



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE TEATRO - LICENCIATURA NOTURNO**

Trabalho de conclusão de curso

**O Elemento Grotesco como proposta cênico-
pedagógica: *ser-animal, parir a M'boitatá***

Lucas Bezerra Furtado

Pelotas, 2023

Lucas Bezerra Furtado

**O Elemento Grotesco como proposta cênico-
pedagógica: *ser-animal, parir a M'boitatá***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Giselle Molon Cecchini

Pelotas, 2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

F992e Furtado, Lucas Bezerra

O elemento grotesco como proposta cênico-pedagógica
: ser-animal, parir a M'Boitatá / Lucas Bezerra Furtado ;
Giselle Molon Cecchini, orientadora. – Pelotas, 2023.

74 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro)
– Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Artes cênicas. 2. Biomecânica teatral. 3. Teatro.
4. Performance. 5. Ator-narrador. I. Cecchini, Giselle
Molon, orient. II. Título.

CDD : 792

Elaborada por Michele Lavadouro da Silva CRB: 10/2502

Lucas Bezerra Furtado

**O Elemento Grotesco como proposta cênico-
pedagógica: *ser-animal, parir a M'boitatá***

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Teatro, pela Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 05/09/2023

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Giselle Molon Cecchini (orientadora)
Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Prof^a. Dr^a. Marina de Oliveira
Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Prof^a. Dr^a. Maria Fonseca Falkembach
Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Msc. Marcelo Bulgarelli
Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Professor do International Meyerhold Biomechanics Centre in Italy (CISBiT di Mejerchol'd).

*Dedico este trabalho ao meu irmão, Gael, que esteve
tão longe e tão perto de mim ao mesmo tempo.*

Agradecimentos

Agradeço primeiramente aos meus pais José Luiz Furtado e Claudia Moreira Bezerra. Ao meu avô Claudionor Bezerra, e às minhas avós Maria Berenice Furtado e Glauceleia Moreira Bezerra. Agradeço também à minha bisavó, Rita de Cássia (*In memoriam*).

Agradeço aos meus irmãos, Gael e Eduardo, por não me deixarem esquecer o gosto da infância, e por me lembrarem sempre que a criatividade e a imaginação existem, e devem ser usadas.

Ao meu braço direito, que ao meu lado direito se deita todas as noites e compartilha incessantemente os bons e os maus momentos dos dias comigo. Cris, obrigado pelo carinho e pelo apoio. Ao teu lado, meu coração entende que estou em casa. Obrigado por sermos uma família.

Meus sinceros agradecimentos aos amigos e amigas que fiz ao longo de toda a minha trajetória, e às parcerias de salas de encontro. Em especial, Gabriela Andrade, Brenda Castro e Naiara Santos que tanto me aguentaram falar por esses quatro anos.

Agradeço aos professores e professoras do curso com os quais me identifiquei. Principalmente, agradeço à Prof^a. Dr^a. Nara Salles, que me introduziu a academia, a Psicanálise e instigou em mim o desejo de ser docente, e à Prof^a. Me. Maureen Nogueira, ideal de didática e profissionalismo. Ambas, grandes amigas.

Agradeço ao Winner, um dos responsáveis pela manutenção da minha saúde mental... e com isso também deixo meu recado: FAÇAM TERAPIA!

Agradeço à minha orientadora, Giselle Cecchini, pelas boas risadas, cafés e bate-papos que tivemos. Gratidão por todos os ensinamentos compartilhados, e pela acolhida. Levarei sempre um pedaço de ti, comigo.

Agradecimentos mil ao Núcleo de Teatro UFPel (e seus integrantes), a partir do qual desenvolvi boa parte de minha pesquisa, e que abraçou o conteúdo desta monografia.

Agradeço ao Professor Marcelo Bulgarelli e às Professoras Maria Falkembach e Marina de Oliveira, por participarem desta etapa tão importante da minha vida.

Agradeço à Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), à Pró-Reitoria de

Extensão e Cultura (PREC), à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), e aos programas de bolsas acadêmicas, que incentivam o aumento da produção científica.

A todos que se sentem parte desta escrita e de minha trajetória, meus agradecimentos.

EPÍGRAFE(S)

“no seu nascimento, o homem recebe as sementes de todas as vidas possíveis”.
(BAKHTIN, p.319)

“Eu não sou um professor, eu sou um explorador de novas margens no mar do teatro”.
(MEIERHOLD)

“Sobre vosso conglomerado de carne vermelha, há um homem verdadeiro sem situação, que, sem cessar, entra e sai pelas portas do rosto [...] O homem verdadeiro sem situação é um montinho qualquer de merda”.
(Lin-Tsi)

“agora aprendi porquê o mundo dá voltas: quanto mais a gente se solta, mais fica no mesmo lugar”.
(Vicente Moreira Barreto e Paulo Cesar Francisco Pinheiro)

“A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. ‘Partir é morrer um pouco’”.
(BACHELARD, 2013, p.77)

RESUMO

FURTADO, Lucas Bezerra. **O Elemento Grotesco como proposta cênico-pedagógica: *ser-animal***, parir a M'Boitatá. 2023. 74f. Trabalho de Conclusão de Curso (Teatro – Licenciatura), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

Este escrito configura-se como uma análise processual de uma prática cênico-pedagógica proposta a partir do elemento grotesco. Tem como objetivo investigar a transposição desta categoria estética para o corpo e cena teatral. Para tanto, o trabalho inicia-se com uma revisão bibliográfica dos estudos que o fundamentam, entre eles as concepções do corpo em Mikhail Bakhtin e Vsévolod Meierhold. No âmbito pedagógico, apontam-se alguns caminhos para se alcançar o *ser-animal* e os princípios do baixo corporal e material, figurados nas inversões e antropozoomorfizações. Como resultado cênico, apresenta-se a peça “A M'Boitatá”, baseada na lenda homônima de João Simões Lopes Neto, acompanhada de uma abordagem descritiva dos sistemas de signos que as constituem, contemplando também a contextualização do autor e sua época.

Palavras-chave: Artes Cênicas; Biomecânica Teatral; Teatro; Performance; Ator-narrador.

ABSTRACT

FURTADO, Lucas Bezerra. **The Grotesque Element as a scenic-pedagogical proposal**: *animal-being*, giving birth to M'Boitatá. 2023. 74p. Final Undergraduation Paper (Licenciate in Theatre Course), Arts Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2023.

This paper is configured as a procedural analysis of a scenic-pedagogical practice proposed from the grotesque element. It aims to investigate the transposition of this aesthetic category to the body and theatrical scene. Therefore, the paper begins with a bibliographic review of the studies that underlie it, including the conceptions of the body in Mikhail Bakhtin and Vsévolod Meierhold. In the pedagogical scope, some ways are pointed out to reach the being-animal and the principles of the corporal and material base, figured in the inversions and anthropozoomorphizations. As a scenic result, the play "A M'Boitatá" is presented, based on the homonymous legend by João Simões Lopes Neto, followed by a descriptive approach to the signs systems that constitute them, also contemplating the contextualization of the author and his time.

Keywords: Performing Arts; Theatrical Biomechanics; Theater; Performance; Actor-narrator.

Lista de figuras

Figura 1 – Gravura de Jacques Callot retirada da série Balli di Sfessania, de 1621	36
Figura 2 – Montagem com as imagens das composições feitas a partir dos estímulos	38
Figura 3 – <i>Selfie</i> do Gardenal	40
Figura 4 – Cartaz de divulgação do resultado cênico “A M’boitatá”	42
Figura 5 – Imagem em Imobilidade Dinâmica	47
Figura 6 – Imagem parindo o grotesco	51

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
2. OLHOS: AUTOR, TEMPO E OBRA	16
2.1. A COBRA DE FOGO: Um mito, uma lenda, um conto	18
2.1.1. O mito	19
2.1.2. A lenda.....	20
2.1.3. O conto	22
3. OSSOS: ELEMENTOS ESTRUTURANTES DA CRIAÇÃO	23
3.1. O Grotesco: a serpente que habita em mim	29
4. CARNES DESFEITAS: DOS CAMINHOS DA CRIAÇÃO À PRÁTICA PEDAGÓGICA	34
4.1. ETAPA 1: Contextualizar	35
4.2. ETAPA 2: Corpo	36
4.3. ETAPA 3: Voz.....	38
4.4. ETAPA 4: Criar e fruir	39
5. REVESTIR-SE DE COURO: CORPORIFICAR O TEXTO NA CENA	41
5.1. Capítulo I: O nada lógico	43
5.2. Capítulo II: A contradição	45
5.3. Capítulo III: A água, um assombro	47
5.4. Capítulos IV, V e VI: Grotesco latente	48
5.5. Capítulo VII: A metamorfose	50
5.6. Capítulos VIII e IX: A morte da M'boitatá?.....	52
5.7. Capítulo X: Um retorno cíclico	53
5.8. Capítulos XI e XII: Tenho visto!.....	55
5.9. Outros signos da cena.....	56
5.9.1. Ossamentadas	56
5.9.2. Palimpsestos: trocar de pele, fisicalizar versões	57
5.9.3. O traje de cena	58
6. CONSIDERAÇÕES (FINAIS?)	60
REFERÊNCIAS	62
Anexos	67
Anexo A - A lenda do Boitatá (RGS) – Por Antônio Augusto Fagundes em seu livro Mitos e Lendas do Rio Grande do Sul (1996)	68
Anexo B – Lenda na versão de Lígia Chiappini, retirada do livro “Metamorfose do Pampa: da cultura e suas serpentes”	69
Anexo C – Relatos sobre o minicurso “Introdução ao Elemento Grotesco”	71
Anexo D – Letra da Música M'Boitatá, de Leandro Maia	74

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Caro leitor e cara leitora, que bom te ter aqui comigo. Espero que, por meio deste trabalho, possamos embarcar juntos nesta viagem que é o mundo do teatro. Começo apresentando a minha forma de escrita. Ela é intencional, e reflete uma das temáticas abordadas ao longo deste documento: a literatura oral. Para tanto, nada mais justo do que escrever em uma linguagem que remeta a essas tradições, o que justifica alguns espaçamentos, linhas, destaques – em negrito, letra maiúscula ou itálico – e pontuações, que poderiam ser entendidos como fora de contexto, mas não estão. Eles denotam elementos da língua falada, e expressam passagem de tempo, respirações, intensidades e evocações, tentando desenhar nestas páginas uma experiência sinestésica.

Esta escolha não diminui em nada o caráter investigativo-científico da minha pesquisa, e foi algo que demorei bastante a perceber. Naturalmente transitarei entre a primeira pessoa do plural e a do singular, trazendo os meus posicionamentos e de outros teóricos para esta conversa, mas também buscando me aproximar de ti. Por vezes, escreverei de forma impessoal, o que é geralmente esperado de um trabalho acadêmico. Acredito que, deste modo, possamos nos comunicar de uma maneira em que eu me sinta confortável e acompanhado durante este parto, e você, pertencente à minha proposta.

Ah! Quase ia me esquecendo. Eu sou natural de Mogi das Cruzes – a terra do caqui –, uma cidade no extremo leste da Grande São Paulo, mas moro em Pelotas – RS há mais de quatro anos. Então não estranhe quando me referir a ti utilizando pronomes diferentes como “tu” ou “você”. Isto é só o reflexo deste “ser” atravessado pelas culturas de dois estados.

Procuro escrever como um ato artístico, um evento artístico, com uma finalidade, mas sem um fim anteriormente definido, como li um dia em um texto de Flávio Desgranges. Que você possa transcender estas páginas e fruir a leitura através do seu imaginário partindo da minha reelaboração, já que escrever é sempre reelaborar e reorganizar pensamentos.

Este texto é um testemunho, um relato do processo digestório das práticas e teorias pelas quais passei, incluídas aí as teatrais e pedagógicas. O

título deste trabalho indica que o que será encontrado nas páginas que se seguem é a minha percepção e interpretação acerca da manifestação do elemento grotesco enquanto proposta cênica – analisando o resultado cênico¹ “A M’Boitatá”², apresentado no dia 04 de setembro deste ano e seus elementos –, e de como os caminhos que percorri transparecem na minha prática pedagógica.

Pondero como essencial a visão de Jurij Alschitz, no que diz respeito ao treinamento para o professor de teatro e artes cênicas. Ele coloca que este “não é apenas o instrumento mais importante de sua profissão, mas o fundamento básico de sua metodologia, sua estética, sua ética e sua filosofia” (ALSCHITZ, 2017, p. 17), e por isto, abarco este campo na pesquisa.

Estruturo minha escrita de forma compositiva. Ou seja, o que é apresentado em um capítulo, serve de base para compreender o seguinte, que o complementa. Portanto, não se afobem querendo saber tudo de uma só vez. As coisas levam tempo, e isto também foi algo que só percebi ao longo do meu processo.

Debrucei-me sobre a escrita de João Simões Lopes Neto, em *Lendas do Sul* (1965), mais especificamente sobre a “M’boitatá”, que ocorre em um cenário pampeano, deixando como produto, montes de carniças. A divisão capitular é o despedaçamento de um corpo, e cada uma das partes – que ainda restam – dá o nome a um capítulo. Como são os elementos predominantes na lenda, os primeiros a aparecerem são os **“OLHOS: AUTOR, TEMPO E OBRA”**.

Discurso sobre Simões, fazendo um breve histórico de sua vida e da **visão** de mundo da sua época, trazendo algumas de suas contribuições literárias. Este também é o capítulo no qual busco contextualizar o contato do autor com a campanha sul-rio-grandense, possível inspiração para as suas escritas. Via de regra, tateio possíveis limites entre as categorias “mito”, “lenda” e “conto”.

Prossigo a “esculturação” modelando os **“OSSOS: ELEMENTOS ESTRUTURANTES DA CRIAÇÃO”**, título dado ao capítulo 3. Nele, aponto

¹ A gravação do resultado cênico, realizada por Duda Treichel, pode ser acessada no link: <https://youtu.be/RpGniopojCI>.

² Opto por esta grafia durante a escrita e encenação, mas durante meus estudos, notei que, em alguns lugares, também aparecem como boi-tatá, mboitatá, baetatá, m’boi-tatá, entre outros.

meus referenciais teóricos, e os **aportes** da minha prática cênica e pedagógica. Perpasso a narração, a voz, o estudo do corpo e do movimento – afluído na Biomecânica Teatral de Meierhold, que atravessa toda a minha compreensão acerca da área corporal –, e o elemento crucial para construir todo este trabalho, um dos grandes **eixos** desta pesquisa: o grotesco.

Embasso-me, para falar do último, nos escritos de Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser, Muniz Sodré, Raquel Paiva e Francisco Leal, bem como nas vivências que tive no curso, e no Núcleo de Teatro UFPel, também sob orientação da Prof.^a Dr.^a Giselle Cecchini.

No capítulo seguinte, “**CARNES DESFEITAS: DOS CAMINHOS DA CRIAÇÃO À PRÁTICA PEDAGÓGICA**”, relato como se deu uma das **atividades formativas** relacionadas ao conteúdo apresentado até ele. Considero-me aí um transformador de energias. Do animal ao homem. Das palavras escritas à voz. **Dos livros às salas de aula**. Este é também um grande eixo do meu trabalho, e digo mais, o eixo central. Como me encontro em um curso de licenciatura, creio que esta passagem não poderia faltar.

Na sequência, no capítulo 5 – “**REVESTIR-SE DE COURO: CORPORIFICAR O TEXTO NA CENA**” – apresento a encenação resultante de todo o Trabalho de Conclusão de Curso, a qual chamarei de **resultado cênico**, e uma análise dele e da lenda no qual se baseia, tomando por base o roteiro didático-hermenêutico escrito por Agemir Bavaresco no livro *Metamorfose do pampa: da cultura e suas serpentes* (2004). Faço pontuações sobre os signos presentes em ambos, correlacionando-os com os elementos anteriores. Encerro o diálogo colocando algumas **CONSIDERAÇÕES FINAIS**.

Procurro trazer você comigo, nesta atmosfera, através da escrita, e se for de seu interesse acompanhar-me, sugiro que respire fundo, a transmutação está prestes a começar!

2. OLHOS: AUTOR, TEMPO E OBRA

O pré-modernismo brasileiro é marcado por obras literárias voltadas às características de cada região do país. A isso, damos o nome de Regionalismo. Este período abarca os anos antecedentes à Semana de Arte Moderna de 1922, e não é considerado uma escola literária, uma vez que não possui um padrão de características próprias, e sim uma produção que reflete costumes e dialetos regionais.

Criado neste contexto, e nascido em Pelotas³, em 9 de março de 1865, João Simões Lopes Neto é um escritor gaúcho, de produção bibliográfica relevante e poética. Quando nasceu, vigorava em sua cidade um clima de prosperidade econômica, regado a trocas culturais ocasionadas pelo amplo cenário de intercâmbio viabilizado pelas navegações marítimas (GUIMARÃES, 2001).

O autor viveu nas terras de seu avô, Visconde da Graça, até a morte de sua mãe em 1876. Aos treze anos mudou-se para o Rio de Janeiro e só retornou em 1882, por motivo de doença. Neste momento, passou a ter contato com a campanha sul-rio-grandense, culminando nas escritas de *Cancioneiro Guasca* (1910), *Contos Gauchescos* (1912) e por fim, *Lendas do Sul* (1913), que é a grande propulsora deste trabalho (MEYER, 1913, p. 28).

É indispensável apontar que a cultura pelotense da época era moldada a partir de influência francesa, e que “no meio urbano, é certo que não costumavam, por exemplo, tomar mate ou vestir-se a caráter, atitudes comuns nas cidades da fronteira” (MAGALHÃES, 2004, p. 84). Acontece que seu avô, além da Charqueada da Graça – local onde nasce Simões –, colocou Catão Bonifácio – pai do escritor – para administrar a Estância São Sebastião, de 1882 a 1894. Provavelmente o interesse e o contato que o autor teve com a ambientação que narra em sua escrita provém da suposição de que

transferia-se para Uruguiana durante as férias escolares. Confirmada essa hipótese, não seria difícil concluir que lá, justamente na região da fronteira [...], experimentou os hábitos e costumes e escutou algumas histórias que o armariam para escrever, mais tarde,

³ O nome da cidade é uma alusão às embarcações utilizadas para atravessar os rios, que eram feitas com couro animal e quatro varas corticeiras.

os Contos Gauchescos e as Lendas do Sul (MAGALHÃES, 2004, p. 85).

Para além destas produções, Simões escreve peças de teatro como *Os Bacharéis* (1894) e *A Viúva Pitorra* (1896), e redige para os jornais *A Pátria*, *Diário Popular*, *Correio Mercantil* e *A Opinião Pública*, não só para treinar e aperfeiçoar a sua escrita, mas também pelo fato de que, apesar de ser uma profissão de prestígio na cidade entre as décadas de 60 e 90, escrever contos não era o suficiente para lhe sustentar (MAGALHÃES, 2004, p. 82).

O momento de retorno à sua comunidade, com seus 17 anos, é significativo na medida em que acaba por justificar sua relação com a sensibilidade dos sentidos na apreensão da linguagem local (GUIMARÃES, 2001), parte do que o faz ser considerado por muitos o maior representante do movimento literário regionalista sul-rio-grandense, uma vez que é capaz de condensar as características do populário gaúcho de forma quase documental.

Apesar de suas produções não serem atravessadas pelo linguajar desta região de 1888 a 1906 – nota-se que são 18 anos –, os escritos presentes em *Lendas do Sul* se enquadram na literatura regionalista, embora “acham-se fundamentalmente marcados de verdade humana, transcendendo o círculo restrito do interesse local” (MEYER, 1913, p. 30).

Compreendo que o caráter de “verdade humana” presente seja, justamente, um reflexo advindo da retratação popular gaúcha da época, e também da nacional, que se consolida principalmente a partir de três grandes grupos étnicos – indígenas, africanos e europeus – que com seus imaginários e variações linguísticas compõem a literatura oral brasileira.

É válido ressaltar que esta mistura não se deu de forma homogênea, uma vez que os povos indígenas e africanos foram oprimidos pelos europeus durante toda a história deste país. E falar do “passado”, é também refletir sobre o nosso presente e futuro, e as reverberações que essas opressões ainda geram.

Mesmo sob tantas tentativas violentas de extinguir as vivências destes povos em um processo de deculturação⁴, alguns descendentes ainda resistem

⁴ “os nativos perdiam seus valores culturais e, com isso, a sua identidade histórica. Deixavam de ser ‘índios’, e não se tornavam europeus” (GONZAGA, Sergius. Literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 5).

e existem com suas culturas e tradições, muitas vezes transmitidas de forma hereditária e oral, também conhecida como “popular” em detrimento da “erudita”, ou escrita.

Simões Lopes Neto, extremamente cuidadoso com a linguagem e a estética empregada, narra as *Lendas do Sul* em primeira pessoa, conferindo à obra um lugar especial entre a literatura popular, ao utilizar o vocábulo gaúcho e as “sabenças” deste povo, e a literatura erudita, em preocupações estéticas e gramaticais (WEITZEL, 1995, p. 19).

Isso também garante espaço para nos indagarmos sobre a classificação destas narrativas. Sendo assim...

2.1. A COBRA DE FOGO: Um mito, uma lenda, um conto...

*Num tempo muito, mui antigo
Desapareceu o dia
Numa escuridão fechada
Muitos homens sem abrigo [...]
Quero-Quero vigiava
Só o téu-téu podia
Por detrás das enxurradas
Ver a aguaceira sem fim [...]
E tudo ficou inundado
Só o lombo das coxilhas
Como fossem poucas ilhas
Náufragos apavorados
Náufragos estarecidos
Como o monstro das carniças
Cobra-fogo que cobiça
Muitos olhos digeridos
Cobra grande que espreita
Ronda Boiguaçu faminta
Luz do sol que um dia viu
Tantos olhos vão luzindo
Como fosse um cometa
Rastro do sol morto que existiu.
(MAIA, 2009)*

Querido leitor e querida leitora, questioneei-me bastante quanto à inserção ou não destes três subcapítulos que seguirão, nos meus escritos (2.1.1. O mito; 2.1.2. A lenda; 2.1.3. O conto). Depois de intensa reflexão, julguei que seria pertinente desenvolver uma sessão para que tocássemos nesta questão.

Mesmo que este trabalho esteja relacionado a uma lenda específica - que por sua vez já carrega o nome de sua classificação, notei que algumas

peças não sabem identificar a diferença entre as terminologias, e que inclusive, no meu caso, não são excludentes, algo que explicarei mais afrente, na página 22. Mas para chegar até aí, cabe retornarmos um pouco ao “grande círculo”⁵ e irmos estreitando até chegar no cerne desta questão, para depois prosseguirmos. Direcionemo-nos então às “sabenças” já citadas, que na perspectiva do colonizador é diminuída na expressão “folclore literário”⁶.

De acordo com WEITZEL (1995), este pode ser dividido em duas grandes dimensões: o folclore poético, “que engloba o cancionero materno, com seus acalantos, as cantigas infantis (...), brincadeiras cantadas, os romances, os abecês, as quadras, os desafios e a literatura de cordel” (p. 25) e o folclore narrativo, onde moram os contos, lendas e mitos. Como são narrativas populares, é muito difícil encontrar um limite entre um e outro, mesmo que isso seja tema de debate há anos. No entanto, tentarei apresentar possibilidades para fins meramente didáticos.

2.1.1. O mito

Indígenas, Gregos, Romanos e povos orientais e ocidentais das mais diversas culturas e civilizações buscaram explicar o surgimento do mundo e seus fenômenos de acordo com as suas crenças. Para isso, dotaram-se de narrativas que eram passadas de geração em geração, prática recorrente em diferentes manifestações ainda hoje.

Para o mitólogo Mircea Eliade,

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (ELIADE, 2004, p. 11).

⁵ Termo utilizado na teoria stanislavskiana para referir os círculos de atenção. Aqui os utilizo como parâmetro para a distância em relação ao eixo central de investigação, ou seja, ao objeto de pesquisa. Opto por tal designação por ser uma terminologia utilizada na teoria teatral, mas também porque mesmo que remeta a algo aparentemente distante, conexas verdadeiramente com o tema.

⁶ A palavra “folclore” é, por muitas vezes, utilizada como sinônimo de “mentira”, com o intuito de descaracterizar e invalidar as práticas e culturas de minorias.

A definição de mito é explorada pelo autor romeno em diferentes obras. No entanto, é oportuno, além de atravessar os mares, citar o autor de *Mitos e Lendas do Rio Grande do Sul*, Nico Fagundes, pseudônimo de Antônio Augusto Fagundes, que foi um escritor, poeta, ator, historiador e folclorista alegretense, que se dedicou aos mitos gaúchos. Falo dele no passado, mas ao ler seus escritos, sinto que poderíamos estar sentados ao redor de uma mesa, dialogando sobre definições e conceitos do que é o mito. Eu, ele e você. Podemos quase ouvi-lo sussurrar:

Os mitos são cósmicos, **universais e atemporais**. Não se localizam no tempo e espaço. Referem-se o mais das vezes a fenômenos da natureza e às suas forças: o céu, o sol, a lua, as estrelas, os ventos, as águas (o Dilúvio universal aí incluído), a criação do mundo, do homem e da mulher, o Bem, o Mal, os monstros do terror primitivo. (FAGUNDES, 1996, p. 7, grifo nosso)

Nesse sentido, a grande cobra de fogo seria um mito universal, conhecido em diversos países, por nomes diferentes. Nos territórios ingleses ela recebe o nome de *Jack-with-a-lantern* que, na tradução literal, seria o equivalente a Jack com uma lanterna. Na Alemanha, é conhecida como *Irlicht*, ou a Luz Louca. Na França, como *Moine des marais*, e *Luz mala* ou *Víbora de Fuego* nos países de fala castelhana (FAGUNDES, 1996, p. 33).

O interessante é que mesmo no Brasil ocorrem estas diferenciações de nomenclaturas e até mesmo de desenvolvimentos, o que é justo já que a literatura oral

nascida do povo e por ele conservada pelos séculos em fora, sofre modificações de tempo e lugar, na medida em que se vai divulgando entre diferentes povos, assimilando inovações peculiares e tomando material uns dos outros (Ralph Turner parafraseado por WEITZEL, 1995, p. 19).

No momento em que atribuímos ao mito concepções de tempo-espaço, começamos a vislumbrar uma lenda.

2.1.2. A lenda

De acordo com FAGUNDES,

As lendas são narrativas localizadas no tempo e no espaço, onde concorre invariavelmente uma força mágica, um toque sobrenatural, não raramente a presença da divindade, em pessoa (FAGUNDES, 1996, p. 29).

Nico se propõe ainda a indicar agrupamentos para as lendas em ciclos, considerando as temáticas abordadas. Entre elas, o escritor aloca o “Ciclo das Lendas Indígenas”, o qual configura como “aquelas onde aparece o índio enquanto índio⁷, sem a presença do branco, inclusive a dos jesuítas” (FAGUNDES, 1996, p. 31). A lenda da M’boitatá é a primeira retratada por ele neste ciclo, e caso você não a conheça, sugiro que vá até o Anexo A deste trabalho e a leia. Aproveite, se possível, e leia também o Anexo B. Nele está a versão da lenda, mais detalhada, que desenvolvemos na encenação. Eu te espero aqui para darmos seguimento.

Continuando...

O primeiro registro que se tem acesso a esta lenda aqui no Brasil é a Carta de São Vicente, escrita pelo Padre José de Anchieta no ano de 1560, que carrega a grafia **Bae-tatá**, ou seja, coisa de fogo. O mais antigo do Rio Grande do Sul é a versão de José Bernardino dos Santos – **Boi-tata** –, publicada na “Revista do *Parthenon Litterário*” em maio de 1869, na qual “O autor traduz a expressão Boy-tata por fogo-serpente ou fogo-que-serpenteia, que é a alma de um Ilhéu muito sovina que fez um pacto com o Diabo” (p. 33).

Com exceção da obra de João Simões Lopes Neto, objeto de pesquisa deste trabalho, e das duas versões da lenda já mencionadas acima, Lígia Chiappini Moraes, como citada por BAVARESCO (2004), enumera outras 8 possibilidades conhecidas da mesma, com suas respectivas datas. Entre elas estão: Couto de Magalhães, 1876; Daniel de Granada, 1896; Pe. Teschauer, 1911; João Cezimbra Jacques, 1912; Ambrozetti, 1917; Sílvio Júlio, 1919; Crispim-Mira, s.d.; Alceu Maynard Araújo, 1973.

Quanto à M’boitatá de Simões, há discrepâncias sobre a sua data de escrita. Enquanto FAGUNDES (1996, p. 33) afirma que o autor “escreveu a sua versão em 1913”, Cláudia Rejane Dornelles Antunes, doutora em Letras

⁷ Prefira sempre a utilização de “indígenas” no lugar de “índio”.

(PUCRS), na apresentação do livro *Metamorfose do pampa: da cultura e suas serpentes* (2004, p. 7), pontua que ela teria sido publicada “pela primeira vez, no jornal pelotense *Correio Mercantil*, em 1909”, e que depois disso, no ano seguinte, “saiu em livro, na primeira parte de *Cancioneiro Guasca*, editado pela Livraria Universal”, e só então ganhou uma edição própria, acompanhada de *A Salamanca do Jarau*, no ano de 1913, sob o título de *Lendas do Sul*.

2.1.3. O conto

Para falar do conto, proponho pensar nas categorias literárias, e nas dimensões desses três grandes gêneros: lírico, incluindo sonetos, poemas etc.; épico ou narrativo, no qual inserem-se os romances, novelas, fábulas e contos, e o dramático, que diz respeito às comédias, tragédias, autos etc. Na montagem teatral, utilizo a narrativa como linguagem dramatúrgica, em um dos sentidos da palavra “conto”, relacionada ao ato de contar/narrar. Daí em diante, tudo que conto a você é um conto.

Max Müller, como citado por Cascudo (1984) e reapontado na obra de Weitzel (1995, p. 27), na tentativa de simplificar a diferenciação entre estas classificações diz que “O mito passa ao estado de lenda e a lenda se torna conto”. É exatamente aí que mora o ponto de partida da encenação que proponho. No “entre”. Viu como as classificações não são excludentes?

E o que tudo isso tem a ver com a M’boitatá? Bom... segue comigo que vou te explicar nos próximos capítulos.

3. OSSOS: ELEMENTOS ESTRUTURANTES DA CRIAÇÃO

Considero que este capítulo constitui a espinha dorsal do que chamarei de **ser-animal**. Isto porque é aqui que você vai conhecer os **rastros** do que percorri para estruturar este trabalho, e a espinha é o que estrutura o corpo, primordialmente. Minha prioridade não é estabelecer uma ordem lógica. Elenco os conhecimentos anatômicos como uma forma que encontrei de organizar os meus estudos.

Como já dito, este trabalho comporta, além da prática pedagógica, o processo criativo de uma abordagem cênica, baseada na lenda *M'Boitatá*, de João Simões Lopes Neto. Através das diferentes experimentações, descobri que o **narrador** é uma figura de compleição disforme, estando mais associada àquelas **antropozoomórficas**⁸ presentes nos mundos quiméricos e míticos, que se afloram no campo das ideias. Mundos imaginários... construídos e perpetuados ao longo dos tempos através de nossas imaginações individuais e coletivas.

Ariane Mnouchkine diz que é preciso exercitar/dar musculatura à imaginação⁹, então, façamos isto juntos. Conto com a tua imaginação para me acompanhar nesta caminhada através dos procedimentos que foram transformando este ator-performer que vos fala.

Sendo assim, escreverei minha linha de raciocínio no processo de me permitir ser o que sou, um biotipo com eixos desalocados, discorrendo sobre como atribuí sentido a cada uma das notas aqui narradas, como fui atravessado pelas descobertas.

O intuito é compartilhar como assimilei as experiências a partir do meu ponto de vista. Ainda assim, sei que as suas percepções sobre o assunto podem ser – e provavelmente serão – diferentes das minhas, mas peço para que você reflita sobre o que te perpassa a partir do que discorro, uma vez que

Atribuir sentidos indica elaborá-los em relação a nós mesmos, ao modo como nos disponibilizamos para o encontro com a obra, ao que nos acontece a partir daí. Trata-se menos de descobrir o que significa

⁸ O antropozoomorfismo está associado ao hibridismo entre animal e humano. A etimologia da palavra comporta as duas terminologias: antropo (homem) e zoo (animal).

⁹ “Il faut muscler l'imagination” (FERAL, 1995, p. 34)

uma cena [ou uma escrita] e mais de se perguntar o que acontece conosco, como a proposta nos impacta (DESGRANGES, 2020, p. 2).

Como ponto de partida para esta escrita, escolho um mito de origem. Contavam alguns gregos, que Atlas foi um gigante, filho de Jápeto e Clímene, irmão de Menécio, Prometeu e Epimeteu. Um titã monstruoso e desproporcional da geração divina anterior à dos Olímpicos que, por ter tomado parte na guerra entre Deuses e Gigantes, foi condenado por Zeus a sustentar sobre os ombros a abóbada celeste (GRIMAL, 2005, p. 55).

Aludindo ao mito, a palavra “Atlas” é também o nome da primeira vértebra de nossas colunas, seguida de “Áxis”, a segunda vértebra, que vem do latim “eixo”. Deste modo, compreendendo que como a voz narrativa é uma das responsáveis por sustentar a encenação – já que parto de um texto narrativo – nela encontrei, inicialmente, a possibilidade de transpor à realidade presente, o mundo simoniano, calcado em realidades possíveis.

Walter Benjamin, ao escrever *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, texto integrante do livro *Walter Benjamin – Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (1987), indica que a figura do narrador só seria tangível, se nela pudéssemos encontrar alguém vindo de longe, que viaja – ou viajou – e, portanto, tem muito a contar, como os marinheiros de viagem; ou alguém “que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (p. 198-199), como os artesãos.

Em um exercício criativo, me coloquei a pensar no caminho do meio. Seria possível encontrar um personagem que viaja pelo país e apreende as “sabenças” das pessoas que vivem nas diferentes regiões, inclusive as suas lendas? Não apenas um “camponês sedentário” ou “marinheiro viajante”, mas alguém que transitasse entre estes dois universos... um “**aprendiz ambulante**”.

O processo criativo abarca sucessos e frustrações. Durante o curso da pesquisa, me encontrei, por diversas vezes, de ponta cabeça (literalmente). Acontece que a **inversão** pode ser benéfica, inclusive para mudar o fluxo sanguíneo do corpo, e compreender as coisas de outros lugares. Estavam ali: “aprendiz ambulante”. Duas palavras benjaminianas me despertaram um sorriso que eu não tinha há semanas.

Sou eu, ou pelo menos a minha versão atual. Também me entendo como esta figura, que como já disse, transita entre São Paulo e Rio Grande do Sul, e apenas por isso pude entrar em contato com os mestres que me acompanham nesta vivência prática de criação e escrita. Como um mensageiro, levo a efemeridade que é o teatro que tenho experienciado para os cantos que passo, com e sem pretensões de um dia me acomodar e me fixar em algum lugar. Nada melhor para a narração do que “intercambiar experiências” (p. 198).

BENJAMIN (1987, p. 198) coloca a **experiência** passada de pessoa para pessoa como a fonte primordial a que recorreram os narradores de todos os tempos. Ao pontuar este aspecto, bate à nossa porta Jorge Larossa, trazendo em mãos, seus escritos sobre a experiência. Em *Tremores*, o filósofo e pedagogo espanhol nos traz o entendimento de que “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (LAROSSA, 2021, p. 18), e sendo assim, não cabe narrar aquilo que SE passa, se não nos atravessa.

Esta transmissão de saberes, pode ser entendida como oralidade, que se concretiza, muitas vezes, na vocalidade, apesar de não serem a mesma coisa. Leda Maria Martins, em seu artigo *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*, suspende um ponto de extrema importância nos estudos referentes às tradições orais, principalmente àqueles intermediados pela literatura escrita. Ela explicita que

Na literatura escrita no Brasil predomina a herança dos arquivos textuais e da tradição retórica européia [...] A textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas (MARTINS, 2006, p. 63-64).

Leda ressalta que nos “rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como linguagem pulsional e mimética do corpo” (p. 67), e que esta denota um caráter “de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal da sabedoria” (p. 67).

Acredito que neste trabalho, a palavra, enquanto exercício de linguagem, também está grafada no corpo e em seus gestos, uma vez que estes foram

desenhados com preparação e treinamento visando encontrar precisão, ritmo e, conseqüentemente, maior eficácia e presença em cena.

O trabalho atorial, sendo de natureza prática, geralmente envolve o estudo da movimentação corpórea. Durante os processos criativos de uma cena, atores e atrizes colocam-se, muitas vezes, em experimentações de posturas e fonações, e como relembra Eudosia Acuña Quinteiro, isto pode levar ao desenvolvimento de

tensões musculares pouco recomendadas e que podem desequilibrar o seu eixo corporal, desencadeando posturas físicas desconfortáveis à sua realidade orgânica ou vícios corporais que propicia, conseqüências físicas maléficas (1989, p. 11).

Defendo que a nossa profissão exige um alto nível de conhecimento do próprio aparelho corpóreo-vocal, porque é por meio dele que o ator e a atriz fazem-se comunicar. Conhecê-lo passa a ser essencial na medida em que ele nos fornece um arsenal de possibilidades para mergulhos e voos imaginários. Eudosia constrói toda a sua escrita e pesquisa voltada para a voz, e mesmo assim, boa parte dela é direcionada à postura e ao eixo do corpo. Isto é mais um indicativo de que voz e corpo são um binômio indissociável.

Na falta de palavras que comportem esse sentido unificado, CARRARA (2015), utiliza a contração: [Corpo Voz] ou [Corpo Voz Escuta].

O [Corpo] está engajado na produção vocal não como escolha estética, mas como realidade fisiológica. A fonação é resultado do ressoar dos ossos, da ação dos músculos, da participação dos pulmões. A [Voz] de cada um é o resultado de uma soma de movimentos, memórias e aprendizados registrados 'na pele'. (CARRARA, 2015, p. 15)

Assim, para se falar de voz, fala-se também do corpo, e esta não é uma discussão que começou na contemporaneidade. Na primeira metade do século XX, Vsévolod **Meierhold**¹⁰ dedicou-se ao campo do movimento, postulando escritos sobre a **biomecânica teatral**. O **encenador-pedagogo** nasceu em Penza, na Rússia, no ano de 1874. Aprendeu piano e violino por volta de seus 15 anos (BOLOGNESI, 2007; GUINSBURG, 2015).

¹⁰ Nome que adotou ao converter-se à religião ortodoxa. Seu nome anterior, luterano, era Karl-Theodor-Kasimir Meyerhold.

Matriculou-se no curso de direito em 1895 e, no ano seguinte, foi admitido na Escola de Arte Dramática da Sociedade Filarmônica de Moscou, sendo congratulado por Vladímir Nemiróvitch Dântchenko, seu professor. Já em 1898, passa a ser aluno de Konstantin Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou (TAM), onde atuou, como Treplev, na montagem de “A gaivota” de Anton Tchékov (BOLOGNESI, 2007; GUINSBURG, 2015).

Anos mais tarde, em 1902, dissocia-se do TAM, e cria a “Trupe de Artistas Dramáticos Russos”, que seria renomeada no ano seguinte como “Confraria do Novo Drama”, e apresentaria o germe de sua pesquisa relativa à consolidação de uma estética que rompesse com o padrão vigente até o momento, ou seja, o realismo e o naturalismo (OLIVEIRA, 2021).

Retorna ao TAM, em 1905, com a proposta de dar andamento à sua pesquisa no Teatro Estúdio, mas não dura muito tempo. Stanislávski e Meierhold encerram sua parceria no mesmo ano. Um ano depois, reúne-se com Vera Komissarjévskaja, com a qual consegue desenvolver a encenação de alguns dramas simbolistas, mas é rechaçado em 1907 (BOLOGNESI, 2007; OLIVEIRA, 2021).

Para desenvolver as suas experimentações, Meierhold passa a utilizar, em 1910, o pseudônimo de “Doutor Dapertutto”¹¹, com o qual percorreu os caminhos do simbolismo. Funda seu Estúdio Escola – o conhecido Estúdio da Rua Borondiskaia – em setembro de 1913, quando também estuda a **técnica do movimento cênico**. Em 1921, debruça-se sobre a biomecânica teatral (BOLOGNESI, 2007), que é parte integrante do meu trabalho e o ponto no qual queríamos chegar.

Cabe, antes de prosseguirmos, contar que Meierhold foi perseguido por seu envolvimento e posicionamento político, mas foi acolhido por Stanislávski, em 1938 – antes da morte do mestre –, apesar de todas as diferenças entre eles. Meierhold foi preso em 20 de julho de 1939, e fuzilado em 02 de fevereiro do próximo ano (BOLOGNESI, 2007).

Você pode estar se perguntando, mais uma vez, o que tudo isto tem a ver com o meu tema de análise. Veja bem: se a voz narrativa é o início, a vértebra “atlas” da espinha desdobrando-se em toda a região cervical deste

¹¹ Doutor Dapertutto é uma personagem dos Contos Fantásticos de E.T.A. Hoffmann.

trabalho, Meierhold e suas práticas estariam vinculadas à toda a região torácica.

A palavra “thorax”, mesmo vinda do grego, e designando a parte frontal das armaduras que protegem o peito e o abdome, evoca a imagem da caixa torácica, que compreende a coluna torácica, as escápulas, o esterno, clavículas e outras estruturas importantes como coração e pulmão. É o estofado, aquilo que pulsa em todas as cenas: a Biomecânica e seus estudos.

Esta técnica, em resumo, é um compilado de exercícios fundamentados para proporcionar ao ator e à atriz, conscientização e domínio do movimento, além de, conseqüentemente, ampliação da presença cênica. Ela é influenciada pelas ideias produtivistas de Taylor – também conhecida como Taylorismo¹² –, a teoria das emoções¹³ de William James e a teoria dos reflexos condicionados¹⁴ do fisiologista Ivan Pavlov, além de outras bases construtivistas.

Durante a graduação em Teatro, tive contato com os princípios da biomecânica com a professora Giselle Cecchini, orientadora deste trabalho de conclusão de curso. Esta, por sua vez, desenvolveu sua pesquisa ao lado de Maria Thais Lima Santos¹⁵, diretora-pedagoga com estudos direcionados à encenação e pedagogia de Meierhold.

Mesmo que de forma indireta, a biomecânica teatral atravessa o meu corpo. Foi ela o guia inicial da encenação e das pesquisas teóricas que fiz antes de iniciar a escrita. A partir dela, descobri que entre 1911 e 1912, o encenador em questão, implementa conscientemente uma abordagem técnica, que constantemente “puxa o espectador para fora de um plano de percepção que ele acaba de intuir para levá-lo para outro que ele absolutamente não esperava” (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2013, p. 28): o **grotesco**.

¹² Taylor propõe a otimização da força de trabalho através de um estudo sobre a economia do movimento. Cada operário se dedicava a uma função, descobrindo maneiras de fazê-la mais eficientemente, ignorando movimentações desnecessárias.

¹³ “William James, conclui que a consciência emocional e seus estados estão diretamente vinculados ao corpo físico. Em outras palavras, a emoção é um reflexo direto do estado corporal” (CARBONARI, 2013, p.31).

¹⁴ A teoria dos reflexos condicionados prevê que um determinado estímulo provocará sempre a mesma resposta, desde que esteja condicionado a isto, como indica o próprio nome.

¹⁵ Maria Thais desenvolve durante seu doutorado, os escritos que depois foram publicados no livro intitulado *Na cena do Doutor Dapertutto*, da Editora Perspectiva, no qual escreve sobre a pedagogia e a prática de Meierhold durante os anos do Estúdio da Rua Borondiskaia. Já neste momento, o encenador-pedagogo desenvolve os primeiros estudos que, anos mais tarde, resultariam na Biomecânica Teatral.

Esta abordagem seria acrescida à cena de Meierhold “como o outro operador essencial de uma nova teatralidade” (GUINSBURG, 2015, p. 62), já que, semelhante ao seu trabalho de encenação, “A arte do grotesco é fundamentada na luta entre o conteúdo e a forma” (MEIERHOLD, 2012, p, 216).

3.1. O Grotesco: a serpente que habita em mim

Seguindo a descida pela coluna, chegaremos à região lombar, depois à sacral, e assim, no baixo, onde está o nosso foco.

Nas palavras do oráculo da Dive Bouteille (a Divina Garrafa), o centro de todos os interesses se transfere para o baixo, para as profundezas, o fundo da terra. As coisas novas, as riquezas que estão escondidas na terra são muito superiores ao que existe no céu, na superfície da terra, nos mares e rios. A verdadeira riqueza, a abundância não residem na esfera superior ou mediana, mas unicamente no baixo (BAKHTIN, 1993, p. 323).

A citação acima está presente no livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin. Seus escritos sustentam boa parte de minhas compreensões teórico-prático-pedagógicas acerca do grotesco. O autor analisa a pentalogia na qual Rabelais narra as histórias de Gargantua e Pantagruel, fornecendo noções sobre o **baixo material e corporal**.

O filósofo reflete que “todos os lugares são iguais” (p. 324), porque o centro está em todos os lugares. Por isso, considera-se no “direito de transportar o centro relativo do céu para debaixo da terra”, e assim consuma a sua ideia de “descentralização do universo”. No entanto, socialmente, o que vem de baixo é visto com maus olhos. O grotesco, muitas vezes é associado ao feio e ao profano, o que vai de encontro com a ideia da palavra *sacro*, denominação da penúltima região da coluna.

O termo “*sacro*” vem de sagrado, e remete a algo elevado, porém, nas palavras de Muniz Sodré e Raquel Paiva, “o grotesco esquivava-se a tal elevação”, afinal de contas, ele “funciona por catástrofe” (CABRAL; PAIVA, 2002, p. 25), desta forma, estimula a inversão da ordem – elevar o baixo, e

rebaixar aquilo que é elevado –, e no caso do corpo, fazê-lo literalmente, permitindo-se estar de forma grotesca.

O grotesco como o conhecemos hoje está distorcido em relação ao que era em seu surgimento. Uma nomenclatura que abarque toda a completude que é este fenômeno vem sendo explorada há um tempo: a de **categoria estética**. Esta seria algo como “um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística” (p. 34).

A estética grotesca por muito tempo foi julgada a partir da subjetividade do espectador, ou seja, do gosto. A denominação exposta acima inclui este modo de compreensão, já que

responde tanto pela produção e estrutura da obra, quanto pela ambiência afetiva do espectador, na qual se desenvolve o gosto, na acepção da faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos (CABRAL; PAIVA, 2002, p. 34).

Apesar do conceito “grotesco” arrastar-se “através dos livros de estética como subclasse do cômico, ou, mais precisamente do cru, baixo, burlesco, ou então, do cômico do mau gosto” (KAYSER, 1986, p. 14), o nome tem origem no italiano.

La grottesca e grottesco, como derivações de *grotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália (KAYSER, 1986, p. 17-18).

Na lenda da M'boitatá, a água enche as tocas e grutas, incluindo a da cobra grande, que sai rabeando e comendo olhos. Esta passagem do texto de João Simões Lopes Neto trouxe-me o desejo de construir a encenação a partir da abordagem grotesca. Obviamente, recuperar a história desta categoria estética exigiria um amplo conhecimento de diversas áreas e anos de análise entre elas.

Não pretendo também padronizar o fenômeno ou criar um modelo ideal de grotesco. Creio, inclusive, que isto não seria possível, porque partimos de uma estrutura que justamente foge aos padrões e **subverte** a norma. De

qualquer forma, partindo do campo das artes cênicas, apresentarei algumas associações.

Primeiramente, remontemos uma possível origem. As ornamentações que foram encontradas nas grutas já citadas possuíam um padrão que anulava as ordens da natureza e da simetria. Os corpos humanos **hibridavam-se** com os animais e as plantas, e esta mistura entre natural e monstruoso aflorou como característica do grotesco, rompendo com o ideal da arte da época – a clássica (KAYSER, 1986).

Pensava-se que a arte deveria ser uma reprodutora do belo natural, e neste movimento, havia um **estranhamento** (ou desautorização) da que não a era, ou a que aparentava não ser. Via-se a união de elementos já familiares, de forma não convencional. Kayser define esta estrutura como pertencente ao “mundo alheio (tornado estranho)”, o qual para pertencermos, é justamente “preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro [...] O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco” (KAYSER, 1986, p.159).

Por sua vez, a atitude que temos frente à **surpresa** pode indicar algo mais profundo, “pois, se interpretamos a surpresa como perplexa angústia diante do aniquilamento do mundo, o grotesco adquire uma relação subterrânea com a nossa realidade, e um teor de ‘verdade’” (p. 31), ou seja, se a arte deve imitar a bela natureza, e manifestações grotescas aparecem nela, suponho que as inversões fazem parte da natureza humana e são impossíveis de serem extintas.

Relegar o que é baixo a um *status* inferior está diretamente relacionado com o sistema de dominação dos corpos, que ganha amplitude cada vez maior conforme se passa o tempo. Sempre que penso nestes assuntos, recordo-me das sábias palavras de Ternurinha¹⁶, que foram transcritas para a tese de doutoramento de Stefanie Liz Polidoro, a Tefa. Nas palavras de Ternurinha:

Não é de hoje que o grau de qualidade humana de alguém é medida pelo quanto essa pessoa preza pela razão, pela cabeça, e o quanto das necessidade do corpo ela consegue rejeitá. Quando mais controla a merda, mais lúcida é; Quanto mais controla o choro; Quanto mais controla a fome; Quanto mais controla os impulso;

¹⁶ Ternurinha é uma filha da grotta, que a letrada (Stefanie Liz Polidoro) desenvolveu ao longo de seu doutorado.

Quando mais controla o excesso; Quanto mais controla os desejo; Quanto mais nega os chamado do corpo, mais humana ela é. De resto, ela é considerada loca, ou animal. Eu existo pra lembrá a Stefanie que, mesmo que ela dê a descarga na merda e mande pra longe, não desfaz o fato de que quem cagô foi ela (POLIDORO, 2020, p. 19).

O grotesco existe para nos lembrar de que somos feitos de excessos, e Bakhtin não nos deixa esquecer que “O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (1993, p. 265), se é que podemos chamá-lo, atualmente, de “estilo”, como já comentamos.

Neste trabalho, demos enfoque também a outros elementos específicos do grotesco proposto, especialmente por Mikhail Bakhtin. A **gradação** e a **hipérbole** são visíveis na encenação que realizamos em diversos momentos, mas devo recordar a você que está lendo, que este capítulo se configura como uma exposição de conteúdos que serão relacionados no último capítulo, no qual abordaremos a encenação. Tenha paciência. Você já viu uma flor de lótus desabrochar? É mais ou menos assim, portanto, respire fundo.

Retomando...

Eu vinha dizendo que alguns outros aspectos geralmente associados ao grotesco, além da ideia de **exagero** e gradação, foram também analisados e vivenciados durante o processo criativo. Dentre eles, estão a expressão dos olhos e boca, o riso, o baixo material e corporal – e suas inversões –, as acrobacias e os contrastes.

Retorno a Bakhtin. Para o autor, a essência do fenômeno que estamos estudando está no ato de **absorver e assimilar** o mundo como um ser integral. Sem ignorar que enquanto humanos completos, cagamos, mijamos, trepamos e reconhecemos o mundo através dos buracos que permitem a abertura interno-externo, como os olhos, a boca, o nariz e o cu. Nem por isso, somos sujos, não é? É algo natural.

Mais do que apenas o contato com o interno-externo, a mistura de traços individuais e naturais está na origem do *che oggi chimano grottesche*¹⁷. E como a ligação direta entre estes é estabelecida através dos orifícios e extremidades, a boca “domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador” (BAKHTIN, 1993, p. 277).

Neste sentido, os olhos, parte do corpo mais frequentemente referida na escrita de Simões, na concepção de Mikhail, “não tem nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente individual”. Mas o olho arregalado... Este sim é valoroso, “pois interessa-se por tudo que sai, procura sair, ultrapassa o corpo, tudo o que procura escapar-lhe” (p. 276).

O fato de os olhos serem tão importantes para a M’boitatá de Simões, e tão irrelevantes para Bakhtin – a menos que estejam arregalados –, incute uma lógica subversiva. O **contraste** constante entre os opostos propõe um **inacabamento** permanente, afinal, o que seria do corpo grotesco senão um corpo errante, aberto, e em busca de algo?

E neste percurso de procurar, procurar e procurar, muitas vezes nos deparamos com as inversões físicas: o rosto ocupa o lugar do traseiro, e o traseiro o do rosto. Os movimentos acrobáticos são exemplos concretos do que disse acima. Para fazer uma parada de mãos, uma roda – ou como chamamos no dia-a-dia, “estrelinha” – nós viramos do avesso.

Ao virar, permutamos o alto e o baixo, rebaixamos o intelecto (representado pela cabeça) e exacerbamos o seu oposto (representado pela região fálica e anal). Isto pode ser notado também em outros âmbitos, como nas falas, gestos, e até mesmo na escrita. Como meu campo de pesquisa é o teatro, e as práticas corporais grotescas, destinarei os próximos capítulos a interpretar como essas acepções se manifestaram nas duas áreas, aproveitando para analisar passagens importantes da lenda “M’boitatá”.

¹⁷ Citação referente às palavras que o Cardeal Todeschini diz em 1502, ao delegar a Pinturricchio a decoração das abóbadas da biblioteca junto da Catedral de Siena (KAYSER, 1986, p. 18).

4. CARNES DESFEITAS: DOS CAMINHOS DA CRIAÇÃO À PRÁTICA PEDAGÓGICA

Estive, durante os últimos meses, atrás de conceituações e proposições práticas para chegar ao grotesco corporal. Como coloquei em algum momento desta escrita, minha pesquisa partiu da biomecânica, e, portanto, gostaria que seus estudos estivessem, de alguma forma, vinculados a este processo e seus princípios. Parece contraditório pensar que o corpo grotesco é justamente aquele que não estará pronto e não terá regras. Entretanto, suas poéticas também são recheadas de princípios.

Quando encontrei o que gostaria de performar na minha cena, julguei que seria importante pensar na formação proporcionada por estes conteúdos, uma vez que me encontro formando de um curso de licenciatura em Teatro, e não de um bacharelado. Com tantas polêmicas sobre o “como” fazer, entendo que cabe a nós, professores, estabelecermos parâmetros para trabalhar a partir do elemento grotesco nas instituições de ensino – formal e não formal –, considerando uma prática pedagógica consciente e ética.

Milena GUERSON (2010, p. 3), aponta que o

aspecto essencial da Arte não pode ser somente o expressivo, pois todas as “operações humanas” possuem natureza expressiva; entender a Arte como “expressão de sentimento” ou como “linguagem expressiva” não esgota a essência do artístico (GUERSON, 2010, p. 3).

Neste sentido, podemos seguir a linha de pensamento de Luigi Pareyson, que pensando a Arte como “forma”, entende ser a atividade artística, portadora de um caráter formativo, “isto é, exatamente num executar, produzir, e realizar, que é ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir” (PAREYSON, 2001, p. 25-26 *apud* GUERSON, 2010, p. 4). A cena, em si, já se configura como formadora.

Mesmo assim, decidi idealizar um curso imersivo, que fosse capaz de abarcar as principais teorias e práticas que estudei ao longo desta escrita. Para tanto, dividi a proposta em quatro partes – contextualização; corpo; voz e criação – que foram trabalhadas, uma por turno, ao longo de um final de semana (sábado e domingo). O curso – *Introdução ao Elemento Grotesco* – foi

divulgado dentre os participantes do Núcleo de Teatro UFPel, e o grupo¹⁸ foi selecionado por mim, tendo como critério as pessoas que demonstraram interesse na pesquisa referida. O convite formal, assim como outras combinações, foi feito mediante mensagem no aplicativo “WhatsApp®”.

4.1. ETAPA 1: Contextualizar

Iniciamos a etapa de contextualização no sábado de manhã. Para isso, utilizei o embasamento teórico apresentado no capítulo 3, e o trabalhamos em metodologia de explanação e debate. Conversamos, primeiro, acerca das concepções do senso comum sobre o que é o “grotesco”, e como ele se manifesta.

Como o grupo já possuía uma noção acerca do termo, foram levantadas questões essenciais como o “belo”, a quebra de expectativas e padrões, a subversão da moral etc. Uma das participantes associou a contraposição ao piano, dizendo “pra mim, tocar piano e o som que ele faz é sublime, mas afiná-lo é bem grotesco”.

Seguimos o turno com um apanhado histórico e levantando possibilidades conceituais, até que em um determinado momento, fez-se uma ponte com a *Commedia Dell’arte*¹⁹, que para cada meia-máscara expressiva possuía um respectivo animal que transbordava as suas características. Mesmo não tendo sido eu a trazer o assunto para a discussão, estudei por dois anos esta manifestação teatral com origem na Itália renascentista. Seria esta a primeira temática escolhida para abordar no Trabalho de Conclusão de Curso, mas se alterou durante a escrita do pré-projeto. Decidi, portanto, incorporar esta experimentação na segunda etapa do minicurso.

¹⁸ O grupo foi constituído por: Brenda Castro, Nicole Gonzales, Thaynã Caetano (acadêmicos do curso de Teatro – licenciatura na Universidade Federal de Pelotas), Maureen Nogueira (Atriz e Mestre em Artes Visuais pelo PPGAVI – UFPEL) e Roberta Pires (Atriz e doutoranda em Educação pela PPGE - UFPEL).

¹⁹ A *Commedia Dell’arte* era um tipo de teatro popular, realizado em ruas, feiras e barracas. Seus personagens representavam arquétipos da sociedade do período, e eram advindos de diversos lugares da Europa, cada qual, trazendo seus traços para a realidade corporal. Os atores e atrizes utilizavam meias-máscaras expressivas, e treinavam para interpretar apenas uma ao longo de toda a vida. O movimento foi extremamente importante para a história do teatro e da atuação, já que foi meio dele que se teve o primeiro registro do ofício, no ano de 1545, em Pádova, e a entrada das mulheres em cena e no mercado de trabalho com Lucrecia di Siena.

Ao eleger Jacques Callot e sua pintura (figura 1) como modelo de grotesco, Monet já teria inserido traços da *commedia dell'arte* neste contexto, como apontado por KAYSER (1986) em seu livro. Isto porque estas personagens não tinham limites sólidos entre a figura humana e a animal.

Assistimos à gravação da teatropalestra *NEM 1 A*²⁰, apresentada no Sesc Copacabana – RJ, durante a 7ª edição do festival *ESSE MONTE DE MULHER PALHAÇA*. Nela, a personagem Ternurinha (Stefanie Liz Polidoro) levanta questões acerca do capitalismo, da desigualdade social e do feminismo. O intuito era identificar elementos grotescos durante a apresentação para após o intervalo, debatermos. Finalizada a teatropalestra²¹, fizemos um intervalo para o almoço.



Figura 1 – Gravura de Jacques Callot retirada da série *Balli di Sfessania*, de 1621. Fonte: <https://cdn.britannica.com/85/23685-050-509685CC/Balli-di-Sfessania-performers-engraving-Jacques-Callot-1621.jpg>.

4.2. ETAPA 2: Corpo

Ao retornarmos ao espaço, imediatamente iniciamos uma conversa sobre a caracterização, as falas e os apontamentos trazidos no vídeo assistido. Alguns participantes comentaram sobre as roupas e o estilo de *slide* escolhido para a apresentação, a temática, e como o riso funcionou como um desarme do público, que logo em seguida recebe uma série de informações e críticas sociais.

²⁰ A teatropalestra pode ser acessada pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=sbtrgCjsQL8>

²¹ Termo utilizado pela autora em sua tese para designar o tipo de cena apresentada.

Minha intenção ao apresentar o material audiovisual foi exemplificar o que havíamos conversado, e dar energia e gana para iniciarmos as práticas corporais. E funcionou. Nesta etapa, estive acompanhado dos escritos de Francisco Leal, que durante o seu mestrado pesquisou a estética do grotesco como meio para potencializar a expressividade no corpo cênico, discorrendo a respeito em sua dissertação (LEAL, 2019).

Como forma de referenciá-lo e agradecê-lo, iniciei a prática do turno da tarde com o comando de “apertar a moedinha”, sobre a qual li no trabalho de Francisco. O princípio, como coloca o pesquisador, é retirado do Kundalini Yoga e a ideia é que a partir de uma leve contração do esfíncter anal externo – como se estivesse segurando uma moedinha – acionemos o baixo corporal (LEAL, 2019). Yoshi Oida, como também citado pelo autor, vai colocar atenção nesta região:

Quando apertamos o ânus, levamos o foco para essa área do corpo. Percebo isso quando faço esse exercício, como se fosse uma sensação de “choque”. Talvez algum tipo de “canal tenha se aberto no meu corpo, permitindo a entrada de uma energia externa. De certa forma, essa área é um ponto de partida para a energia do corpo (OIDA, 2001, p.33 *apud* LEAL, 2019, p. 60).

Fui guiando o exercício para que esta energia – que parte do baixo – pudesse se disseminar por todo o corpo, até que o mesmo estivesse pronto para se mover. Inseri, neste momento, uma sequência de ações²² desenvolvida por mim, retrabalhando outros exercícios pelos quais passei na vida teatral, que utilizei para me preparar e me aquecer nos ensaios e na apresentação da *M’Boitatá*. Creio que esta é a grande mágica do teatro, e mais uma vez posso estabelecer conexão com a química na frase célebre de Antoine-Laurent Lavoisier, que dizia que “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” (s/s).

Durante o minicurso, comentamos a respeito da semelhança entre algumas posturas desta sequência e *asanas* da Yoga, que inicialmente não tinha estabelecido. Depois, analisando melhor, pude traçar uma correlação.

A intenção que tive com a sequência de movimentos foi potencializar a manifestação **energética** do baixo corporal, invertendo o corpo de diferentes

²² Esta sequência pode ser acessada através do link: <https://youtu.be/IRVGSS34gE?si=UeLksTuA06eZRvY8>.

formas, acionando musculaturas, provocando a ativação da coluna e assim, **invocando a presença animal**. Incorporei à proposta, também, algumas passagens do exercício do “Tigre” de Grotowski e do “Gato”.

Fizemos um trabalho de liberação da cintura pélvica com músicas em que a composição – letra, melodia e ritmo – correlacionava-se com o popular, entre elas, estavam funks, raps, xote, forró e baião. E posteriormente, algumas movimentações codificadas do corpo *dell’arte*, com foco no núcleo dos servos, associados ao baixo – *Servetta, Zanni e Arlecchino*.

A partir de estímulos – abundância, exagero, coletividade e monstrosidade –, exploramos a criação de formas corporais. Inicialmente fizemos de forma individual, cada participante contribuindo com a sua percepção. Depois, buscamos imbricá-las para construir uma arquitetura coletiva, conforme indicado na figura 2.

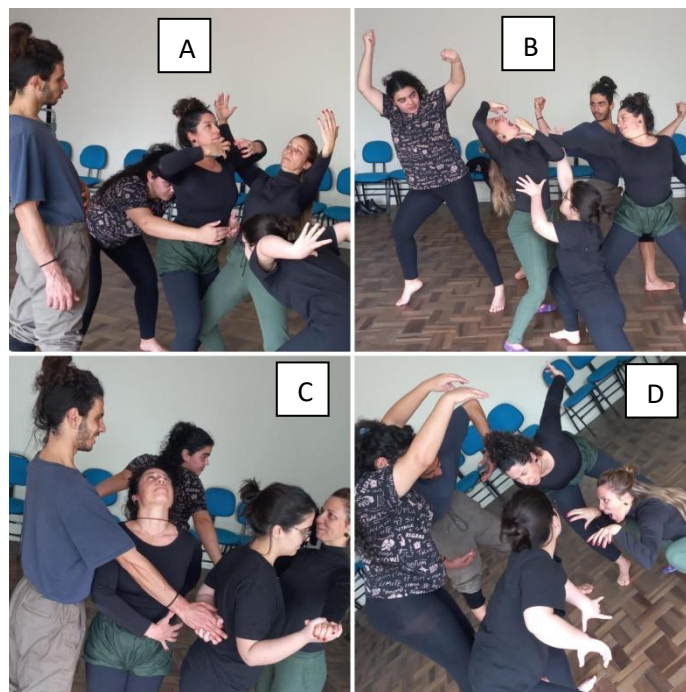


Figura 2 – Montagem com as imagens das composições feitas a partir dos estímulos: a) abundância; b) exagero; c) coletividade e d) monstrosidade.

4.3. ETAPA 3: Voz

Na manhã do segundo dia, apresentei ao grupo a anátomo-fisiologia do aparelho fonador. Expliquei que a voz é fruto do movimento coordenado das pregas vocais que moldam a saída do ar dos pulmões para o trato vocal, que por sua vez, será também um filtro entre o interior e o exterior. Sua formação,

portanto, se dá a partir da respiração, da fonte – região laríngea – e dos filtros – o trato vocal –, resultando em diferentes modos de fonação.

O trato vocal é constituído por laringe, faringe, nariz e boca. Ele “é um ressonador cuja forma que determina os sons vocálicos, é modificada por mudanças na posição dos articuladores: os lábios, a mandíbula, a ponta e o corpo da língua, e a laringe” (MILLER, 2019, p. 95).

Neste dia, o grupo chegou ainda afetado pela prática do dia anterior. Estavam cansados, e por este motivo, decidi sugerir exercícios menos agitados. Experimentamos: (I) a respiração baixa, com enfoque na região abdominal; (II) a respiração média, destinando o ar da inspiração à região diafragmática e por fim (III) a respiração alta, ou como é bem conhecida, de peito.

Propus experimentarmos a voz sussurrada – sem resistência das pregas vocais –, soprosa – com pouca resistência e muito ar –, fluida e neutra – mais próximas da utilizada no dia a dia – e a tensa. Abordamos o também famoso golpe de glote, termo usado “para descrever o som vocal que resulta quando as pregas vocais aduzidas (aproximadas) antes da fonação” (MILLER, 2019, p. 41) e suas consequências no aparelho fonador do ator e da atriz.

Busquei, com isto, fornecer um arsenal de possibilidades para que os participantes pudessem explorar a voz grotesca, de modo a conduzir o espectador pelos meandros da narrativa, levando-o para as alturas do sol a pino, e às profundezas da gruta no interior da terra.

4.4. ETAPA 4: Criar e fruir

Na tarde do domingo, propus que fossem criadas personagens ou manifestações com o elemento grotesco em evidência. Após a criação, fizemos uma apresentação²³ para o restante do grupo. Depois, puderam ser debatidos os detalhes das escolhas feitas.

Abro um parênteses para dizer que aproveitei para colocar em jogo o Gardenal (Figura 4). Este é o nome do personagem que desenvolvi no curso A Grota que me pariu, ministrado também pela Prof^a. Dr^a. Stefanie Liz Polidoro.

²³ Algumas delas podem ser acessadas no link: <https://youtu.be/zFVQYe-Mwk0?si=m5JkAkAOYMOhHcKf>

Ele, “filósofo”, funkeiro e rapper, foi um ótimo aliado nas aulas teóricas sobre o teatro popular na Itália, durante meu estágio no Instituto Estadual de Educação Assis Brasil, usando a música como recurso para condensar as principais informações da aula no final do encontro.



Figura 4 – *Selfie* do Gardenal

Retomando... recolhi *feedbacks* do minicurso para que eu pudesse avaliar a efetividade da proposta desenvolvida. Alguns destes estão no Anexo C, e podem ser lidos por você. Com o fim das atividades, percebi que a exploração pedagógica dos elementos trabalhados trouxe uma consistência outra para a minha postura enquanto docente, e para a materialidade da cena que será analisada a seguir.

5. REVESTIR-SE DE COURO: CORPORIFICAR O TEXTO NA CENA

Proponho pensar a encenação não como um espetáculo, mas como um resultado cênico de camadas textuais que se sobrepuseram na criação. Apresento, aqui, uma análise da lenda – couro que reveste meu corpo – em seus 12 capítulos, feita a partir do roteiro didático-hermenêutico escrito por Agemir Bavaresco (2004, p. 16-44). Mais uma vez, conto com a tua imaginação para vislumbrar o universo onírico que se instaura nas **palavras-corpo** de Simões, ao escrever a M'boitatá.

Ao trazer a expressão “palavras-corpo”, que vem até mim por meio dos escritos de Ana Cristina Colla, busco também encontrar uma linguagem de ser, atuar e compor a minha escrita. As “palavras-corpo” são aquelas

carregadas de cheiro, cor, densidade, movimento, memória. Não busque as palavras conceitos: essas fazem parte do território do discurso (necessário e bem vindo!), mas de origem distinta. Pensemos juntos em ação (COLLA, 2010, p. 32).

Junto à análise, escreverei a respeito da última versão da encenação (Figura 4) criada a partir desta lenda. Quando digo que o que analisarei aqui é a “última versão”, não estou colocando um ponto final com este resultado cênico. É que até este momento este projeto já trocou de pele três vezes: primeiramente, na disciplina de Interpretação Teatral I, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Giselle Molon Cecchini; posteriormente, no Laboratório de Contação de Histórias, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Marina de Oliveira e agora, no Núcleo de Teatro UFPel, coordenado pelo professora Giselle, e direcionado para este Trabalho de Conclusão de Curso.

Entre as trocas, selecionei movimentações corporais que considerei importantes, tanto do ponto de vista cênico, quanto do identificativo, para compor o resultado seguinte. Acredito que este exercício contribuiu na consolidação da energia da personagem em alguns momentos.

Como não utilizo, explicitamente, o texto de todas as passagens na encenação, você notará certa ênfase em determinados capítulos, que contribuem de formas diferentes para compor a criação – e que combinam

muito bem com uma roda de conversa e chimarrão – e olhares que incorporei à montagem.

Dito isso, e para que compreendamos em qual contexto surge esta lenda, é importante saber que a

Mboitatá é um mito guaranístico que – para explicar as fantasias criadas pela aparição dos fogo-fátuos nos campos, produzidos pela fosforescência de restos de ossadas – conta a história de uma interminável noite em que houve uma enchente tão grande que alagando a cova da cobra boiguaçu fê-la sair para fora e comer todos os olhos dos animais e homens mortos transformando-se numa serpente luminosa (BERTUSSI, 2000, p. 5).



Figura 4 – Cartaz de divulgação do resultado cênico “A M’boitatá” nos meios digitais. Fotografia: Fabiano Rosa. Arte: Lucas Furtado

Essas viagens que faço através do mito, ataçaram as minhas memórias... Posso recordar dos estudos que fiz a respeito de gases quando realizei o curso técnico em Química. Até então, achava que esta formação não faria conexão com nada na área teatral, mas eu estava enganado. A aparição dos **fogo-fátuos** está relacionada à combustão do gás metano (CH_4) acumulado, liberado por estes corpos de animais mortos da lenda, que entram contato com o calor da atmosfera terrestre e produzem tal efeito.

Para retratar este mito, Simões Lopes Neto usa artifícios linguísticos e simbólicos, como figuras de linguagem e pontuações, instaurando um ambiente no qual é possível florescer sua narrativa mítica. Na cena, estes elementos são explorados pelo coro percussivo²⁴ e a voz do narrador, através do diálogo entre ambos. O **eu-narrador** é o texto, o tecido, o contador de causo, o cantador do mito. Há anos, a orientadora deste trabalho escrevia as palavras que descrevem o que o **canto** representa aqui.

O canto é a própria poesia. Enquanto gênero, é lírico, épico e dramático. O canto é a narrativa. O canto é a ação, é o mito/história/conteúdo narrativo. O canto é veículo, entrada no mundo possível da ficção, passagem para o universo mítico, acesso ao imaginário. O canto é linguagem e encanto, e traz em si sua própria transcendência (CECCHINI, 2017, p. 32).

Saindo das palavras escritas, ao toque do surdo²⁵, e girando no sentido anti-horário, ao redor de uma fogueira imaginária, o ator-performer roga a companhia da M'boitatá, recordando o tempo em que viveram juntos durante o processo criativo. A voz urge também como rito de evocação do tempo primordial no qual acontece o mito, que, nas palavras do músico Leandro Maia, dá a luz à lenda na forma de canto, encontrando nesta atmosfera, o encanto.

5.1. Capítulo I: O nada lógico

*“No princípio era o Verbo”
(São João 1:1-18, novo testamento)*

“Foi assim” que Simões iniciou a lenda: com o verbo. E no primeiro capítulo, são estabelecidos alguns parâmetros do cenário no qual a **estória**²⁶ acontece. Ao narrar um mito ou uma lenda, recorreremos a um espaço-tempo impreciso, terreno fértil para aguçar o imaginário. Em M'boitatá, esta atmosfera é impulsionada pela imagem de “uma noite tão comprida que pareceu que nunca mais haveria luz do dia” (LOPES NETO, 1965, p. 1). Noite esta que está sendo contemplada pelo narrador enquanto o público se posiciona.

²⁴ Considero como coro percussivo todos os colaboradores e sonoridades externos ao narrador, que constroem a atmosfera da narração em primeiro plano, dialogando comigo.

²⁵ Referência ao surdo de madeira sem pele de resposta, instrumento utilizado na encenação.

²⁶ Justifico o uso do termo “estória” em detrimento de “história”, porque a utilização do primeiro acompanha as narrativas populares, ou “não verdadeiras” como também são chamadas, enquanto o segundo faz menção a fatos ocorridos.

Uma noite na qual houve ausência total de luz, “sem vento, sem serenada e sem rumores, sem cheiro dos pastos maduros nem das flores da mata” (*Ibidem*), é uma ambientação que Bavaresco (2004, p. 19) supõe ser “o nada lógico que fecunda a tradição coletiva mítica dos povos, no grande espaço temporal”. A noite, substantivo feminino, é a grande responsável por **gestar** em seu **ventre**, toda a narrativa. Hilda Simões Lopes aponta que “na literatura simoniana, o feminino é o racional”, sendo também, aquele que “restabelece a paz e o entendimento na lida campeira” (BAVARESCO, 2004, p. 20).

Nesta lenda, a noite é também como uma caixa preta. Um ambiente escuro no qual tudo pode acontecer. No teatro, utilizamos, corriqueiramente, esta terminologia para designar um tipo de espaço cênico.

Convém ressaltar que percebemos o mundo através de nossos **sentidos** e dos **estímulos** que são por eles percebidos, excitando-os ou não. Ao suprimir os excitantes (luz para a visão, rumores/sons para a audição, churrasco para o paladar, cheiro dos pastos e das flores para o olfato, e vento para o tato), ele indetermina os estados de alma dos “**homens abichornados**” – primeira manifestação grotesca explícita da figura antropozoomórfica, citada no capítulo anterior – que por identificação me atravessou enquanto leitor, e provocou em mim o desejo de experienciar tais vivências (SOARES, 1957, p. 8).

Como já apresentei no capítulo anterior, considero como experiência aquilo que nos atravessa, e neste sentido, coloco ainda que, no teatro, ela é coletiva, mas também individual. Cada pessoa interpreta um **signo** a partir das relações que este estabelece com outros signos e com a sua subjetividade. Mas “signo” é um assunto complexo, que desenvolveremos melhor mais pra frente. O foco agora é um dos elementos que atravessa a obra: o **fogo**.

Este elemento tão simbólico, que aparece ao longo de toda a narrativa, é inserido neste capítulo por meio dos borralhos, que podem também representar o poder econômico da cidade de Pelotas, que era uma grande referência na pecuária. Porém, como apontam PEREIRA e ARENDT:

A zona sul do estado [Rio Grande do Sul], caracterizada pelo subsistema econômico da pecuária, defrontou-se com importantes transformações no período que se refere até o final da República

Velha [tem seu fim em 1930]. Caracterizada pela produção de charque e couros, estes produtos durante o período analisado sofreram grande perda relativa na pauta de exportações de produtos gaúchos vis-à-vis os produtos coloniais. Estas exportações embora não permanecendo estagnadas, apresentaram fraco dinamismo. A economia charqueadora, desde aproximadamente metade do século XIX começou a enfrentar sucessivas crises face à concorrência do charque platino de melhor qualidade. O charque platino chegava nos principais portos brasileiros com o preço inferior ao charque gaúcho (2002, p. 3).

Então, Pelotas enfrentava, no período de escrita da lenda, um declínio financeiro, momento em que “Não mais sopravam labaredas nos fogões”, pelo contrário, “os borralhos estavam se apagando e era preciso poupar os tições” (LOPES NETO, 1965, p. 1), o que justifica a “tristeza dura” que os homens viviam, sem churrasco e “comendo canjica insossa”. A realidade da época, em uma narrativa lendária. E apesar da estagnação sensorial e socioeconômica, ainda assim “a noite velha ia andando” ...

5.2. Capítulo II: A contradição

Este capítulo insere na lenda uma grande **antítese**. Apesar de também o iniciar por um verbo, o escolhido da vez – **mint**o – contraria o que foi dito antes. Mas na construção do escrito, é possível interpretar que a mentira, aqui, não é intencional. Ao contrário, denota uma busca pela riqueza de detalhes através da **memória da experiência**.

Recordo-me de Manoel de Barros, dizendo que aquilo que não inventa é que é falso (BARROS, 2008), e interpreto que o real, só pode o ser, se fizer parte da realidade individual, porque só assim pode estabelecer sentido, que é primordial na fruição estética, e indissociável da linguagem. Ouso, portanto, caminhar com Johann Wolfgang Von Goethe, que diz:

*“Era no princípio o Verbo!”
Já paro e me critico, acerbo!
Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?
De outra interpretação careço;
Se pelo espírito ora estou movido,
Escrito está: No início era o Sentido!”
(GOETHE, 1949, p. 79 apud CECCHINI, 2017).*

Seguindo esta linha, na procura pelo sentido, o autor institui **oposições** benéficas à idealização do trabalho físico: o silêncio morto, quebrado pela cantiga de um bicho vivente, é transposto para a cena com canto do **téu-téu**. O silêncio é quebrado por uma cantiga, e a sonoridade morta, atravessada por algo vivente. TEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEUUUUUU... O som invoca o bicho. O téu-téu também sou eu.

Mais do que uma personagem, o quero-quero poderia ser considerado como um símbolo e talvez mais ainda, um mito, uma entidade. Um mito discreto, que nem sabe que é tão importante. Um “coadjuvante”, que não ganhou uma história só sua – ou pelo menos uma boa história. Considerado uma ave símbolo do Rio Grande do Sul, nem todas as aves-símbolo têm o que o quero-quero tem: um passado, uma história de um tempo muito antigo, muito [...] É ele quem interfere e dá dinâmica à narrativa. Uma dinâmica que não se dá pela linearidade, se dá pela interrupção, pela intromissão, pelo esquecimento (MAIA, 2004, p. 1-2).

Estas oposições entre o morto, o vivo e a ideia **cíclica**, sempre caminhando pela **alternância** entre opostos, provocam uma inversão, que caracteriza a relação de contínua **passagem entre vida e morte**.

Foi no meio do meu silêncio morto, porque o processo criativo tem destas coisas, que um canto vivente também me atravessou. O rompimento do silêncio através da linguagem musical. Deixei-me ser a música “M’boitatá”, faixa 12 do álbum “Palavreiro”²⁷ de autoria de Leandro Maia, que foi incorporada no início deste resultado cênico. A letra da música, encontra-se no Anexo D deste trabalho.

Estes cantos supracitados, “tão claro, vindo de lá do fundo da escuridão” (LOPES NETO, 1965, p. 2), assim como o téu-téu – onomatopeia que por si só imprime **musicalidade** na enunciação – figura a esperança dos homens, mais uma vez, dinamizada através de uma antítese.

Na encenação, este é o momento no qual o narrador é atravessado pela serpente. Daí em diante, assim como na lenda, quem entra em cena é a **boiguaçu** – que na língua tupi significa “cobra-grande”. Acontece que a última frase escrita neste capítulo, é: “de movimento, então, nem nada” (*Ibidem*).

Seguindo a lógica do trabalho meierholdiano, compreendo que a **negação**, associada à **recusa** – melhor tradução literal encontrada para o seu

²⁷ Link para o álbum: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/1PIgwLvSjK4jzSADFIQcYJ>

conceito “**OTKAS**”²⁸ –, imposta pelo termo “nem”, é neutralizada por outra negação através da palavra “nada”. Em parte das práticas corporais das quais tenho vivenciado, um dos grandes objetivos é encontrar a tal da “*bios cênica*”²⁹, ou melhor dizendo, aquilo que hoje chamamos de “**presença**”. Em um corpo aparentemente estático, ideia geral da frase citada, ela se daria através de uma **imobilidade dinâmica** (Figura 4), gerada através de vetores de oposição, e aqui, do conflito entre recusas. Um corpo imóvel, suspenso em cena. Um corpo **visceral** por dentro.



Figura 5 – Imagem em Imobilidade dinâmica. Registro feito na apresentação do resultado cênico. Fonte: Duda Treichel.

5.3. Capítulo III: A água, um assombro

Novamente o “minto” transpassa o corpo inerte, que se move. Desta vez, aparece como “despertar da consciência” (BAVARESCO, 2004, p. 24). Percebe como uma pequena palavra pode conduzir o espectador a refletir sobre o que é realmente real, e o que não é? Um pensamento crítico, mediado pela ponderação de fatos expostos.

Junto a ele, desaba “uma chuvarada tremenda”, “uma manga d’água”, um cenário de campos inundados, canhadas afogadas e uma pilha de animais mortos pela violência da tempestade. Gaston Bachelard (2013, p. 78) diria que “Para alguns sonhadores, a água é o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita. Essa partida material, rouba-nos a matéria da terra”. Para

²⁸ Na prática, o Otkas é um princípio do sistema da Biomecânica Teatral que se constitui enquanto uma ação preparatória para outra ação, denominada principal. Aqui, na cena, ela surge como geradora de perspectiva e mistério.

²⁹ Terminologia utilizada por Eugênio Barba, em seu livro “A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral”. (BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Ed. Hucitec e Ed. Da Unicamp, 1995).

Agemir (2004, p. 24), a **água** é “o assombro original que constitui o dilúvio simoniano”, já que a lenda só pode ter continuidade porque ela entra na toca da boiguaçu, que sai rabeando.

Optamos por potencializar a interação sonora. Como a boiguaçu sai de sua toca nesta passagem, as ondas sonoras saem dos instrumentos e pintam a paisagem narrada. Paus de chuva, placas de metal, udú e outras extensões do corpo – porque enxergo os instrumentos assim – figuram o grande **dilúvio**. O reco-reco desenha a trajetória da cobra. O grotesco sai de sua gruta para entrar em jogo. Do fundo do tambor, sai a cobra.

A imagem da serpente atravessa diversos tempos e civilizações, representando, de acordo com Carl Gustav Jung, “o animal que provocava medo por representar perigo, mas também significava alívio e cura” (JUNG, 2001, p.133 *apud* POLIDORO, 2020, p. 18), como o elemento grotesco, que provoca estranhamento, e ao mesmo tempo o riso.

O **riso**, provém da “segunda natureza do homem” (BAKHTIN, 1993, p. 65), e é oposto à seriedade. Na verdade, quem ri é justamente esta segunda natureza, ou seja, o baixo material e corporal, que não está incluso na cosmovisão e concepção de mundo cristã, expressa, nesta lenda, pelo dilúvio.

A boi-guaçu (cobra-grande), como serpente que é, se pega a comer **carniças**. O curioso é que mesmo com todos os corpos dos bichos disponíveis, ela só comia os olhos. A **digestão** desses olhos, corresponde à digestão do mundo.

5.4. Capítulos IV, V e VI: Grotesco latente

Costumo pensar que somos sempre **duplos**. Ou mais. Simões escreve que “cada bicho guarda no corpo o sumo do que comeu” (LOPES NETO, 1965, p. 3), via de regra, um princípio biológico. Ao longo do capítulo IV, transpõe este princípio aos homens, “que até sem comer nada, dão nos olhos a cor dos seus arrancos”. É possível pensar que

O olhar é uma forma de representar a realidade. O olhar realiza um duplo movimento: representa o mundo e identifica-se com o mundo pela assimilação. Há um paralelo entre a assimilação orgânica e o olhar. O olhar constrói a identidade com o meio onde está imerso. O sujeito, diz Ortega y Gasset, é resultado do eu e as suas

circunstâncias [...] A antropofagia simoniana compara a boi-guaçu 'que tantos olhos comeu' com o olhar humano que, ao ver o mundo, identifica-se com ele, podendo reproduzi-lo ou modificá-lo (BAVARESCO, 2004, p. 28).

Acontece que, mesmo produzindo uma comparação, João Simões Lopes Neto não configura a **devoradora de olhos** como um bicho e nem como um ser humano. Ao contrário, escreve mais adiante, que ela tem **corpo de serpente**, e só, mais nada.

O narrador-boiguaçu busca o contato direto com os olhos dos espectadores. Entendendo os olhos como janelas, posso alcançar o que há de mais sublime no ser: a sua **alma**.

Percebe-se uma voracidade na construção do texto. Um desejo. Um grotesco crescente. Uma necessidade de consumir as luzes dos olhos, por ser isso que dá a **sustância** para aquele corpo. Uma crescente busca energética através dos olhos que “foram sendo devorados; no princípio era um punhado, ao depois uma porção, depois um bocadão, depois, como uma braçada...” (LOPES NETO, 1965, p. 3).

Esta gradação no texto indica um caminho possível na cena, ainda expresso no escrito de Goethe:

*Pesa a linha inicial com calma plena,
Não se apressure a tua pena!
É o sentido então que tudo opera e cria?
Deverá opor: No início era a **Energia!***
(GOETHE, 1949, p. 79 *apud* CECCHINI, 2017).

A cada olho comido, o corpo ficava mais transparente, já que não tinha pelos, nem escamas e nem penas, cascas ou couro. Cada vez mais a boi-guaçu assimilava-se com o mundo ao redor. Como era clareada pela energia presente nos miles de luzezinhas dos olhos, ela já brilhava como uma “luzerna, um clarão sem chamas, já era um fogaréu azulado” (LOPES NETO, 1965, p. 3).

Como trazer para o **ser-animal** esta luz? Tanta energia contida expande o corpo que se encontra prestes a explodir. As palavras vibram, as asas do tétu tentam dissipar este excesso, rufa o **tambor de sopapo** – patrimônio imaterial da cidade de Pelotas.

Boiquaçu estava em seu ápice, e com isso começara a sua transmutação. Algo vai acontecer...

5.5. Capítulo VII: A metamorfose

*Mas, já, enquanto assim o retifico,
Diz-me algo que tão pouco nisso fico.
O espírito me ajuda! E vendo a direção,
Serenamente escrevo: Era no início a **Ação!***
(GOETHE, 1949, p. 79 apud CECCHINI, 2017).

*Caminho em direção à luz. Me pergunto o que há do lado de lá. Percebo um corpo que brilha e paira no horizonte. Sou leve como vento, **pesado** como um fardo, como um milhão de olhos pesados. Ela vive dentro de mim. Ela habita as minhas vísceras. Eu sou ela e ela está em tudo o que sou. Ela é o que sou. Vejo uma luz. Esta pele não me serve mais. Eu não caibo aqui. Do meu ventre, escorrem os meus **órgãos**. Sou arrastado pra dentro da escuridão. Uma faísca. Este cheiro... este cheiro não é meu. Poderia derrubar um milhão de soldados. Eu sou um milhão de **cadáveres**. Estou disponível pra guerra. **Eu sou A guerra!***

Fecundante-fecundado pela grande cobra recolho-me no interior da **gruta**. Acabo fundindo minha imagem à do surdo, criando um “corpo bicorporal” (BAKHTIN, 1993).

Este movimento de reclusão é a **gestação** da minha transformação em serpente. **Renascer** a partir da gruta, reconhecendo-me novamente enquanto **ser da terra**, é uma ação precedida da absorção do mundo, figurado no **retorno ao ventre**, ao **orifício** aberto da toca, à confluência sonora **animalesca** que ressoa pelas paredes do instrumento que ganha outra vida. O objeto, ressuscitado sob nova perspectiva e percepção, adquire uma diferente função: **parir o corpo grotesco** (figura 4).

Sinto-me virado às avessas. Este corpo rosna e grita. Gargalha e serpenteia. Contorce. Digere. Na concepção grotesca do mundo, as fronteiras são estabelecidas segundo outros parâmetros, e é possível dissolver os limites entre um corpo animado e um inanimado, produzindo uma nova **corporeidade**.

E foi por isso que os homens, quando me viram pela primeira vez – eu, boiguaçu, tão demudada, não me conheceram. E julgando que eu não era eu, pelo simples fato de não corresponder à lógica da razão, acharam que eu era outra coisa, bem diferente. Chamaram-me, então, por um nome que ecoa através dos tempos: **mmmboitatáh... boi-tatahhh... a cobra-de-fogo... M'boitatá!**



Figura 6 – Imagem parindo o grotesco. Registro feito em um dos ensaios do resultado cênico, no momento em que inserimos o instrumento.

KIIIIIIIIIOOO!

E como rodei no corpo do cavalo, rodei ainda muitas “rancheiras, faminta, sempre que nem chimarrão” (LOPES NETO, 1965, p. 3)... o cão chimarrão³⁰, que em certo momento da História retoma a vida **selvagem** que lhe foi arrancada pela domesticação. Dizem, que quando estes cães estavam famintos eram capazes de atacar as próprias comitivas de viajantes (MATTOS *apud* BAVARESCO, 2004, p. 32).

A domesticação animal é outro ponto a ser levantado quando o assunto é o elemento grotesco. Foi dito a vocês, no capítulo 2, que a ideia de controle

³⁰ O cão chimarrão é uma menção feita por Mário Mattos, que em suas pesquisas, encontra a referência à raça “Cimarron Uruguayo”, muito comum na época da guerra da independência do Uruguai, ocorrida no final do século XVIII.

também se vai. **Desmancha-se**, “também como cousa da terra, que se estraga de vez” (LOPES NETO, 1965, p. 3).

O grotesco **retorna à terra**. Retorna ao baixo de onde surgiu. O corpo de serpente refaz sua morada nas vísceras “depois de rebolar-se rabiosa nos montes de carniça, sobre os couros pelados, sobre as carnes desfeitas, sobre as cabelamas soltas, sobre as ossamentadas desparramadas”. O narrador, recai sobre as carcaças. Mikhail Bakhtin apontará que “A morte é um momento indispensável no processo de crescimento e renovação de um povo, é a outra face do nascimento” (BAKHTIN, 1993, p. 357), e então, surge o sol.

O fato de os olhos mortos não fornecerem sustância à M’boitatá podem indicar a necessidade da evolução da visão de mundo social, uma vez que a cultura é o reflexo daquilo que vemos, ouvimos, sentimos, fazemos, e da maneira como nos comportamos. O que servia para gerações já falecidas, pode não corresponder às expectativas do hoje, assim como o que não era compreendido, e muitas vezes julgado, pode ascender como aquela luz que estava presa no corpo da M’boitatá.

Tendo nascido o sol, ele sobe. E revela-se outra inversão,

pois com a morte da M’boitatá, a luz volta a brilhar. Antes, a cobra-de-fogo era o sol da grande noite diluvial que envolvia o pampa. Ela como que fazia a síntese dos opostos entre a luz e as trevas, ao manter a luminosidade em meio à noite. Pois, agora, a “grande noite” deixa lugar ao “sol novo”. A coincidência é tão grande que “pareceu até cousa mandada”, algo como destino. No entanto, aqui está o movimento dialético da noite e a luz que anunciam o fim do dilúvio e a chegada do dia com o sol radioso: “O sol apareceu de novo!” (BAVARESCO, 2004, p. 34).

E com ele, volta o “sopro forte de bocas contentes” (LOPES NETO, 1965, p.1). Há novamente uma negação – “minto” – para esclarecer o modo como o sol retorna, e acrescentar ao mito original uma nova função. Em sua versão guarani, a narrativa busca explicar a aparição dos fogo-fátuos, exclusivamente, mas, na lenda de Simões, contempla-se também o (re)surgimento da noite e do dia como duas metades iguais.

5.7. Capítulo X: Um retorno cíclico

A reaparição do sol, que já não se via há muito tempo, prepara o início do capítulo X. Ele inicia, mais uma vez, com um princípio natural: **“Tudo o que morre no mundo se junta à semente de onde nasceu, para nascer de novo”** (LOPES NETO, 1965, p. 4). Mas com a M’Boitatá é diferente. Sua luz não se junta à de que saiu, quebrando o ciclo do mundo estabelecido pelo autor. Com isto, ele deixa margens para que interpretemos que a cobra de fogo não é um ser natural.

A sequência de verbos de ação, narrados na encenação de forma rápida, sem longo tempo para assimilação do espectador, e a tensão corporal em que se encontra o intérprete, tentando conter toda a energia da M’Boitatá em seu ventre – a gruta –, transparece agonia. Bakhtin, ao discorrer sobre o **ciclo vida-morte-renascimento** – outro elemento grotesco – ressalta que

“nos sintomas da agonia, na linguagem do corpo agonizante, a morte torna-se uma fase da vida, que obtém uma realidade corporal expressiva, que toma emprestada a própria linguagem do corpo; dessa forma, a morte se inclui inteiramente no círculo da vida da qual ela constitui um dos aspectos” (BAKHTIN, 1993, p. 315).

Se considerarmos isto, podemos concluir que a morte da M’boitatá não assinala o fim de suas façanhas. Ao contrário, ela não aparece apenas no inverno, quando dorme em sua gruta, mas no verão, “depois da quentura dos mormaços, começa então o seu fadário” (LOPES NETO, 1965, p. 4), e ela aparece mais uma vez, do mesmo jeito.

A conclusão do capítulo é feita mediante a duas palavras que revelam a compreensão do autor da lenda referente ao fenômeno presenciado. **“Maldito”**, indicando que a cobra é resultado de alguma maldição, que por sua vez, carrega um sentido negativo por si só; e **“Tesconjuro”**, interjeição utilizada muitas vezes para exprimir repulsa frente a algo ou alguém que não é sagrado, como o caso do corpo grotesco. Aliás, é válido sinalizar que

Na segunda metade do século XVI [...] Os religiosos afirmavam que o espaço de grutas e subterrâneos, onde fora encontrada a ornamentica grotesca, constituía um lugar propício para as manifestações de forças nefastas e diabólicas, pois nestes lugares, desde a Idade Média, se realizavam cultos e sacrifícios ao demônio. Todavia, esta declaração do clero parece ter provocado efeito oposto, visto que a atração pelo desconhecido e pelo proibido acarretou na crescente marcha do grotesco (LIMA, 2016, p. 6).

Esta é a primeira vez que o caráter maligno é associado à M'boitatá, no entanto, Bakhtin já considerava o grotesco como subversão da ordem e do sagrado, e em seu livro, ao analisar o contexto de François Rabelais, ressalta, como já comentamos, a descentralização do universo e a **transportação dos céus para a terra**, “lugar que, nas concepções da idade média, era diametralmente oposto a Deus, os infernos” (BAKHTIN, 1993, p. 324), colocando ainda, que a introjeção do grotesco seria mediante à **busca dos infernos corporais e terrestres**.

Interessante que, o capítulo F do livro de Agemir Bavaresco, escrito por Luís Borges, traz uma versão da lenda em Alemão – tradução do texto de Carlos Francisco Sica Diniz – e entre suas primeiras frases está “Im Sommer der Teufel los”, que traduzido para o português é “No verão, o diabo anda solto”. Manifesta-se a **duplicidade** do caráter da serpente, que era boa na medida em que substituía o sol, e má por ser a devoradora de olhos.

Em cena, o **eu-intérprete** recolhe a história escrita no cenário, e com isso a própria M'boitatá. O que ele não percebe é que, na tentativa de findar o ciclo da cobra-de-fogo, evoca a sua presença novamente. Com as duas últimas palavras – Maldito e Tesconjuro –, ele dissocia seu corpo da cobra morta e encerra o mito com o canto, reiniciando seu ciclo.

Finda-se a encenação.

5.8. Capítulos XI e XII: Tenho visto!

Optei por compilar os capítulos XI e XII porque ambos não foram contemplados no resultado cênico. No XI, Simões inicia a escrita dizendo que “quem encontra a *boi-tatá* pode até ficar cego” (LOPES NETO, 1965, p. 5), e não explicita se a cegueira seria pela devoração dos olhos, ou pelo excesso de luz, mas compreende-se que o motivo seria o primeiro.

Visualizo a passagem XI como uma reafirmação da atmosfera na qual a lenda está inserida. Isto porque o autor fornece orientações para aquele que encontra a M'boitatá, e um dos meios de se livrar dela é laçando-a, algo que é praticado com frequência nos locais em que se tem muito gado, como nos

pampas gaúchos. O laço de arrasto vem também como uma forma de finalizar a história, colocando-a de volta nesta ambientação.

O narrador ainda indica ao campeiro que gosta de se prevenir, que “reponde seu gado da querência da boi-tatá”, uma vez que “o pastiçal, aí, faz peste” (LOPES NETO, 1965, p. 5). Algumas versões que li, trazem a finalização “Tenho visto”, o que faz “referência ao ato de ver, isto é, aos olhos, os quais foram cobiçados durante toda a narração” (BAVARESCO, 2004, p. 43).

5.9. Outros signos da cena

Algirdas Julien Greimas propõe os conceitos de “signo”, “significante” e “significado” em seu “Dicionário de Semiótica”. Para o linguista, todo signo é uma unidade composta de duas partes, dois planos: significante e significado. Em sua teoria, **significante** constituiria o plano da expressão, a forma pela qual algo é exposto, enquanto **significado** estaria mais relacionado ao plano do conteúdo. Sendo assim, o **signo** é o resultado, exteriorizado, da interação imprescindível entre duas grandezas, produzindo uma manifestação semiótica (GREIMAS, 1979).

Destinarei este subcapítulo do Trabalho de Conclusão de Curso para articular tais conceitos com a obra de Simões e com a encenação criada a partir dela, lembrando sempre que um signo só é constituído em relação a um sistema de signos. Portanto, caminhar até aqui, compreender os passos da criação, os conceitos sobre os quais me debrucei, minha prática pedagógica e assistir ao resultado cênico, faz-se essencial para consolidar uma proposta conceitual. E mais, deve-se considerar ainda que cada indivíduo possui uma subjetividade e que os signos, **plurissignificantes** que são, ressignificar-se-ão, também, de acordo com estas.

5.9.1. Ossamentadas

Em um determinado ponto de experimentações e experiências, encontramos no Núcleo de Teatro, eu e Giselle, restos de ossadas que foram

utilizadas em uma montagem teatral antiga do grupo que lá trabalhava. Tão antiga, que nós mesmos não chegamos a ver.

Em um ato espontâneo, em comum acordo, resolvemos incorporar estas carcaças à cena. Os ossos de animais, representando a morte, situação pela qual passará todo ser vivo, relembram a todo momento que a vida e a morte não andam separadas. Estamos todos os dias morrendo um pouco.

O grotesco, ao se reportar ao baixo, relembra também do que é alto, mesmo o subvertendo. Vivemos em um cenário de opostos – *sturm und drang*³¹, o **grotesco e o sublime**³², o bom e o mal, o bonito e o feio, o sim e o não – e esquecemos que o mundo não é binário. Entre o preto e o branco há uma longa paleta de cinzas, que carregam um pouco de cada uma das cores em maior ou menor escala. Colocar o parto da serpente e a morte da animalada juntos em cena, é para que não esqueçamos que

os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados (BAKHTIN, 1993, p. 277).

5.9.2. Palimpsestos: trocar de pele, fisicalizar versões

Durante o processo, criamos diferentes versões da encenação. Em cada um dos ensaios, estimulava-se a improvisação a partir de um determinado estímulo. Como uma cobra, que **troca de pele** com frequência, constatamos que os diferentes momentos alcançados são camadas que são dadas para a cena.

Elas surgem como um **aprofundamento** vertical das possibilidades que a encenação pode ter. Elegemos, a partir daí, aqueles caminhos que mais nos identificamos para compor o resultado final – lembrando sempre que o

³¹ Movimento pré-romântico alemão que expressa, ainda, os primórdios do grotesco, no que se diz respeito aos contrastes.

³² Alusão ao prefácio da peça “Crownwell”, escrito por Victor Hugo em 1827, chamado posteriormente de “Do grotesco e do sublime”;

resultado cênico nunca está finalizado, mas está pronto para ser apresentado e retrabalhado quando e se necessário.

Este processo nos remeteu aos **palimpsestos**, muito utilizados na Idade Média, visto os altos preços dos pergaminhos. Raspava-se o texto escrito sobre o papiro para reescrever em cima. Antes disto, o processo já era repetido em pedras, que eram cobertas e polidas para darem espaço às novas palavras. As camadas anteriores não deixavam de existir. Assim é com esta montagem teatral. Por isto, pode-se ler os traços das versões que antecederam.

O cenário também foi idealizado para representar este fenômeno, e poder ser facilmente transportado de um lugar a outro. As **escrituras**, aludem às gravuras e pinturas rupestres, que eram feitas dentro de cavernas e grutas, como a da Boiguaçu, fazendo conexão com o elemento grotesco.

Estudamos, ainda, o movimento cênico, que comporta tanto o desenho da gestualidade e da ação física, quanto o desenho no espaço em que ela ocorre. Pensamos a montagem em áreas de atuação que, a depender do quadro cênico, representa uma ou outra coisa.

5.9.3. O traje de cena

Escolhemos para a cena, utilizar um traje típico e tradicional gaúcho atual, levando em consideração a origem da lenda e de seu autor. Sabemos que esta vestimenta é fruto de um processo de incorporação de peças advindas de muitas culturas e de uma adaptação funcional de cada uma delas às atividades desenvolvidas pelos campeiros.

Maria Celina Gil (2020), baseando-se na divisão de Véra Stedile Zattera, remonta uma análise que separa o traje gaúcho em cinco etapas: Traje indígena (1620-1730); Traje gaudério (1730-1820); Traje charqueador (1820-1865); Novo traje (1865-1950); Traje tradicionalista (1950-atualmente).

Nas últimas fases, introduz-se a **bombacha**. Esta, nada mais é do que uma

calça larga que teria sido introduzida na região por volta de 1860, possivelmente a partir do contato com uniformes britânicos que, possivelmente, também usavam calças desse modelo após contato com os turcos na Guerra da Crimeia. Outras teses sobre o surgimento da bombacha afirmam que ela foi incorporada pelos espanhóis da

região da Maragateria após a dominação árabe e, portanto, os colonizadores as teriam trazido. Também há registros potenciais de seu uso na ilha da Madeira. Por conta da sua funcionalidade – e talvez também sua semelhança com o “chiripá” – ela foi logo assimilada após a Guerra do Paraguai pelos peões (GIL, 2020, p.89)

A bombacha, foi incorporada à cena não só por ser vinculada ao cenário pampeano, mas também por ser um traje de corte largo, que permite a exploração de movimentações no espaço cênico, sem limitá-las. A **guaiaca**, espécie de cinto, traz em sua configuração bolsos para carregar relógios e moedas, que por sua vez, encontram-se **vazios**, demonstrando o tempo tão antigo e impreciso no qual a lenda acontece, e a decrescente econômica.

As **botas**, também muito utilizadas nos campos, surgem da necessidade das caminhadas longas através dos campos, beirando banhados, tucuruzais, sangas e arroios, que na lenda se enchem em virtude da grande chuva que caiu e afogou inclusive os animais. Pela morte destes, o contador de histórias utiliza o **lenço preto**, que só deve ser utilizado em situações de **luto**.

Como já foi dito, esta não é a primeira versão desta cena. A primeira camada se deu ainda na modalidade remota, realidade pandêmica na qual todos nos encontramos. O luto figurado no lenço, é também por todas as pessoas que se juntaram à semente de onde nasceram e esperam para nascer de novo.

6. CONSIDERAÇÕES (FINAIS?)

E então, caro leitor e cara leitora, chegamos ao final deste trabalho?

Antes de encerrar essa escrita, com sua licença, gostaria colocar minhas percepções sobre tudo o que foi visto – e o que não foi. Agora, quase posso dizer que vivemos esta **experiência** juntos. Obrigado por me acompanhar até aqui. Minha vivência ganha muito mais **sentido** contigo ao meu lado, ou frente às minhas palavras.

Estes estudos, minha prática em sala de aula e o próprio resultado cênico, felizmente, **não** estão finalizados. Seguindo um traço comum a Meierhold e ao grotesco, encontram-se inacabados e em movimento, assim como “o corpo grotesco [que] é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo” (BAKHTIN, 1993, p. 277).

O que tentei, nas páginas anteriores, foi trazer - resumidamente - uma possibilidade de trabalho com algo que não me foi apresentado formalmente durante a graduação. Quando digo "formal" quero dizer que o elemento grotesco não está comportado na ementa de nenhuma disciplina, e, portanto, não se configura como um estudo obrigatório.

Enxergo a graduação como uma formação inicial. Esta, deverá ser complementada com estudos adicionais, durante e após o seu andamento.

Deixo assinalado meu desejo de me aprofundar ainda mais na pesquisa da poética e pedagogia Meierholdiana, e de continuar escavando-me nas grutas do elemento grotesco.

Com os retornos que recebi do minicurso de *Introdução ao Elemento Grotesco*, percebo que sua ampliação enquanto curso regular é uma possibilidade palpável, o que me traz muito entusiasmo.

A cena, que funciona a partir de diferentes sistemas de signos integrados, exala características desta categoria estética, apresentando-se como um resultado, que por sua vez é uma versão passível e carente de mudanças. Deve-se ainda, pensar na devoração inversa: ao final, o homem, que é narrador, ser devorado pela M'Boitatá – que também faz parte do que ele é – e não conseguir controla-la, como acontece na encenação realizada no dia 04 de setembro de 2023.

Noto a importância do estudo e da análise de cada passagem para a montagem, e que em alguns casos, é mais proveitoso e prazeroso agir como o sábio de François Jullien.

O sábio não tem ideia porque não privilegia nenhuma (nem, com isso, exclui nenhuma) e aborda o mundo sem projetar nele nenhuma visão pré-concebida. Ele não estreita nada, por conseguinte, com a intrusão de um ponto de vista pessoal, mas mantém sempre abertas todas as possibilidades (JULLIEN, 2000, p. 21).

E deixando-me ser atravessado por todo este trabalho, finalizo minha escrita com um questionamento direcionado à prática pedagógica: é possível grafar no espaço uma sequência de ações biomecânicas que funcionem como metodologia de ativação do grotesco corporal?

REFERÊNCIAS

- ALSCHITZ, Jurij. **Treinamento para sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Ed. Hucitec e Ed. Da Unicamp, 1995
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- BAVARESCO, Agemir (Org.). **Metamorfose do pampa**: da cultura e suas serpentes. Porto Alegre: WS Editor, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Walter Benjamin – Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.197-221.
- BERTUSSI, Lisana. Simões Lopes Neto: Lendas e Mitos Gaúchos. **Revista Boitatá**, Londrina, v.1, n.2, p.12-19, 2006. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30670>. Acesso em: 11 jun. 2022.
- BOLOGNESI, Mário. Cronologia de Meyerhold. In: CARREIRA, André; NASPOLINI, Marisa (Orgs.). **Meyerhold – Experimentalismo e Vanguarda**: seminário de pesquisa. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.
- CARBONARI, Marília. **A Biomecânica de Meyerhold como recurso artístico-pedagógico de treinamento e criação corporal do ator**: aplicações na formação do ator e do arte-educador. Guarapuva: Unicentro, 2013.

CABRAL, Muniz Sodré A.; SOARES, Raquel Paiva de A. **O Império do Grotesco**. RJ, Mauad, 2002

CARRARA, Paula Antonia Silva. [Corpo Voz Escuta] – Rastros de uma prática, reflexões em processo. 2015. **Dissertação (Mestrado)**. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

CECCHINI, Giselle Molon. Palavra encena ato em canto; palavra em cena, ato encanto: Uma leitura da poética da Cia. Teatro Balagan em Prometheus - a tragédia do fogo. 2017. **Tese (Doutorado)**. Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2017.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FAGUNDES, Antonio Augusto. **Mitos e lendas do Rio Grande do Sul**. 4ª ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1996.

FERAL, Josette. **Dresser un monumento à l'éphémère** – Rencontres avec Ariane Mnouchkine. Paris: Théâtrales, 1995. 126 p.

GIL, Maria Celina. O “traje de gaúcho” – uma indumentária de bailes e folguedos. In: VIANA, Fausto; MOURA, Carolina Bassi de. (Org.) **Dos bastidores eu vejo o mundo**: cenografia, figurino, maquiagem e mais: vol. IV. São Paulo: ECA-USP, 2020.

GONZAGA, Sergius. **Literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.

GUERSON, Milena. Ana Mae Barbosa e Luigi Pareyson – Um Diálogo em Prol de “Re-Significações” sobre Ensino/Aprendizagem de Artes Visuais. In: **“Existência e Arte” - Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei – Ano V – Número V – Janeiro a Dezembro de 2010**.

GUIMARÃES, Lauro Pereira. Linguagem e História em João Simões Lopes Neto. In: **Anais do II Seminário de Estudos Simonianos**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária – UFPel, 2001, p. 21-31.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

JULLIEN, François. **Um Sábio Não Tem Ideia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LAROSSA, Jorge Bondía. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autentica, 2021.

LEAL, Francisco. A Estética do Grotesco como Meio para Potencializar a Expressividade no Corpo Cênico. **Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)** – Universidade de Brasília – UNB, 2019.

LIMA, F. Do grotesco: etimologia e conceituação estética. **InterteXto**, Uberaba, v. 9, n. 1, 2016. DOI: 10.18554/ri.v9i1.1539. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539>. Acesso em: 24 set. 2022.

LOPES NETO, J. Simões. **Contos gauchescos e lendas do sul**. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1965

MAGALHÃES, Mario Osorio. Simões Lopes Neto e Pelotas: influência da cidade na obra regionalista do seu maior escritor. In: **Anais do II Seminário de Estudos Simonianos**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária – UFPEL, 2004.

MAIA, Leandro Ernesto. M'Boitatá. In: **Palavreiro**. São Paulo: Tratore (4 min), Spotify, 2009.

MAIA, Leandro Ernesto. Quem é você téu-téu? **Artigo (especialização em Letras)**. Centro Universitário Ritter dos Reis – UNIRITTER, Porto Alegre, 2004.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** Letras, n.26 (2006). p.63–81.
<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>.

MEIERHOLD, Vsévolod Emilevich. **Do Teatro.** São Paulo: Iluminuras, 2012.

MEYER, Augusto. Prefácio. In: LOPES NETO, J. Simões. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul.** Porto Alegre: Globo, 1957, p. 27-36.

MILLER, Richard. **A Estrutura do Canto: Sistema e Arte na Técnica Vocal.** São Paulo: É Realizações, 2019.

OLIVEIRA, Marina de. **Meyerhold e a biomecânica,** 2020. 57 slides. Acesso em: 18 ago. 2023.

PEREIRA, José Maria D.; ARENDT, Marcelo. O desenvolvimento da indústria gaúcha no séc. XX. In: **Encontro de Economia Gaúcha,** 1, 2002, Porto Alegre. Anais. Porto Alegre: FEE, 2002. Disponível em: http://cdn.fee.tche.br/eeg/1/mesa_12_pereira_arendt.pdf. Acesso em: 20 out. 2022.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold.** Tradução: SAADI, Fátima; KOPELMAN, Isa; GUINSBURG, Jacó; GODOY, Marcio Honorio de. São Paulo: Perspectiva, 2013.

POLIDORO, Stefanie Liz. Eu-ternurinha: o processo criativo e curativo da atriz-personagem a partir de seus excessos e vivências nas ruas e o ativismo político e feminista que compõe suas teatropalestras. **Tese (doutorado)** – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2020

QUINTEIRO, Eudosia Acuña. **Estética da Voz: Uma voz para o ator.** São Paulo: Summus, 1989.

SOARES, Mozart Pereira. O elemento sensorial nas lendas do sul. In: LOPES NETO, J. Simões. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul.** Porto Alegre: Globo, 1957, p. 7-12.

WEITZEL, Antônio Henrique. **Folclore literário e linguístico**; pesquisas de literatura oral e de linguagem popular. Juiz de Fora: EDUFJF, 1995.

Anexos

Anexo A - A lenda do Boitatá (RGS) – Por Antônio Augusto Fagundes em seu livro Mitos e Lendas do Rio Grande do Sul (1996)

“Em tempos mui antigos, que as gentes mal se lembram, houve um grande dilúvio, que afogou até os cerros mais altos. Pouca gente e poucos bichos escaparam – quase tudo morreu.

Mas a cobra-grande, chamada pelos índios de Guaçu-boi, escapou. Tinha se enroscado no galho mais alto da mais alta árvore e lá ficou até que a enchente deu de si e as águas empecaram a baixar e tudo foi serenando, serenando...

Vendo aquele mundaréu de gente e de bichos mortos, a Guaçu-boi, louca de fome, achou o que comer. Mas – coisa estranha! – só comia os olhos dos mortos.

Diz-que os viventes, gente ou bicho, quando morrem guardam nos olhos a última luz que viram. E foi essa luz que a Guaçu-boi foi comendo... E aí, com tanta luz dentro, ela foi ficando brilhosa, mas não de um fogo bom, quente e sim de uma luz fria, meio azulada.

E tantos olhos comeu e tanta luz guardou, que um dia a Guaçu-boi arrebentou e morreu, espalhando esse clarão gelado por todos os rincões. Os índios, quando viam aquilo, assustavam-se, não mais reconhecendo a Guaçu-boi. Diziam, cheios de medo: “Mboi-tatá! Mboi-tatá!”, que lá na língua deles queria dizer: Cobra de fogo! Cobra de fogo!

E até hoje o Boitatá anda errante pelas noites do Rio Grande do Sul. Ronda os cemitérios e os banhados, de onde sai para perseguir os campeiros. Os mais medrosos disparam, mas para os valentes é fácil: basta desapresilhar o laço e atirar a armada em cima do Boitatá. Atraído pela argola do laço, ele se enrosca todo, se quebra e se some.” (p.32 e 33)

Anexo B – Lenda na versão de Lígia Chiappini, retirada do livro “Metamorfose do Pampa: da cultura e suas serpentes”.

E – *A Mboitatá*

[O texto a seguir segue a versão de Lígia Chiappini. *Contos Gauchescos. Lendas do Sul. Casos do Romualdo*. Rio de Janeiro: Presença Edições/Instituto Nacional do Livro, 1988, p. 133-138.]

A Andrade Neves Neto

A M'boi-tatá

Meu Caro Simões L. Neto

Agradeço não me haveres esquecido com a tua amizade e com o teu talento. A lenda da “Boi-tatá”, também conhecida dos nossos sertanejos, com variantes que muito a diferenciam da que escreveste, deve figurar no folclore gaúcho, onde já cintila, acesa por ti, a velinha do “Negrinho do Pastoreio”, a cuja claridade puseste o meu nome. Prossegue, porque fazes trabalho de valor e muito me alegro por haver insistido com a tua modéstia para que continuasses a colher, aqui, ali, essas flores eternas da Poesia do povo, fazendo com elas o ramo que será um encanto para todas as almas e glória para o teu nome.

Abraço-te

teu

Coelho Neto

Rio, 20-XI-09

100

II

Minto:

no meio do escuro e do silêncio morto, de vez em quando, ora duma banda ora doutra, de vez em quando uma cantiga forte, de bicho vivente, furava o ar: era o *téu-téu* ativo, que não dormia desde o entrar do último sol e que vigiava sempre, esperando a volta do sol novo, que devia vir e que tardava tanto já...

Só o *téu-téu* de vez em quando cantava; o seu – *quero-quero!* – tão claro, vindo de lá do fundo da escuridão, ia agüentando a esperança dos homens, amontoados no redor avermelhado das brasas.

Fora disto, tudo o mais era silêncio; e de movimento, então, nem nada.

III

Minto:

na última tarde em que houve sol, quando o sol ia descambando para o outro lado das coxilhas, rumo do minuano, e de onde sobe a estrela-d'alva, nessa última tarde também desabou uma chuvarada tremenda; foi uma manga-d'água que levou um tempão a cair, e durou... e durou...

Os campos foram inundados; as lagoas subiram e se largaram em fitas coleando pelos tucuruzaís e banhados, que se juntaram, todos, num; os passos cresceram e todo aquele peso d'água correu para as sangas e das sangas para os arroios, que ficaram bufando, campo fora, campo fora, afogando as canchadas, batendo no lombo das coxilhas. E nessas coroas é

102

A M'boi-tatá

I

Foi assim:

num tempo muito antigo, muito, houve uma noite tão comprida que pareceu que nunca mais haveria luz do dia.

Noite escura como breu, sem lume no céu, sem vento, sem serenada e sem rumores, sem cheiro dos pastos maduros nem das flores da mata.

Os homens viveram abichornados, na tristeza dura; e porque churrasco não havia, não mais sopravam labaredas nos fogões e passavam comendo canjica insossa; os borralhos estavam se apagando e era preciso poupar os tições...

Os olhos andavam tão enfadados da noite, que, ficavam parados, horas e horas, olhando, sem ver as brasas vermelhas do nhanduvai... as brasas somente, porque as faíscas, que alegam, não saltavam, por falta do sopro forte de bocas contentes.

Naquela escuridão fechada nenhum tapejara seria capaz de cruzar pelos trilhos do campo, nenhum flete crioulo teria faro nem ouvido nem vista para bater na querência; até nem sorro daria no seu próprio rastro!

E a noite velha ia andando... ia andando...

101

que ficou sendo o *paradouro* da animalada, tudo misturado, no assombro. E era terneiros e pumas, tourada e potrilhos, perdizes e guaraxains, tudo amigo, de puro medo. E então!...

Nas copas dos butiás vinham encostar-se bolos de formigas; as cobras se enroscavam na enredia dos aguapés; e nas estivas do santa-fé e das tiriricas boiavam os ratões e outros miúdos.

E como a água encheu todas as tocas, entrou também na da cobra-grande, a – *boi-guaçu* – que, havia já muitas mãos de luas, dormia quieta, entanguida. Ela então acordou-se e saiu, rabeando.

Começou depois a mortandade dos bichos e a *boi-guaçu* pegou a comer as carniças. Mas só comia os olhos e nada, nada mais.

A água foi baixando, a carniça foi cada vez engrossando, e a cada hora mais olhos a cobra-grande comia.

IV

Cada bicho guarda no corpo o sumo do que comeu.

A tambeira que só come trevo maduro, dá no leite o cheiro doce do milho verde; o cerdo que come carne de bagual nem vinte alqueires de mandioca o limpam bem; e o socó tristonho e o biguá matreiro até no sangue tem cheiro de pescado. Assim também, nos homens, que até sem comer nada, dão nos olhos a cor dos seus arrancos. O homem de olhos limpos é guapo e mão-aberta; cuidado com os vermelhos; mais cuidado com os amarelos; e, toma tenência dobre com os raiados e baços!...

103

Assim foi também, mas doutro jeito, com a *boi-guaçu*, que tantos olhos comeu.

V

Todos – tantos, tantos! que a cobra-grande comeu –, guardavam, entranhado e luzindo, um rastilho da última luz que eles viram do último sol, antes da noite grande que caiu... E os olhos – tantos, tantos! – com um pingo de luz cada um, foram sendo devorados; no princípio um punhado, ao depois uma porção, depois um bocadão, depois, como uma braçada...

VI

E vai, como a *boi-guaçu* não tinha pêlos como o boi, nem escamas como o dourado, nem penas como o avestruz, nem casca como o tatu, nem couro grosso como a anta, vai, o seu corpo foi ficando transparente, transparente, clareando pelos miles de luzezinhas, dos tantos olhos que foram esmagados dentro dele, deixando cada qual sua pequena réstia de luz. E vai, afinal, a *boi-guaçu* toda já era uma luzerna, um clarão sem chamas, já era um fogaréu azulado, de luz amarela e triste e fria, saída dos olhos, que fora guardada neles, quando ainda estavam vivos...

104

Depois de rebolar-se rabiosa nos montes de carniça, sobre os couros pelados, sobre as carnes desfeitas, sobre as cabelamas soltas, sobre as ossamentas desparramadas, o corpo dela desmanchou-se, também como cousa da terra, que se estraga de vez.

E foi então, que a luz que estava presa se desatou por aí. E até pareceu cousa mandada: o sol apareceu de novo!

IX

Minto: apareceu sim, mas não veio de supetão. Primeiro foi-se adelgaçando o negrume, foram despontando as estrelas; e estas se foram sumindo no coloreado do céu; depois foi sendo mais claro, mais claro, e logo, na lonjura, começou a subir uma lista de luz... depois a metade de uma cambora de fogo... e já foi o sol que subiu, subiu, subiu, até vir a pino e descambar, como dantes, e desta feita, para igualar o dia e a noite, em metades, para sempre.

X

Tudo o que morre no mundo se junta à semente de onde nasceu, pra nascer de novo: só a luz da *boi-tatá* ficou sozinha, nunca mais se juntou como a outra luz de que saiu.

Anda sempre arisca e só, nos lugares onde quanta mais carniça houve, mas se infesta. E no inverno, de entanguida, não aparece e dorme, talvez entocada.

106

VII

Foi assim e foi por isso que os homens, quando pela vez primeira viram a *boi-guaçu* tão demudada, não a conheceram mais. Não conheceram e julgando que era outra, muito outra, chamaram-na desde então, de *boi-tatá*, cobra-de-fogo, *boi-tatá*, a *boi-tatá*!

E muitas vezes a *boi-tatá* rondou as rancheiras, farenta, sempre que nem chimarrão. Era então que o *téu-téu* cantava, como bombeiro.

E os homens, por curiosos, olhavam pasmados, para aquele grande corpo de serpente, transparente – *tatá*, de fogo – que media mais braças que três laços de conta e ia alumando baçamente as carquejas... E depois, choravam. Choravam, desatinados do perigo, pois as suas lágrimas também guardavam tanta ou mais luz que só os olhos e a *boi-tatá* ainda cobiçava os olhos vivos dos homens, que já os das carniças a enfaravam...

VIII

Mas, como dizia: na escuridão só avultava o clarão baço do corpo da *boi-tatá*, e era por ela que o *téu-téu* cantava de vigia, em todos os flancos da noite.

Passado um tempo, a *boi-tatá* morreu; de pura fraqueza morreu, porque os olhos comidos encheram-lhe o corpo mas lhe não deram sustância, pois que sustância não tem a luz que os olhos em si entranhada tiveram quando vivos...

105

Mas de verão, depois da quentura dos mormaços, começa então o seu fadário.

A *boi-tatá*, toda enroscada, como uma bola - *tatá*, de fogo! – começa a correr o campo, coxilha abaixo, lombaa acima, até que horas da noite!...

É um fogo amarelo e azulado, que não queima a macega seca nem aquece a água dos mananciais; e rola, gira, corre, corcoveia e se despenca e arrebenta-se, apagado... e quando um menos espera, aparece, outra vez, do mesmo jeito!

Maldito! Tesconjuro!

XI

Quem encontra a *boi-tatá* pode até ficar cego... Quando alguém topa com ela só tem dois meios de se livrar: ou ficar parado, muito quieto, de olhos fechados apertados e sem respirar, até ir-se ela embora, ou, se anda a cavalo, desenrodilhar o laço, fazer uma armada grande e atirar-lha em cima, e tocar a galope, trazendo o laço de arrasto, todo solto, até a ilhapa!

A *boi-tatá* vem acompanhando o ferro da argola... mas de repente, batendo numa macega, toda se desmancha, e vai esfarinhando a luz, para emulitar-se de novo, com vagar, na aragem que ajuda.

XII

Campeiro precatado! reponte o seu gado da quetência da *boi-tatá*: o pastical, aí, faz peste...

107

Anexo C – Relatos sobre o minicurso “Introdução ao Elemento Grotesco”

RELATO 1 – Thaynã Caetano (Fragmentos)

Ainda impactado pela construção, também a familiaridade que encontrei no tema, é que escrevo sobre a oficina do Grotesco. Minha análise tende a dividir-se em 4 partes; duas para cada dia.

Na primeira metade do primeiro dia nos reunimos, em clima saudosista, como pesquisadores prontos para fazerem suas anotações de referenciais e descobertas pessoais. Discutimos o que vem a ser grotesco: a cada colocação o orientador tinha sempre uma carta de referência no bolso. Assim, rapidamente, já me via com pilhas de livros, textos, filmes, gravuras e muito mais a ser visto e tragado em prol de entender o tal Grotesco. Para finalizar essa imersão fomos apresentados a uma peça teatral; provocados a observar o quê de grotesco havia ali.

Na segunda metade do primeiro notamos que o encontro com o grotesco não era exatamente uma mesa de chá, mas um choque. Ali preparamos nossos corpos e nos permitimos à metamorfose.

Na primeira metade do segundo dia nos vemos obrigados a gastar algum tempo atentos às nossas emoções e nas reverberações das práticas do dia anterior. Em sequência, preparamos nossa voz; com tempo para uma construção pessoal da voz que conectaria o trabalho em desenvolvimento ao construído naquela manhã.

Segunda metade do segundo dia: parimos, sem pudor, nossas crias mestiças e mal formadas. Pedações de lixo e deglutição que recolhemos de nós, dos outros e de tudo que veio antes de nós. Nos apresentamos!

O conteúdo claramente se estende por toda a filosofia, arte e metafísica humana; além da inerência social. Logo percebemos que se tratava de uma conceituação estética, mas que permeia todas as áreas da coisa humana; provavelmente desde a ‘grotá’ de onde os ‘humanos das cavernas’ vieram.

Como pedagogos, que somos ou pretendemos, nosso grupo tangeu também a temática em variados vieses de aplicação e observação; como a atração que as pessoas sentem pela tensão criada no contraste entre o sublime e o grotesco. A atenção parece fadada a ater-se ao embate até que

este se “resolva”. Me vem à mente como o grotesco é natural a uma criança; que não raramente o encara como algo tão natural quanto a própria luz do dia. Sem medo ou receio, as crianças abordam e transitam por este tema em seus jogos e imaginários.

As tragédias humanas são a matéria prima da criação grotesca e compartilhá-las em grupo, além de aliviar o peso, permite que aquilo seja deglutido e processado por outrem para que possa até ser re-ingerido se for o caso, mas de toda forma transformado em arte grotesca.

RELATO 2 – Maureen Nogueira

Minha participação na oficina foi de extrema relevância, haja vista, meu desafio de retornar à sala de pesquisa corporal depois de longos anos afastada.

O percurso didático executado pelo Lucas permitiu a compreensão dos processos corporais na construção da personagem, porém, o formato da oficina em dois dias consecutivos e intensos de prática, tornaram o processo cansativo e com pouco tempo para diluir, apreender e transpor a teoria para a prática.

Eu nunca havia participado de oficina de grotesco e foi uma experiência muito rica, na qual além da execução corporal e construção de personagem, pude conhecer mais sobre a fundamentação teórica já que a estética do Grotesco nos foi apresentada pelo Lucas de forma clara, objetiva e bastante detalhada, tendo em vista, o curto espaço de tempo.

Os elementos do Grotesco, como o exagero, a ideia de tornar estranho o que nos parecia familiar, o traço cômico e crítico, nos foi dado de modo teórico e em cada detalhe do percurso prático realizado através de exercícios corporais e vocais. Uma experiência rica que marca minha trajetória na busca de conhecimento no campo do teatro.

RELATO 3 – Brenda Castro

A oficina começou com a parte teórica e que para mim foi fundamental, já que não tinha tanto conhecimento sobre o tema. Ali ficou claro o que é o

grotesco, os exemplos usados tiveram grande ajuda, as imagens e a teatropalestra da Ternurinha fez com que toda aquela teoria tivesse um sentindo na prática cênica.

Dois dias intensivos de aula sobre o grotesco. Particularmente, acredito que é muito proveitoso ser dias seguidos de muitas horas. O corpo deu voz a toda teoria estudada e as criações ocorreram de forma muito fluida. Explorar outras possibilidades e estímulos com o corpo foi bem interessante, os impulsos de partes do corpo que normalmente não iniciam o movimento fez com que surgissem novas perspectivas corporais e isso se aliou quando começamos a trabalhar com as figuras dos animais.

Transpor este animal [cachorro] para o corpo humano foi um desafio, assim como pensar em quais características animais seriam melhores utilizadas no corpo humano a ponto de existir esse animal e também existir essa humanidade.


Ter o cachorro como animal escolhido foi desafiador, mesmo sendo animais que se encontram em todos os lugares. Pensar na característica marcante dele, e que não fosse a mesma que algum colega falou sobre seu próprio animal, me deixou inquieta. Não queria partir para algo estereotipado e tomei como base meu próprio cachorro de estimação, a partir daí senti que a construção da personagem finalmente se encaminhou até o que foi apresentado no final. Se falei sobre a construção preciso citar que as rodas de conversa com os colegas e o ministrante foram de extrema importância não só para a construção da personagem como para a construção de conhecimento. A troca que tivemos como grupo foi muito enriquecedora.

Acredito que se a oficina tivesse mais dias o aproveitamento e aprofundamento seria muito maior. Ainda assim, foi um ambiente de muito aprendizado no curto período de tempo que tivemos.

Anexo D – Letra da Música M'Boitatá, de Leandro Maia

M'BOITATÁ

a João Simões Lopes Neto



Num tempo muito mui antigo
Desapareceu o dia
Desapareceu o dia
Tempo muito mui antigo

(44) Numa escuridão fechada
Muitos homens sem abrigo
Só ouviam o gemido
Quero-quero vigiava


Só o téu-téu podia
Por detrás das enxurradas
Ver a aguaceira sem fim

Nem o téu-téu sabia
Quando o astro sol brilhara
Antes da tristeza surgir

E tudo ficou inundado
Só o lombo das coxilhas
Como fossem poucas ilhas
De náufragos apavorados

Náufragos estarecidos
Com o monstro das carniças
Cobra-fogo que cobiça
Muitos olhos digeridos

Cobra grande que espreita,
Ronda boiguaçu faminto
Luz do sol que o olho
Um dia viu



Tantos olhos vão luzindo
Como fosse um cometa
Rastro do sol morto que existiu

Grande Corpo de serpente
Foi-se aos poucos combalida
Fraca por não ter comida
Desmanchou-se transparente

E o escuro apagou-se dia
Via-se no céu estrelas
Longe o brilho das pupilas
Sol detrás do arco-íris

Voa téu-téu querido
És o pombo desta arca
Pampa que se enxágua da lição

Grita téu-téu querido
Mostra o ouro do arco-íris
Prisma de um dilúvio de aflição

Então o sol nasceu
Dia até brilhou
Terra floresceu
Mal que definiu

(45)

A luz cobriu o breu
Pampa iluminou
Rejuvenesceu
Dia então brilhou

Então o sol nasceu
Luz do sol que o olho um dia viu

