



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

## **ABRINDO CAMINHOS:**

### **A Performance nos Desfiles da Comissão de Frente em Belém e Portugal**

Francisco Edilberto Barbosa Moreira

Orientador (a/es) *Professor Doutor (c/Agregação) Pedro Paulo Alves Pereira*

COORDINADORA: *Professora Doutora Carmem Izabel Rodrigues*

Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em HISTÓRIA DA ARTE

Évora, fevereiro de 2019







UNIVERSIDADE DE ÉVORA

## **Dedicatória**

Aos meus pais: Valdenora Barbosa Moreira e Noé Benones Moreira

e

Edna Valente dos Santos e João Alexandre

IN MEMORIAM

## **Agradecimentos**

Aos meus GRANDES AMORES: as minhas irmãs e aos meus irmãos, sobrinhos e sobrinhas, tios e tias e primos que vivem distantes.

A minha grande parceira, amiga e irmã Cláudia Palheta.

A Marckson de Moraes, Adriano Furtado, Ana Elizabete, Zenilde Furtado e Everaldo Lisboa, Rui Dias, que me acolheram nesta terra de florestas. As minhas novas paixões de além mar.

Minha amiga e irmã, Edvaine Mara (Diva), e ao meu amigo e irmão, Reginaldo Chaveiro. MEU AMOR ETERNO PARA VOCÊS DOIS.

Rosana Rosário e Walter Chile, Ana São José e Carícia Miranda

Luís Nuno, Patrícia Rocha e Paulo Roque.

Aos meus artistas e parceiros de Comissão de Frente: Marckson de Moraes, Breno Monteiro, Leandro Azambuja, David Assunção, Fábio Leandro, Kevin Braga, Patrick Pimenta, Nilton Cesár, Renan Belmontt, Anibal Pacha, Erika Gomes, Adriano Furtado, e tantos outros que estiveram e contribuíram para este trabalho. MEUS MAIS SINCEROS AGRADECIMENTOS.

A todos os artistas do carnaval em Belém e no Brasil e aos novos amigos em Portugal.

Aos mestres Professor Doutor Pedro Paulo Alves Pereira e Professora Doutora Carmem Izabel Rodrigues.

## **Epígrafe**

### **Pedindo à Rua Proteção**

Segundo Schechner (2012), podemos entender um ritual como “uma forma das pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária” (p. 49). Logo, esses atos geram uma sequência de ações de corporeidade e linguagem que são codificados e transmitidos a partir de suas realizações. Durante algum tempo, em nosso exercício da Comissão de Frente, adquirimos hábitos que comumente são reproduzidos entre os integrantes dela, advindo de outras culturas e crenças pertencentes à religião de inspiração afro-brasileira.

Em algum momento de nossa concentração<sup>1</sup>, somos convidados por alguns filhos de santos a fazer uma oferenda às entidades espirituais que regem a umbanda<sup>2</sup> e o candomblé<sup>3</sup>, para que estes possam abrir nossos caminhos, protegendo aqueles que avançam em sua apresentação na rua.

Pedimos passagem aqui, nesta tese, assim como pedimos proteção antes de nossas apresentações da comissão de frente, à entidade do panteão afro-brasileiro, cultuada nos terreiros de Candomblé e Umbanda em Belém e em todo as regiões brasileiras. Pedimos aqui proteção e passagem para o orixá Exú, entidade que durante muitos séculos foi compreendida e temida, pela cultura cristã ocidental, como a representação do diabo, e descrevida, por viajantes do século XVIII, por sua dubiedade, como sendo uma entidade “destacadamente sexual e demoníaca” (Prandi, 2001, p. 47). Para Reinaldo Prandi, a figura de Exú, em tempos remotos, foi associada ao deus Príapo, ser mitológico para os greco-romanos, por apresentar, como principal elemento estético, a imagem de um grande falo. Segundo o autor, “a Príapo, o deus fálico greco-romano, guardião dos jardins e pomares, que no sul da Itália imperial veio a ser identificado com o deus Lar dos romanos, guardião das casas e também das praças, ruas e encruzilhadas, protetor da família e patrono da sexualidade” (Prandi, 2001, p. 49). Exú e Príapo são os guardiões das ruas e encruzilhadas, das florestas, mensageiro entre os homens e

---

<sup>1</sup> Concentração da comissão de frente é o momento em que os artistas congregam e comungam antes de seu deslocamento para a avenida do samba, onde será realizada a apresentação de sua Escola de Samba.

<sup>2</sup> UMBANDA -Chamada de “a religião brasileira” por excelência, a umbanda juntou o catolicismo branco, a tradição dos orixás da vertente negra, e símbolos, espíritos e rituais de referência indígena, inspirando-se, assim, nas três fontes básicas do Brasil mestiço (Reinaldo, 2004).

<sup>3</sup> O CANDOMBLÉ - religião brasileira dos orixás e outras divindades africanas que se constituiu na Bahia no século XIX - e demais modalidades religiosas conhecidas pelas denominações regionais de xangô, em Pernambuco, tambor-de-mina, no Maranhão, e batuque, no Rio Grande do Sul, formavam, até meados do século XX, uma espécie de instituição de resistência cultural, primeiramente dos africanos, e depois dos afro-descendentes, resistência à escravidão e aos mecanismos de dominação da sociedade branca e cristã que marginalizou os negros e os mestiços mesmo após a abolição da escravatura (Reinaldo, 2004).

os deuses, condutor nestes planos espirituais das preces dos homens, conforme Prandi (2001): “Príapo e Demônio, as duas qualidades de Exú para os cristãos” (p. 49).

No período colonial, durante o período escravista, milhares de africanos, de diferentes etnias, culturas e crenças, compuseram as bases da sociedade brasileira. Nossos antepassados, de etnias iorubás, são os responsáveis pela permanência de determinadas crenças que foram preservadas, reafirmando, em seus rituais, laços e obrigações sociais entre os dois mundos: o mundo da terra (os homens) e o mundo dos orixás (os deuses). Sendo assim, as pessoas praticantes do candomblé têm obrigações com estas entidades, para que estes laços sejam fortificados e preservados, cabe a eles, os homens: cuidar, dar de comer e beber, vestir e fazer festas e oferendas, sendo tratadas como membros da família. Para os homens, o singelo ato de oferecer uma garrafa de aguardente, flores, perfumes é uma forma de pedir às entidades proteção para as suas ações futuras que, sendo aceitas pelos orixás, estes os acompanham em suas caminhadas, auxiliando-os em seus momentos de tormentas.

Para os praticantes da religião afro-brasileira, Exú tem a responsabilidade de ligar e de levar essas oferendas para os outros orixás. Ele é o elo de comunicação entre esses mundos, leva e traz mensagens, é o mensageiro. Nesta perspectiva de trocas entre homens e deuses, “Exú é o portador das orientações e ordens, é o porta-voz dos deuses e entre os deuses. Exú faz a ponte entre este mundo e o mundo dos orixás, especialmente nas consultas oraculares” (Prandi, 2001, p. 50). Nada neste mundo acontece sem a intermediação de Exú: ele ouve, vê, sabe de tudo. É através dele que são feitas as mudanças em nosso cotidiano, a partir da interferência dos orixás no mundo.

Assim sendo, em respeito a esta divindade da religião afro-brasileira, pedimos acompanhamento, guarda, para mais esta apresentação. Pedimos, respeitosamente, a Exú, que leve nossas mensagens aos orixás e que, a partir da aceitação deles, que têm a função de abrir



os caminhos para caminhantes como nós, possamos seguir em nossa apresentação. Assim sendo, depois de aceitas as mensagens e nossas oferendas, damos continuidade e saudamos assim como em seus cultos.

Laroiê!<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Significa pessoa muito comunicativa. Mensageiro, Exu.

## **Resumo**

Abrindo Caminhos: A Performance nos Desfiles da Comissão de Frente nas Escolas de Samba de Belém e Portugal, trata-se de um estudo comparativo sobre os processos de criação da comissão de frente dos desfiles carnavalesco em ambos os locais. Parte de uma abordagem etnográfica, ao lançar um olhar sobre as práticas corporais humanas, buscando a compreensão do comportamento de seus criadores no seu extracotidiano. O estudo está dividido em duas partes. Na primeira parte apresentamos uma contextualização do carnaval tradicional e em seguida as comissões de frente da cidade de Mealhada e Estarreja, em Portugal. Na segunda parte analisamos os processos de criação da Associação Carnavalesca Bole Bole, em Belém – Pará – Brasil, a partir de nossos Laboratórios de Criação. A performance do corpo e suas narrativas são os indutores para a criação do corpo desfilado. A presente investigação traz como foco o corpo do artista que se encontra nos estudos do carnaval e da performance, versando sobre a preparação do corpo do ator/brincante/performer em processos colaborativos, práticos e teóricos para a criação cênica performática.

**Palavras-chave:** Carnaval; Performance; Escola de Samba; Comissão de Frente; Processos Criativos.

## **Abstract**

Opening Up Paths: The Performance at the Parades of the Front Commission at the Samba's Schools in Belém and Portugal, it is a comparative study on the creation processes of the commission in front of carnival parades in both places. It starts from an ethnographic approach, when looking at human body practices, seeking to understand the behavior of its creators in its extra-everyday. The study is parted into two. In the first part we present a contextualization of the traditional carnival and then the front commissions of the city of Mealhada and Estarreja, in Portugal. In the second part we analyze the processes of creation of the Associação Carnavalesca Bole Bole, in Belém – Pará – Brazil, from our Creation Laboratories. The performance of the body and its narratives are the inductors for the creation of the paraded body. The present research focuses on the body of the artist who is in the studies of the carnival and performance, dealing with the preparation of the body of the actor / player / performer in collaborative, practical and theoretical processes for performing performance creation.

**Keywords:** Carnival; Performance; Samba School; Front Commission; Creative Processes.

## Lista de Figuras

Figura 1 Caretos com fantasias de materiais orgânicos Diabos. Lazarim – Lamego –Portugal. Ano: 2015. Fonte: Acervo do pesquisador. ....	63
Figura 2 Máscara com coro e Chifres de Bode. Lazarim – Lamego –Portugal. Fonte: Acervo do pesquisador .....	63
Figura 3 Sandro Alves – cabeça do cortejo com fantasia de tecido, lã e máscara de madeira, e cajado. Lazarim Lamego - Portugal. Ano: 2015. Fonte: Acervo do pesquisador.....	65
Figura 4 “Cena de Carnaval” Entrudo - Jean-Baptiste Debret. 1834. <a href="http://historiahoje.com/o-carnaval-de-jean-baptiste-debret/">http://historiahoje.com/o-carnaval-de-jean-baptiste-debret/</a> .....	69
Figura 5 Apresenta 6 integrante mais uma alegoria. Fonte: Acervo do pesquisador. ....	113
Figura 6 Apresenta os 6 integrantes e a alegoria, mais uma integrante destaque. Fonte: Acervo do pesquisador.....	113
Figura 7 Composição coreográfica, um, dois, três. Acervo do Pesquisador. ....	114
Figura 8 Desenho 1, Esquema gráfico de composição, um, dois e três, formando figuras geométricas. Construção do pesquisador .....	115
Figura 9 Três participantes com posições de braços diferentes. Fonte: Acervo do Pesquisador. ....	116
Figura 10 Cientista maluco e dois robôs. Fonte: Acervo do pesquisador.....	121
Figura 11 Cientista maluco e robôs .....	121
Figura 12 Cientista maluco, marcianos e homens de preto. Fonte: Acervo do pesquisador. ....	124
Figura 13 Esquema gráfico 2. Desenho esquemático do campo de visão do espectador/jurado em relação à comissão de frente, seguindo o sentido do desfile. 1: Visão Diagonal Frente; 2: Visão Frente; 3: Visão Diagonal Fundo.....	137

Figura 14 Esquema gráfico 3. Desenho esquemático do campo de visão frontal do espectador/jurado em relação à comissão de frente. 1: Visão Frontal Superior; 2: Visão Frontal Inferior.....	138
Figura 15 Ator/Brincante/performer Nilton Cezar representando Picolino e Cláudio Didimano representando o clown Grimaldi. Fonte: George Maués. ....	151
Figura 16 Ator/Brincante/performer Leandro Azambuja (Picolino) e Marckson de Moraes (Grock). Fonte: George Maués. ....	152
Figura 17 Ator/Brincante/performer Patrick Pimenta representando Carequinha. Fonte: George Maués. ....	152
Figura 18 atores/brincantes/performers, cena com todos os palhaços ao redor da cama da criança que sonha. Fonte: George Maués. ....	155
Figura 19 Oficina de Manipulação de Bonecos. Ator/brincante/performer em preparação para o exercício de manipulação com buchas de miriti. Fonte: Blog Artescarnavalescas .....	165
Figura 20 Desenho do diário de bordo do encenador. Processo de manipulação dos atores/brincantes/performer. Acervo: Diário de bordo do pesquisador. ....	166
Figura 21 Movimentos corporais do sapateado e do corpo boneco em harmonia. Fonte: George Maués. ....	172
Figura 22 Movimentos corporais em harmonia. Fonte: George Maués. ....	172
Figura 23 Movimento coreográfico do corpo manipulador. Fonte: George Maués. ....	174
Figura 24 Grilo Falante, consciência dos bonecos manipulados. Fonte: George Maués. ....	176
Figura 25 Gepeto construindo o boneco na avenida. Fonte: George Maués .....	176
Figura 26 Ninfas em apresentação frente do portal – boca de cena. Fonte: Alexandre Baena .....	180
Figura 27 Carro abre-alas, apresentado na avenida em lateral, trazendo Dionísio e Apolo em suas extremidades. Fonte: Alexandre Baena. ....	181

Figura 28 Esquema 4 do desenho performático da comissão de frente e seus respectivos personagens. Diário de bordo do pesquisador .....	182
Figura 29 Sátiros a cumprimentar os espectadores, de punho serrado. Fonte: Alexandre Baena.....	184
Figura 30 Sátiros em diferentes níveis corporais. Fonte Alexandre Baena. ....	185
Figura 31 Desenhos de evolução e ocupação espacial. Fonte: Diário de bordo do pesquisador. ....	194
Figura 32 Corpo em performance, velado a partir da maquiagem(rede de pesca) e da fantasia. Fonte: Marton Maúes.....	195
Figura 33 Efeito onda domar proporcionado pela fantasia. Fonte: Blog Artescarnavalescas. Foto George Maués.....	196

## **Acrónimos**

A.C. - Associação Carnavalesca

A.C.E.S - Associação Cultural Escola de Samba

A.C.R.E.S - Associação Cultural Recreativa Escola de Samba

ETDUFPA - Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará

G.R.E.S - Grêmio recreativo Escola de Samba

UFPA - Universidade Federal do Pará

LIESA - Liga Independente das Escolas de Samba

## Sumário

Dedicatória.....	05
Agradecimentos .....	06
Epígrafe.....	07
Pedindo à Rua Proteção.....	07
Abrindo Caminhos.....	20
Parte I.....	26
CAPITULO 1 .....	27
De encontro com a cabeça nos cortejos antigos.....	27
1.2. Os reflexos brasileiros dos cortejos reais no Congo. ....	29
1.3. O corpo de Deus nas procissões barrocas .....	36
1.4.A comissão de frente como cabeça do desfile carnavalesco. ....	43
CAPÍTULO 2 .....	54
O carnaval tradicional em Portugal e a figura do Entrudo .....	54
2.1. Entrudo e as tradições portuguesas no Brasil.....	68
CAPÍTULO 3 .....	75
Do caminhante: recorrências Performáticas e Metodológicas .....	75
3.1. Da recorrência metodológica .....	95
CAPÍTULO 4 .....	104
O Carnaval das Escolas de Samba em Portugal e suas comissões de frente. ....	104



<b>4.1. Comissão de frente de Mealhada – Portugal.....</b>	<b>111</b>
4.1.1.Composição da comissão de frente da Escola Sócios da Mangueira em Mealhada.....	112
4.1.2. O espaço cênico em movimentações. ....	114
<b>4.2. Comissão de frente da escola Vai Quem Quer Estarreja -Portugal .....</b>	<b>118</b>
<b>4.2.1. As fantasias, as alegorias e adereços da comissão de frente.....</b>	<b>122</b>
4.2.2. O Processo criativo da comissão de frente. ....	125
<b>Parte II – Segundo estudo .....</b>	<b>127</b>
<b>CAPÍTULO 5 .....</b>	<b>128</b>
<b>Carnaval de escola de samba em Belém do Pará: Laboratórios de criação performática da Comissão de Frente na Associação Carnavalesca Bole-Bole. ....</b>	<b>128</b>
<b>5.1. O Carnaval em Belém do Pará .....</b>	<b>128</b>
<b>5.2. Laboratório de Criação Performática .....</b>	<b>136</b>
5.2.1. Visão diagonal Frente. ....	137
5.2.2. Visão Frente.....	138
5.2.3. Visão Diagonal Fundo. ....	139
<b>5.2.4. Do Corpo do ator/brincante/performer no Carnaval em Belém do Pará. ....</b>	<b>144</b>
<b>5.3. Primeiro Laboratório: A Poesia do Riso na Passarela do Samba e o corpo do ator/brincante/performer transformado em clwon. ....</b>	<b>146</b>
5.3.1. A Poética do Ator que Queria Ser Palhaço: o treinamento. ....	148
5.3.2. O corpo que se fantasia.....	153
5.3.3. A Rua palco vira Picadeiro. ....	157

<b>5.4. Segundo Laboratório: Bonecos para lá de Animados – o corpo como marionete.</b>	<b>160</b>
5.4.1. O corpo como marionete: o treino do ator/brincante/performer.....	162
5.4.2. O corpo em diálogo lúdico com o espectador. ....	175
<b>5.5. Terceiro Laboratório: os deuses e a mística da regional da amazônica. ....</b>	<b>179</b>
5.5.1. O Corpo Prolongado: Desconstruir para Construir. ....	183
<b>5.6. Quarto Laboratório: “Nesta Noite de Esplendor o Mar Subiu na Linha do Horizonte”.</b>	<b>190</b>
5.6.1. O Corpo Que Vira Rio.....	198
<b>Caminhos para outros seguidores .....</b>	<b>203</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>210</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>221</b>

### **Abrindo Caminhos**

Pedimos licença a todos para desfilarmos diante de vossos olhos, com nossa cena performática apresentada pela comissão de frente no desfile carnavalesco em Belém do Pará e duas comissões realizadas nas terras lusitanas. Diante desse desfile, percorremos muitos caminhos, caminhos de rios, terras, caminhos imaginários. Preparamos caminhos na construção criativa do que chamamos laboratórios de criação para então dialogar e entrelaçarmos com novas bifurcações em terras estrangeiras. Tantos foram os percursos experimentados e abertos a partir de nossas inquietações, que continuamos a buscar materiais para a construção de novos desfiles carnavalesco como objeto de nossa investigação.

Preparar o corpo daquele que vai performar, articular indutores que proporcionem mudanças substanciais para o processo criativo, são necessários encontrar nestas trilhas, conceitos utilizados por pesquisadores e artistas que contribuam e possibilitem o diálogo com outros caminhantes. Tantos são os fazedores do desfile e tantas são as maneiras de o fazer, que neste atravessar entre as alas, nos identificamos com a que abre os caminhos para o

cortejo carnavalesco passar.

Saudamos e cumprimentamos aos senhores leitores e mais uma vez pedimos vossa licença para descrever as imagens e impressões que estão gravadas em nosso corpo, corpo na infância fascinado pelos mascarados no período carnavalesco, corpo de artista, brincante, fazedor de desfiles, fazedor de encantamentos.

Em Belém a primeira escola de samba<sup>5</sup> nos moldes cariocas foi fundada em 1934 com o nome de Grêmio Recreativo e Escola de Samba Rancho Não Posso Me Amofiná, por Raimundo Manito, o seu marco inicial<sup>6</sup> (Oliveira A. 2006). O fundador da escola “Rancho” viveu no Rio de Janeiro “próximo de redutos do samba e folia. Não demorou a despertar para o espetáculo proporcionado pelas antigas sociedades e ranchos do carnaval carioca” (Oliveira A. 2006, p. 257) e, chegando em Belém, em 1933, convidou pessoas dissidentes de um bloco carnavalesco do bairro do Jurunas, onde morava, para fundar o “Rancho”.

Assim como Belém, a experiência se iguala para as escolas de samba portuguesas, que tem suas origens na década de 70, a partir da presença e recriação das escolas cariocas. Seus idealizadores estiveram em contato com a experiência auditiva e visual dos desfiles cariocas, e em seu regresso a sua terra natal, convidam os amigos e criam suas escolas de samba seguindo o exemplo do Rio.

Foi na escola Rancho Não Posso Me Amofiná, anos mais tarde, que pisei pela primeira vez na passarela do samba, primeiramente como destaque em 1998. Em 2008, tive minha

---

<sup>5</sup> Espécie de sociedade musical e recreativa que participa dos desfiles de carnaval, cantando e dançando a modalidade de samba tipificada como samba enredo, apoiada por cenografia (Lopes e & Simas, 2015, p. 116).

<sup>6</sup> A escola surge a partir dos “dissidentes do bloco jurunense “Quem Fala de Nós Tem Paixão” e os reuniu a integrantes de outro bloco, chamado “Navais da Paixão” (...) Em seguida Manito aproveitou os entusiasmos dos companheiros e decidiu liderar a organização de uma nova agremiação carnavalesca, que batizou com o nome Rancho Não Posso Me Amofiná” (Oliveira, 2006, p. 33).

participação em comissão de frente, no seu ano de comemoração aos 75 anos da escola, que trouxe para avenida o enredo “Rancho, Minha Paixão, Minha Raiz - 75 Anos de Glória”.

Semelhantes às escolas do Rio de Janeiro, o regulamento do concurso oficial apresenta seu quesitos de julgamento<sup>7</sup> onde a comissão de frente, assim como casal de mestre-sala e porta-bandeira e estandarte, são tratados como esmero pelos carnavalesco e organizadores do desfile. Recordo que aqui foi o primeiro momento também em que criamos um jogo cênico a partir dos demais brincantes que se apresentavam de forma coreografada. Diante do vislumbre e fascínio despertado em mim, despertou-me a vontade de em algum momento ser realizador de tal desfile.

Tempos mais tarde tivemos nossos desejos concretizados ao realizar a comissão de frente da Associação Carnavalesca Bole Bole em 2010, onde tivemos a oportunidade de experimentar e criar laboratórios para a sua concepção. Laboratórios esses apresentados como mote para a discussão e análise desta investigação que se apresenta dividida em duas partes; um estudo em Portugal, onde me ponho como pesquisador observador e outro em Belém/Brasil onde estou como realizador da cena performática da comissão de frente.

Destas realizações de desfiles de corpos na avenida, da experimentação, chegamos a novos caminhos, onde propomos horizontes teóricos em contantes conflitos com a ação criadora, surge a questão norteadora para nosso investigação de doutoramento. Qual a importância, presença e relevância, de procedimentos e técnicas próprias das artes cênicas, especificamente o teatro e a dança, para a composição da cena performática nas comissões de frente das escolas de samba brasileiras e portuguesas?

---

<sup>7</sup> Critério de divisão por alas para serem avaliados pela comissão de julgadores nos concursos oficiais.

O dialogo parte da preparação do processo de criação dos corpos dos fazedores em Portugal e do processo criativo dos atores/brincantes/performers fazedores da comissão de frente na escola Bole Bole em Belém do Pará. A relação entre o corpo e seus comportamentos diante a criação da comissão de frente, a forma de como este se comporta diante dos treinamentos se apresenta como objeto dos estudos da performance, disciplina que inspira nossa investigação. O universo da festa enquanto carnaval, como momento histórico subversivo, e seus mais diversos meios de manifestar-se, são os motores propulsores para a combinação de elementos formais de nossa investigação.

Se pensarmos as escolas de samba de Belém e de Portugal como dois centros periféricos, recriadores dos desfiles de carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, como núcleo de criação, poderemos encontrar nestes laços do fazer, elementos que particularizam os seus processos artísticos. Nesse contexto, a investigação se apresenta como um estudo de casos comparativos, entre as escolas portuguesas e a escola paraense. Tendo nossas experiências artísticas enquanto fazedor, a partir desses exercícios práticos e teóricos, que nasceu o desejo de investigar essas aproximações a partir das teorias da performance sobre este quesito.

À frente deste caminho desfilado e performático do carnaval, enquanto diretor de comissão de frente e enquanto sujeito, acredito que o ato de criação é também um ato poético, semelhante a outros tantos já realizados nas artes e em tempos diversos, que contribuíram para a criação de novas teorias neste campo infinito de possibilidades criativas. Buscamos com nossa investigação, criar pontes geográficas e poéticas sobre o fazer realizado por mim em Belém – Brasil, enquanto fazedor, pesquisador/artista, e observador de artistas fazedores desta mesma cena nas terras de além-mar, Portugal, acreditando e buscando sustentação teórica para essa arte pensada a partir de seus processos de construção (enquanto artista/performer no desfile de carnaval) como performance.

As articulações e conceitos apresentados ao longo de nosso discurso, nos permitiram uma aproximação (contato) com o carnaval, com a comissão de frente e suas práticas performáticas, sendo esta, a forma de articulação entre as ações apresentadas através das linguagens cênicas presentes nos desfiles das escolas de samba.

Esta investigação se organiza em dois estudos divididos em cinco capítulos e uma conclusão. No primeiro estudo, em seu primeiro capítulo, de encontro com a cabeça nos cortejos antigos, é uma exposição histórica sobre personagens que abrem cortejos, sejam eles religiosos ou festivos como o carnaval. Em seguida o capítulo dois, O carnaval tradicional em Portugal e a figura do entrudo, relatando nossas vivências no carnaval tradicional português, na trilha do abridor de caminhos para a festa do entrudo. O terceiro capítulo, Do caminhante Performador: recorrências Performáticas e Metodológicas, apresenta os pressupostos teórico-metodológicos escolhidos para esta investigação. No quarto e último capítulo desse primeiro estudo, O Carnaval das Escolas de Samba em Portugal e suas comissões de frente, apresentamos um contexto histórico sobre a formação da escolas de samba em Portugal, assim como nossa observação em trabalho de campo junto a comissões de frente das escolas de samba Sócios da Mangueira (Mealhada) e Vai Quem Quer (Estarreja).

No segundo estudo, temos, O Carnaval de escola de samba em Belém do Pará: Laboratórios de criação performática da Comissão de Frente na Associação Carnavalesca Bole-Bole, o quinto capítulo, estudo realizado a partir de nossas experimentações artísticas e performáticas enquanto diretor criador dos laboratórios de criação das comissões de frente da Associação Carnavalesca Bole-Bole em Belém do Pará -Brasil. E por fim, uma conclusão, Caminhos para outros seguidores, que reúnem as últimas reflexões apresentadas nesta investigação.

Esta investigação foi realizada no programa institucional de doutoramento em História da Arte da Universidade de Évora – Portugal, com o incentivo do programa de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -CAPES, que é uma fundação vinculada ao Ministério da Educação do Brasil.



**Parte I**

## **CAPITULO 1**

### **De encontro com a cabeça nos cortejos antigos**

No inicio de nossa investigação, fomos ao encontro de manifestações em tempos diferentes, que trazem a frente, na cabeça do cortejo, personagens que dialoguem com nosso objeto de investigação. Encontramos a partir dos estudos de alguns teóricos, festividades, rituais e cultos religiosos em geral relacionados ao místico religioso, que segundo alguns estudiosos neles teriam a base para o que conhecemos na atualidade como o carnaval. Segundo Santa Brígida (2014), Felipe Ferreira (2004) e Eneida de Moraes (1987), nestas manifestações aparecem as primeiras aparições do homem com o uso de máscaras, dos disfarces, da representação de ser outro, primícias básicas da origem do carnaval. As “pessoas com disfarces variados como os de soldados, caçador, gladiador, magistrado, filósofo ou mesmo homens travestidos de mulheres” (Ferreira, 2004, p. 19).

Para a historiadora Maria Regina Petruski (2015), o Egito antigo, em determinados períodos do ano, apresenta vários cultos religiosos, entre eles, as comemorações para a deusa

Bastet. Neste culto religioso, os preparativos da festa ficavam a encargo das sacerdotisas, que vinham à frente do cortejo naval e, ao descer o Nilo, anunciavam as festividades. Felipe Ferreira (2011), nos conta que os barcos<sup>8</sup>, eram o símbolo maior do cortejo em reverência as graças alcançadas pela deusa Bast, que ao descer o rio cantava e tocavam instrumentos que alegravam os moradores e passantes que na região passavam, “tal postura por parte dos integrantes do grupo era para abrir caminho e invocar bons fluídos e boas energias para sua deusa” (Petruski, 2015, p. 150), e ao longo do percurso pelo Rio Nilo, flores de lótus eram lançadas as águas simbolizando o “nascimento e renascimento”, sentido este que é atribuído a deusa, bem como “ao mesmo tempo em que era aspergido água e jogada pétalas de flores no lugar” (Petruski, 2015, p. 151).

Na cabeça do cortejo, desfile militar e/ou procissão, na Grécia e Roma antiga, segundo Ferreira (2004), os cultos e festividades eram feitos para honrar os deuses mitológicos apresentados ao fim de um ciclo anual, e tem sua significação afincada no renascimento, encontro espiritual e agradecimentos aos frutos colhidos no fim de um período. No solstício de inverno na Grécia, os festejos para o deus Dionísio, divindade da festa, do vinho, das orgias e da arte, desciam das montanhas com suas managers, bacantes e sátiros segundo Eurípides (1995); provocavam grandes alvoroços junto às mulheres e homens das cidades por onde passavam.

Na descrição de Marilene Soares Pinheiro (1995), no cortejo, Dionísio era conduzido por um “carro puxado por belíssimas panteras, onde, adiante iam os Silenos, as Bacantes e os Sátiros e mais um sem-número de divindades menores” (Pinheiro, 1995, pág. 53), além do canto do ditirambo feito “por mulheres que em movimento frenético chegavam ao transe e a possessão” nos afirma (Brígida, 2014, p. 35). A frente do cortejo e embriagadas pelo poder

---

<sup>8</sup> “Toda a decoração das barcas sagradas era certamente idealizada pelos sacerdotes segundo os cânones religiosos da época (...)” (Felipe, P. M., 2011, p. 52).

do deus, as bacantes e os sátiros traziam o corpo “cobertos de pele e galhos, disfarçados de animais” conforme descreve (Ferreira, 2004, p. 19). Eram responsáveis por uma forma de apresentar a entrada do deus na cidade. Estes funcionando como abre-caminhos, chamando o povo para as comemorações festivas.

De acordo com Santa Brígida (2014), em Roma antiga e por influência do drama mitológico de Dionísio, estes cortejos ganharam novas configurações e neles são inseridos os autos, que se torna um grande encontro de pessoas por ocasião das festividades ao deus Saturno, sendo estes autos conhecidos como Saturnais, sendo os mesmos relacionados a liberação de brincadeira e jogos, o que para Bakhtin (1987, p. 6), cria a ideia de “renovação universal”, a inversões dos papéis sociais (Ferreira, 2004), a forma mais pura do homem desde a idade antiga aos dias atuais, como a própria renovação da vida universal, festejando a abundância, o momento de comunhão entre os pares.

O povo toma conta das ruas e das praças, quebrando para o estado as “regras e tabus” (Bakhtin, 1987, p. 8). Quebrar regras e tabus se torna permitido para período o carnavalesco, seja essa distorção da ordem, através do travestismo, onde a fantasia representa a remoção do personagem social, ou seja, o “eu” poder ser o “outro”, ou mesmo em desfile por carros alegóricos, nas ruas e praças das cidades. O ato de brincar o carnaval ganhava um colorido especial de formas e brincadeiras, em que o “eu”, “outro”, simples camponeses ou escravos, neste dia, se tornavam figuras públicas, imperadores, heróis, importando apenas, neste ato de divertimento, a comunhão e celebração do riso, nesta ação contraventora (Bakhtin, 1987).

## **1.2. Os reflexos brasileiros dos cortejos reais no Congo.**

Na África do final do século XV, a expedição portuguesa, dirigida por Diogo Cão<sup>9</sup>, era constituída pelos “grupos de etnia Banto, especialmente os *bakongo*” (Vainfas & Souza,

---

<sup>9</sup> Teixeira, M. G. (1967).

1998, p. 96), e logo após a chegada dos embaixadores portugueses ao Congo, o seu líder maior, “*mani congo* Nzinga Nkuwu” (Marcussi, 2013 e Franz, 2012), foi convertido às doutrinas do cristianismo, adquirindo, após sua aceitação da religião, o nome de batismo de D. João e de seu filho, D. Afonso I, criando segundo Souza (2005), os laços de amizade e comerciais entre os dois países. Os enviados do rei de Portugal, Vainfas & Souza (1998) afirma em que:

Encontraram ali grandes mercados regionais, nos quais produtos específicos a certas áreas como o sal, metais, tecidos e derivados de animais eram trocados por outros (...) mas eram o comércio, principalmente de escravos, e o controle das minas, sempre aquém das expectativas, os principais interesses dos portugueses no Congo (p. 98).

Esse estreitamento com a coroa portuguesa possibilitava a intensificação do “comércio regional e internacional” (Vainfas & Souza, 1998, p. 98.), aumentando o poder político de seus líderes. Segundo alguns pesquisadores, o interesse de tão rápida aceitação por parte de seus chefes ao que é chamado de “catolicismo africano” (Franz, 2012), (Marcussi, 2013), (Rios, 2006), (Souza, 2005). Para os portugueses, a instituição do cristianismo no reino do Congo abria também as possibilidades de estabelecimento comercial com Roma, centro do poder religioso. Para os congolezes, essa adesão ao cristianismo significava o fortalecimento da monarquia, através de seus rituais e de sua política fortificada, bem como o estabelecimento de prestígio obtido pelas relações com os centros europeus, o que reforçaria o poder do reino (Marcussi, 2013). O rei via pontos favoráveis e em comum com a cosmologia já realizada pelos cultos do povo Banto.

Estes acreditavam em dois mundos, o mundo em que se vive e o mundo invisível, espiritual<sup>10</sup>, e associavam a imagem dos portugueses “como emissários vindos da terra dos

---

<sup>10</sup> Franz (2012), Vainfas & Souza (1998).

mortos, sendo eles a fonte de sabedoria, e a seu rei a mais poderosa de todas as divindades” (Franz, 2012, p. 81). Segundo Vainfas & Souza (1998, p.99), o rei de Portugal era visto como divindade suprema, “*Zambem-apongo* (...) senhor que reinava no mundo soa mortos”<sup>11</sup>.

Nestas recepções, encontros e acordos firmados, os congolenses festejaram em grandes pompas as prováveis trocas culturais entre os povos. Comitivas de embaixadores foram enviadas do Congo para Portugal e vice-versa, para que os mesmos pudessem aprender a língua e sobre o deus cristão. Nessa perspectiva a cultura popular portuguesa se estende por diversas cidades da África Ocidental, Congo, Angola, a ilha de São Tomé e Príncipe, que se torna o centro de maior comércio escravista<sup>12</sup> (Teixeira, 1967) e palco de manifestações culturais, como o Tchiloli de São Tomé, também divulgado em Angola, e que, segundo Alves Pereira (2008, p. 74), nesta manifestação em forma de espetáculo popular performativo, pois “trata-se por um lado de uma performance africana com raízes europeias, que contém em si a força de um riquíssimo simbolismo, em parte de carácter ritualístico”, assim como o cristianismo introduzido pelos portugueses às terras africanas, é facilmente adaptado pelos nativos as suas crenças ritualísticas, para o culto ao deus *Bakulo*, que exercia seu domínio sobre a terra, florestas e águas, como nos afirma Teixeira (1967):

O fato de terem “saído das águas”, de terem a cor branca, diferente da conhecida, falarem de Deus e de países desconhecidos, foram identificados como emissários dos antepassados, que iriam organizar na terra a “sociedade subterrânea” e divulgar o segredo da boa vida, do poder e da riqueza (p. 81).

---

<sup>11</sup> Vainfas & Souza (1998, p. 99).

<sup>12</sup>Sua importância está ligada à sua localização. Próxima à costa, funcionava como ponto de encontro dos vários navios que faziam o percurso África e Europa e vice-versa, e como ponto de armazenamento de escravos. É o governo dessa ilha que iria desempenhar um papel importante nas relações entre Congo e Portugal, dificultando-as, e no comércio entre os dois reinos, procurando manter sua posição monopolizadora no comércio (Teixeira, 1967. p.85).

Sejam em formas comemorativas importantes já realizadas pelo reino, em ocasiões solenes, como casamentos ou nascimentos reais, e nas datas religiosas, através de seus cultos pagãos, ou mesmo por ocasião das procissões e festejos religiosos inseridos pelo cristianismo europeu na África, estas datas foram sempre acompanhadas de grandes festejos, dentre eles apresentações coreográficas, músicas ou mesmo representações teatrais, como em São Tomé (Alves Pereira, 2008), que se estendem durante dias nos espaços urbanos das cidades.

Nas terras de Vera Cruz durante todo o período colonial, as festividades seguem os moldes e padrões introduzidos pelos portugueses e africanos. Nas festas religiosas que se espalharam rapidamente em algumas regiões do Brasil, em especial Pernambuco, Bahia e Minas Gerais, onde houve maior concentração de escravos neste período, foram criadas as irmandades dos homens pretos, onde, os cortejos em comemoração aos santos cristãos sincretizados, e ao mesmo tempo inseriam nas festas as suas memórias e lembranças de suas raízes culturais vividas nos cortejos reais em África de outrora.

Segundo o pesquisador Leonardo Dantas Silva (1999), na região do nordeste brasileiro, em particular, em Pernambuco, nessas festas católicas brasileiras era realizada a representação simbólica da coroação dos reis do Congo e de Angola, a partir de 1674. Nesse período, segundo o autor:

Num domingo 10 de setembro de 1666 (...) depois de terem ido à missa, em número de cerca de quatrocentos homens e cem mulheres, elegeram um rei e uma rainha; marcharam pelas ruas cantando e recitando versos por eles improvisados, precedidos de atabaques, trombetas e pandeiros (Silva, 1999, p. 363).

Em ambos períodos, as coroações foram realizadas pelas Irmandades Negras de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Santo Antônio e de São Benedito, respectivamente. As irmandades foram instituições “leigas de devoção a santos católicos,

instituições que integravam os africanos e seus descendentes às normas da sociedade de escravista” (Souza, 2005, p. 84), surgidas, primeiramente, nas regiões Sudeste e Nordeste do Brasil.

O ato da coroação do “Rei Negro” é realizado pelo próprio clero, feito dentro da própria igreja e por seu sacerdote, sendo autorizado pelo juiz de direito da cidade, que aferia os direitos ao rei coroado. O rei coroado era, segundo nos relata Silva (1999, p. 364), registrado através do Diário de Pernambuco da época, “obrigado a inspecionar e manter a ordem e subordinação entre os pretos que lhe forem sujeitos, pelo que lhe mandei passar o presente título, para poder exercer o lugar para que nomeado”. Ou seja, o rei empossado funcionava como um mediador entre escravos e patrões e adquiria algum tipo de regalia se exercesse o controle sobre seus pares.

Os cortejos, pelas ruas das cidades traziam em suas referências uma África católica, em referência aos acontecimentos realizados antes da chegada dos portugueses e pelo batismo de seus primeiros reis, assim como carregados de símbolos inseridos pelos portugueses em suas procissões. Segundo Souza (2005):

A proliferação no século XIX do título de rei do Congo, havendo antes uma variedade de “nações” que escolhiam e festejavam seus reis, deveu-se ao fato da referência do reino ter significados importantes tanto para senhores e administradores coloniais como para centro-africanos escravizados, que tinham que refazer suas vidas na sociedade escravista brasileira, e que eram maioria nas áreas de maior incidência dos reinados negros (p. 83).

Esses cortejos, realizados pelas diferentes nações étnicas que compareciam às festas religiosas, ocupavam ruas e praças, incluindo o centro da cidade com seu colorido real, e “prédios da administração e das moradias das pessoas importantes” (Souza, 2005, p. 88) que, por ocasião da festa religiosa, foram tolerados nestes dias pelos senhores e cleros das cidades.



Se retomarmos ao período medieval, encontraremos semelhanças entre esses costumes. Mas nas festas de carnaval, na idade média, o principal protagonista era a alegria, o divertimento, o povo ocupando as ruas, os mascarados como forma de subversão do social, segundo Bakhtin (1987), a coroação de um bufão que se torna rei para rir do rei.

À frente desses cortejos, um porta estandarte, com a bandeira da nação, e seus respetivos símbolos, e outras bandeiras da alvorada, com figuras pomposas dos reis negros, acobertados por uma grande umbrela (grandes sombrinhas) de várias cores e ricamente decorada.

Acompanhado por sua corte e por instrumentos persuasivos, o povo canta e dança (Silva, 1999). A função do rei ou da rainha era de unir, em família, os seus pares, mesmo que fossem de outras nações étnicas. E para essa organização social, traziam, na estrutura do cortejo, outras simbologias além da cristã, imposta pela igreja e estado, traziam aquelas referentes aos tempos passados, reafirmando e ressignificando suas identidades, mantendo vivo, em suas ações e memórias, antigos costumes e crenças.

Para Mariana de Mello e Souza (2005) os cortejos passam por processos de formação da identidade afro-brasileira, em que, de posse de seus costumes e crenças aferidas através de símbolos inseridos na gestualidade corporal, proporcionada pela música e dança, e nos acessórios usados nos corpos dos participantes e pelos reis, traziam sua essência africana, reorganizada nessa nova identidade. Segundo Felipe Ferreira (2004, p. 192), não há relatos que houvesse a participação dos congos nas festas do Rio de Janeiro ou Recife, no século XVIII, “mas é a partir do século XIX que congos, maracatus e cucumbis iriam se organizar na forma de Sociedades Carnavalescas em várias cidades no país”.

Na primeira metade do século, a presença de negros nos cortejos em Pernambuco, Bahia e Minas Gerais, transformam-se em maracatu, congado e reisados, logo após a abolição da escravatura. Esse acontecimento solidifica o ajuntamento dos escravos libertos em núcleos

familiares atrelados às irmandades, bem como a preservação de seus costumes, manifestações já em funcionalidade como formas de avivamento de suas raízes, tanto religiosas quanto histórica e social, oriundas de suas terras natais.

Uma das manifestações mais importantes é o Maracatu pernambucano, onde temos a figura de Dona Santa, uma das rainhas mais importantes que tenta preservar as tradições advindas dos nossos ancestrais no estado de Pernambuco. No cortejo, além dos elementos descritos anteriormente, surgiu a figura da Calunga, uma boneca de madeira que pode aparecer em ambos os sexos, trazendo consigo todas as representações das ancestralidades africanas. Esta figura está ligada à representação mítica das lendas e mitos africanos, aparecendo como signo de fertilidade para a terra, ou seja, para os congolenses, as águas dos afluentes do rio Zaire, sendo este um dos maiores símbolos do Macaratu Elefante pernambucano.

Segundo Silva (1999, p. 380), “o certo, porém é que as calungas, quaisquer delas, como bonecas que “representam” os ancestrais africanos, são um registro em diversos maracatus tradicionais”, presentes, atualmente, nesta manifestação cultural, como herança de nossos antepassados, respeito e reconhecimento de suas tradições.

Em Minas Gerais, os dois mais importantes congados, ou reinados, são das etnias Congo e Moçambique, e tem estrutura semelhante ao Maracatu. Os Congados e Reinados, e suas respectivas escolhas de reis e rainhas, se entrelaçam entre “os sistemas religiosos cristão e africanos, de origem banto, (...) processa-se por meio de performances rituais de estilo africano, em sua simbologia metafísica, convenções, coreografias, estruturas, valores, concepções estéticas e na própria cosmovisão que os instaura” (Martins, 2003, p.71).

Os cortejos pelas ruas em comemoração e devoção aos santos católicos têm estruturas similares, diferenciando-se em seus figurinos e acessórios, e em suas danças rituais,

geralmente com movimento frenéticos e/ou lentos, circulares ou não, realizadas em ambos os grupos. “O grupo de Congos representa a vanguarda, os que iniciam os cortejos e abrem os caminhos, rompendo, com suas espadas e/ou longos bastões coloridos, os obstáculos” (Martins, 2003, p.73). Segundo a autora, sua guarda com força guerreira tem como função abrir e limpar os caminhos. E no Grupo do Moçambique também são as guerreiras que abrem os caminhos: seus mestres utilizam grandes bastões, representatividade do símbolo maior de comando. Nestas apresentações, os corpos criam-se e recriam-se a partir de seus saberes, história, lembranças em homenagem às divindades cósmicas, aos elementos naturais constituindo, assim, um corpo performance, corpo que dança, canta, um corpo que age e inscreve suas histórias dentro de uma relação identitária.

### 1.3. O corpo de Deus nas procissões barrocas

Nas ruas das grandes cidades portuguesas, entre os séculos XVI e XVIII, eram realizadas diversas procissões religiosas, organizadas por várias ordens e confrarias espalhadas pelo país, em particular, em Coimbra, Porto e Lisboa, cujas estruturas possuíam características e elementos carnavalescos usados como forma de catequização da população, assim como na África e no Brasil colônia, segundo nos afirma Alexandre Marcussi (2013):

Dinâmica de ressignificações pode ser identificada nos métodos de evangelização empregados pelas ordens religiosas portuguesas para a conversão dos indígenas brasileiros, e que muitas das vezes um “código compartilhado” entre os portugueses e os indígenas era criado ativamente pelo clero a partir de recortes e seleções de alguns elementos da religião e do estabelecimento estratégico de paralelos com certas crenças e ritos das culturas a cristianizar (p. 42).

Recortes esses também feitos, segundo o autor, nos cultos tradicionais da África. Em Coimbra, Porto e Lisboa eram realizadas as Procissões do Corpo de Deus, uma mistura de profano e religioso, através da apresentação de passagens bíblicas teatralizadas em estruturas alegóricas, fantasias e acessórios, descritas por pesquisadores como “o mais original espetáculo de variedades montado para exibição pública-ambulante” (Tinhorão, 2012, p. 15). Elas eram realizadas através de um colaborativo feito entre os ofícios (representantes das categorias profissionais), que juntavam as várias camadas populares da sociedade em sua realização.

A estrutura das procissões eram divididas em alas, semelhante à divisão em alas das escolas de samba brasileiras, como forma de contar seus enredos em partes, nos desfiles carnavalescos. Estas procissões traziam, em suas estruturas, temas bíblicos apresentados através de autos, tinham como núcleo central de suas histórias a glorificação do sacramento, apresentados em espaços abertos ou não durante o seu trajeto. “Na procissão de 1517, em Coimbra, por exemplo, eram forneiros, carneiros, celeiros, caireiros e lagareiros da cidade e termo abriam o cortejo com o auto da judenga” (Tinhorão, 2012, p. 17). Na cidade do Porto, em 1620, “que só fala de doze moças cantando a dous coros, com pandeiros e adufes”<sup>13</sup>, cada ofício tentava superar-se em beleza e riqueza de detalhes em suas apresentações, nos autos ou danças, gerando certa competição, tornando o lado profano maior em certos momentos, que o lado religioso, mesmo que todas as apresentações estivessem diretamente ligadas às passagens bíblicas.

Em 1719, para conter os excessos, Tinhorão (2012) acentua que mudanças começaram a ser feitas na estrutura do cortejo por imposição da igreja e da administração pública. Entretanto, alguns dos elementos alegóricos constituintes da procissão permaneceram na

---

<sup>13</sup> Idem, p. 17.

estrutura. Para ele, as procissões do Corpo de Deus nas cidades, incluindo Lisboa, não faltavam em nada para os verdadeiros desfiles carnavalescos, no sentido das divisões em blocos, nos figurinos e acessórios utilizados em suas apresentações; bem como os incidentes e abusos, discussões entre os que assistiam e seus fazedores, que aconteciam nas procissões.

Mudanças ocorreram e de certa forma, dando nova concepção à estrutura da procissão, assumiram um rigor quase militar para nosso autor. Não era mais necessária a presença física dos ofícios, “indo à frente as bandeiras dos ofícios da casa dos vinte e quatro” (Tinhorão, 2012, p. 26), estas eram “mui ricas, de damasco brocado e bordadura de ouro”, representando os santos e suas funções quando estavam no pleno terreno.

Na semana santa, a confraria da Misericórdia, uma das mais antigas de Lisboa (1498), que, segundo Araújo (2010), tinha a adesão “apenas de homens nobres e oficiais” (p. 94). Estas procissões, realizadas durante todo o ano, tornavam-se um verdadeiro espetáculo ao estilo barroco. Nela apareciam quadros representativos da vida de Cristo: “a estas figuras alegóricas e mitológicas, juntavam-se figuras reais, que também desfilavam na procissão (...) Tudo faziam para que nestas ocasiões os seus atos fossem enaltecidos e dignos de uma grande instituição onde militavam os “melhores” da terra” (Araújo, 2010, p. 100).

Esses artifícios do estilo barroco, inseridos nas procissões, funcionavam como uma espécie de método pedagógico e de demonstrações de poder para unificar os cristãos à Igreja e ao controle do estado, e as formas estéticas barrocas eram o caminho para essas demonstrações “sagradas”, pois “no barroco é colocado muito valor sobre o entretenimento, sobre a representação e a autorrepresentação. Neste sentido a arte refletia essa tendência” (Alves Pereira, 2009, p.7).

Na procissão dos passos ao calvário, realizada em Chaves, a autora Maria Marta Lobo de Araújo (2010) mostra como é composta a estrutura da procissão. Esta é semelhante, na

atualidade, com o que seria para os desfiles carnavalescos a planta baixa do desfile, mostrando onde cada ala será representada (Anexo 1).

Segundo a autora, “o desfile era aberto pelos irmãos da Mesa” (p. 103), acompanhados de seus elementos alegóricos que exerciam grande apelo emocional e tinham a função de propagar o discurso de uma igreja poderosa, unificadora, notando-se, assim a subversão do teatro litúrgico. Se pensarmos no momento atual, os irmãos da Mesa teriam a mesma função exercida pela comissão de frente das escolas de samba, com o acréscimo de, nas procissões dos penitentes, tanto de quinta-feira das Endoenças, bem como no domingo de Passos, “ao longo de toda a procissão, caminhavam 12 irmãos com as suas varas na mão. Iam a “governar” o desfile, ou seja, a colocarem ordem e a fazerem com que esta se mantivesse” (p.109). Este é, também, um recurso das escolas de samba apresentado no quesito harmonia<sup>14</sup>, dentro do desfile carnavalesco, e que, ao nosso ver, é uma característica muito semelhante nas procissões barrocas.

Descendentes destas procissões, e espalhadas pelo Brasil, a procissão do Triunfo e do Corpo de Deus, em nosso período de barroco tardio no século XVIII, assim como em Portugal, “patrocinava estes momentos de exuberância e simultaneamente de despojamento” (Araújo, 2010, p. 104), através do deslumbramento de suas formas artísticas. Conforme nos afirma Tinhorão (2000), as procissões de Vila Rica e Mariana, em Minas Gerais, apresentavam um grande esplendor e riquezas em suas construções alegóricas e nas vestimentas, pois “mistura e congrega as artes, a música, o teatro, a dança” (p.110) e “do requinte barroco nos carros alegóricos, o objetivo de espetáculo para gozo público dividia

---

<sup>14</sup> Nos desfiles das escolas de samba, quesito de julgamento herdado dos antigos ranchos carnavalescos, significando o entrosamento entre o ritmo da bateria, o canto coral e a dança do conjunto. O responsável por esse item é o diretor de harmonia, sucessor do antigo mestre de canto e do “ensaiador” dos ranchos (Lopes & Simas, 2015, p. 141).

agora interesse dos organizadores com a parte da programação declaradamente dirigida apenas às prestações artísticas da elite local” (Tinhorão, 2000, p. 112).

Nesta perspectiva de transportes alegóricos, encontramos, aqui, como em outros apontamentos descritos anteriormente, elementos comuns presentes nas estruturas dos desfiles das escolas de samba: os carros alegóricos. Também descendentes de corsos carnavalescos, acreditamos que, nas procissões barrocas, estas alegorias fazem parte do desfile e “distinguem visualmente as partes do enredo narrado pelo desfile” (Cavalcanti, 2015, p. 86). Vale ressaltar que, para Tinhorão (2000), os desfiles das procissões se apresentam em uma:

Requintada forma final da velha tradição europeia dos ruidosos corsos, envolvendo enredos montados cenograficamente sobre carroças (às vezes com formato de navios, como na tradição alemã dos *Narrenschiff*, a nave dos loucos), (...) Nos desfiles barrocos da colônia brasileira vinham, na verdade, transformar em espetáculos oficiais as criações portuguesas chamadas de “invenções” (p. 103).

Estas “invenções” proporcionavam ao público uma comoção e um respeito não somente pelos festejos religiosos como também pelos organizadores dos desfiles, os artistas envolvidos, as confrarias, os nobres que patrocinavam, as ordens religiosas, o estado. As alegorias do carnaval das escolas de samba também exaltam o enredo devolvido pelos artistas, os carnavalescos, artesãos, escultores, artistas plásticos, engenheiros, mecânicos, ferreiros. As alegorias do carnaval, segundo Maria Laura de Cavalcanti (2015), “dizem uma coisa, significam muitas num jogo livre de alusões (...) brincam com ambiguidade, intrigam, surpreendem. Uma vez prontas para serem apresentadas, parecem inesgotáveis, e, no entanto, logo acabam” (Cavalcanti, 2015, p. 88).

Para Alves Pereira (2009), nas procissões do barroco existe uma grande sofisticação em palavras e imagens metaforizadas pela classe dominante:

Entre as características do barroco está um jogo do espírito, da razão, e da sofisticação que desenvolve uma atenção pormenorizada aos detalhes cheia de metáforas desconhecidas e extensões conceituais. Meios para enfeitar e polir as necessidades espetaculares. Representar é a sofisticação da forma e do modo de pensar, assim como da palavra, imagem e dos jogos de sentido, que produzem uma dinâmica não rasa. Aqui fazem parte a alegoria, a abertura de ideias entre o mundo dos homens e dos deuses, entre a matéria e o espírito<sup>15</sup> (p. 9).

Esse jogo de sentidos dúbios, de dramaticidade, de bem e mal, de exageros, apresentados através de suas formas plásticas e verbais, transformam as ruas e praças em palcos alegóricos, para o se ver e rir, para a inversão dos papéis sociais que logo se esvai (Bakhtin, 1987), assim como as fachadas dos prédios devidamente ornamentadas que tornam-se pano de fundo para as apresentações. As igrejas eram antecipadamente preparadas para estes eventos e também “davam lugar a locais de encenação e de teatro, tanto ao gosto da época (...)” (Araújo, 2010, p. 105), pensando que estas apresentações ressaltavam a importância dos valores cristãos, assim como o poder concedido pela mão de Deus e exercido pela igreja para com o povo.

“Assim, a festa no barroco nos revela a celebração do poder”<sup>16</sup> (Alves Pereira, 2009, p. 7). As confrarias, irmandades religiosas e sociedade aristocrata brasileiras, no uso do mesmo formato, realizavam procissões extremamente luxuosas causando, na população mestiça, extrema alegria, mas também funcionavam, principalmente através das irmandades do

---

<sup>15</sup> Zur Charakteristika des Barockstil gehört, dass es sich um ein Spiel des Geistes, des Verstandes, und der Spitzfindigkeit handelt, welches einem entwickelten Sinn für Details offenbart, voll unbekannter Metaphern und konzeptueller Erweiterungen. Mittels Verzierungen und Ausfeilungen konnte das Bedürfnis nach Spektakularem befriedigt werden. Bezeichnend ist die Überfeinerung der Form und des Denkens, sowie die Wort-, Bilder- und Begriffsspiele, die eine nicht geringe Dynamik erzeugen. Dazu gehört die Allegorie, die Entfaltung von Ideen zwischen der Welt der Menschen und der Gotter, Materie und Geist fordert. (Alves Pereira, 2009). Tradução Matthias Ammann.

<sup>16</sup> So offenbart uns das Fest des Barocks das Zelebrieren der Macht.



Rosário dos Homens Pretos, como momentos de relembrar antigos cultos das religiões africanas e ameríndias, levantando suas bandeiras, afirmando novas identidades.

Nesse caráter alegórico, aferido pelos bandeiras e estandartes, andores cenográficos com cenas bíblicas e de fantasias, a procissão das Cinzas, realizada na Quarta-Feira de Cinzas, em Recife do século XVIII, “era aberta por uma figura mascarada - vestida com túnica e tendo a cabeça e os ombros cobertos com um capuz - chamada de Papangu...” (Ferreira 2004, p.150). Essa figura ainda vive e está presente como um personagem típico do carnaval do nordeste brasileiro (Moreira, 2012), e que também aparece, com outras denominações, em diversas cidades brasileiras, assim como em algumas cidades portuguesas com o nome de entrudo e careto, em particular na região transmontana.

Como podemos observar, buscamos criar uma linha não cronológica em algumas manifestações ocorridas durante a história para que pudéssemos apontar, dentro destes eventos ações realizadas em que se constroem um corpo consciente, treinado e expandido, para criarmos uma ligação com o nosso objeto de estudo, que nos debruçaremos a seguir.

Dos tempos antigos, nos debruçamos sobre alguns eventos religiosos, em que apontamos as sacerdotisas de Bast e suas ações, para apresentar as comemorações da deusa mãe da terra para este povo, como as Bacantes, Sátiros, Managers, que invadiam as cidades com seus cantos e danças, anunciando para a sociedade a chegada do deus Dionísio. O que vem à frente anuncia, chama as pessoas para a participação e louvação ao deus, prepara o caminho para que o símbolo festivo seja glorificado através de suas particularidades.

Também encontramos particularidades nos cortejos reais realizados na África através das comemorações reais, nas procissões religiosas realizadas em Portugal, a partir do século XVI, cujos vestígios chegam às terras brasileiras e permanecem vivas, atualmente, em algumas regiões do país. Esses cortejos e procissões, que são ressignificados através da nova

identidade afro-brasileira, foram transformados em Maracatus, Congados, Reisados, cuja estrutura carnavalesca apresenta o elemento à frente, seja ele por estandartes, ou por guerreiras, e suas espadas ou bastões abrindo os caminhos para as louvações religiosas, histórico-social, de nossos primeiros antepassados.

Acreditamos que a partir delas, as nossas escolas de samba, em sua estrutura conhecida, beberam nessas fontes antigas, sejam nos cultos e festividades religiosas, nas procissões barrocas, com suas estruturas alegorizantes, ou mesmo nas estruturas dos cortejos reais, mais tarde transformados em Maracatus, Congados, para a concepção do que hoje conhecemos. Personagens desses eventos foram incorporados na estrutura da escola de samba: o porta estandarte, porta-bandeira, mestre-sala, as divisões por alas que, anteriormente, eram representadas por ofícios na procissão do Corpo de Deus, e o abridor de caminhos que, nas escolas de samba atuais, chamamos de Comissão de Frente.

#### **1.4.A comissão de frente como cabeça do desfile carnavalesco.**

Em nosso caminho artístico, fomos recortando e guardando pequenos pedaços desse fazer, e desses pedaços entrelaçados construímos uma rede, no sentido de tessitura de trabalhos em nossos processos criativos, em que juntamos a partir das conexões entres esses fios, a prática, a observação e as teorias. Segundo afirma Pareyson (1993), o homem tem “a capacidade de inventar o modo de fazer fazendo, e de fazer sabendo fazer, em nada se obtém um bom resultado se o fazer não se faz inventivo e realizado” (p. 64). A partir dessa tendência de criar formas, buscamos, com esta investigação sobre a performance da comissão

de frente no desfile das escolas de samba no carnaval, abrir caminho para a fantasia<sup>17</sup>, cunhar novos enlaçamentos, transformando imagens, ideias, palavras, sonhos em ações, para que desta forma, possamos vivenciar e dividir com o público nossas fabulações.

A comissão de frente é enquanto cabeça do desfile de carnaval, espetáculos populares e poéticos, de discursos subversivos da ordem social (Bakhtin, 1987), em que podemos ser outros e, através de falas por imagens, onde então apresentadas nossas críticas sociais e políticas. Para encontrarmos essas palavras, imagens de sonhos, teremos como base de sustentação as contribuições de alguns estudiosos sobre o assunto carnaval e performance em Belém do Pará e Portugal.

A comissão de frente se apresenta como um entrelaçamento de ações entre seus atores sociais, habitantes da comunidade, fazedores do carnaval, somados as suas indumentárias, acessórios e maquiagem com a gestualidade do corpo, tornam-se única, ao mesmo tempo que exercem a função de identificadores de tempo e lugar, caracterizando personagens, “movimentos, voz, coreografias, propriedades da linguagem, figurinos” (Martins, 2003, p. 82), além disso, ao serem alimentadas e criadas por uma partitura cênica, estabelecem relações afetivas com alas, alegorias, destaques, samba-enredo e a cidade que os assiste.

Para tanto, definimos a comissão de frente, dentro do carnaval brasileiro e português, como espetáculo performático, em que os artistas fazedores, que buscam, em seu arcabouço cultural, criar histórias através de imagens, planos, cores, ambientes cenográficos, dramaturgia, são juntados em um único processo e estudados como arte e reinvenção do teatro contemporâneo. Para Manzini (2006, 2008 e 2012), o corpo do performer necessita de um trabalho específico, de treinamento técnico para que ele conceba uma partitura de ações

---

<sup>17</sup> É a missão da ala com a missão de ir na frente, abrindo o caminho para fantasia. Representando simbolicamente uma porta, a Comissão de Frente abre os olhos da nossa percepção e ouvidos da nossa emoção para um cenário de cores, formas e sons (Oliveira, 1996, p. 53).

convenientes com as necessidades do julgamento do quesito comissão de frente dentro do desfile de uma escola de samba.

Antes de ser este corpo com funções determinadas, existia um outro corpo nas apresentações dos cordões carnavalesco, em São Paulo, antes da década de 70. Este corpo do personagem, que abria o cortejo, era chamado o “Baliza”, personagem que aparece ou já esteve presente nos maracatus e congados. Naquela época, este personagem tinha um acessório principal, um bastão. Ele executava movimentos de malabarismo à frente do cordão, exercendo a função de abrir o caminho e pedir proteção do Pavilhão. As contribuições de Manzini, para as definições da preparação do corpo para a concepção da performance enquanto comissão de frente, são fundamentais para os diálogos estabelecidos com o nosso trabalho de artista criador em Belém do Pará.

A comissão de frente surge, segundo Moraes (1987), em seu livro *História do Carnaval Carioca*, junto das grandes Sociedades Carnavalescas. E, em 1906, os Pingos Carnavalescos aparecem como sendo o grupo de carnaval que institui a Comissão de Frente em seu desfile. A autora nos conta que, as comissões de frente, naquele momento, “começaram a aparecer trajando as mais diversas roupas, ora casacas cinzas e chapéu alto, ora tons escuros e chapéus de couro” (Moraes E., 1987, p. 72).

Mais adiante, em 1917, a comissão de frente aparece no rancho carnavalesco “O Ameno Resedá”, que se intitulava rancho-escola. Ela era representada por “quatro sátiros transformados em quatro “príncipes caçadores”, depois vinha Júpiter, “o pai dos deuses e dos homens, cavalgando a sua predileta águia” e seguiam-se “quatro silvanos, deuses rústicos metamorfoseados em príncipes caçadores” (Moraes E., 1987, p. 116).

Acreditamos que nas descrições de Eneida de Moraes estão as bases iniciais da Comissão de Frente das escolas de samba cariocas, já que estas são criadas a partir da extinção das sociedades carnavalescas e dos ranchos.

Como quesito de julgamento, tem algumas responsabilidades em suas representações, segundo Farias, ela é o primeiro contato da escola de samba com o público presente na avenida e tem a “difícil missão de apresentar a agremiação, dando boas vindas ao público e abrindo caminho para todos os outros setores da Escola de passar pela avenida” (Farias, 2009, p. 17). Ela vem na frente da escola com um propósito e função para a maioria dos pesquisadores, como Manzini (2008), pesquisadora e coreógrafa de Comissão de Frente na cidade de São Paulo, saudar e apresentar a escola de samba para o público presente.

Para Correa, “ela é materialmente e simbolicamente a guardiã da agremiação durante seu desfile” (Correa E. d., 2010, p. 4), logo o que conhecemos como comissão de frente vem de um passado remoto das grandes sociedades carnavalescas existentes na segunda metade do século XIX, em que sua abertura era uma formada por uma linha de frente pela “cavalaria da guarda municipal” e pelo Zé Pereira, figura do carnaval de rua do Rio de Janeiro. Segundo Ferreira (2004), o Zé Pereira apresentava grande dramatização, tocando um grande bumbo e com movimentações coreográficas, o que nos remete às performances realizadas atualmente pelas comissões de frente do carnaval carioca, Felipe Ferreira (1999), relativo ao aspecto que este quesito tem, acrescenta que era uma “ala composta pelos dignitários de cada escola” e pessoas ilustres. Ela apresentava, também, um pequeno “balé teatral, resumindo o enredo que será apresentado a seguir” (p. 85).

Sua presença, não tão forte e esperada como na atualidade, nos desfiles de carnaval, confirma a existência das grandes sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro<sup>18</sup>, e em cordões

---

<sup>18</sup> Sendo depois incorporada aos ranchos e aos cordões e, mais tarde, às Escolas de Samba (Farias, J. C., 2009).

carnavalescos tanto do Rio e de São Paulo. Com a extinção desses grupos, a linha de frente foi incorporada à escola de samba. Nas escolas de samba inicialmente, os elementos da linha de frente se apresentavam devidamente bem vestidos, com cartola, fraque e bengala, devidamente elegante, dentro dos padrões de beleza da época. Eles abriam os caminhos para a escola de samba e acenavam para o público e para os jurados.

A escola de samba carioca Portela, em 1932, foi a primeira desse grupo de elite a trazer em sua linha de frente, um grupo de jovens uniformizados diferente dos demais, trazendo em sua linha frontal os dirigentes e beneméritos da escola. Esta ala tornou-se quesito de julgamento em 1938 e daí foram criados os itens de avaliação de sua performance. Segundo Lopes & Simas (2015), Paulo da Portela “teria sugerido que formassem uma “linha de frente” e apresentassem a escola”, a partir de então, todas as escolas começaram a trazer a sua primeira ala, como cabeça do cortejo formada por “fundadores, baluartes, velha-guarda”, vestidos com trajes cerimoniais de extrema elegância para apresentação da escola para o público presente.

No início do século XX, as escolas de samba tinham um grupo à frente abrindo os caminhos para a escola realizar sua apresentação. Com a formação das entidades de representação das escolas de samba - LIESA<sup>19</sup> - fundada em 24 de julho de 1984, e a institucionalização, por parte da prefeitura da cidade, como colaboradora e organizadora dos espaços para os desfiles e critérios avaliativos para a competição, a comissão de frente virou quesito de julgamento. Entretanto, somente em “1965 com o G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro quebrou o paradigma, apresentando uma Comissão de Frente composta por 20 rapazes dentro de uma burrinha de vime, confeccionada e ricamente decorada pelo então

---

<sup>19</sup>Sigla para a Liga Independente das Escola de Samba do Rio de Janeiro, principal entre as entidades de representação das escolas de samba carioca (Lopes, N., & Simas, 2015).

aderecista Joãozinho Trinta<sup>20</sup>” (Lopes & Simas, 2015, p. 67), concebidas por Fernando Pamplona<sup>21</sup>, cenógrafo e carnavalesco<sup>22</sup>.

Em 1994, a escola de samba carioca G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense apresentou uma Comissão de Frente com uma complexa coreografia, incorporando, na visualidade, através de adereços, grandes leques amarelos, assim foi a primeira vez que uma escola apresentou uma Comissão de Frente usando uma alegoria<sup>23</sup>, mudando, definitivamente, a forma de fazer esta primeira ala, apresentada à frente da escola de samba. A partir deste ato, todas as escolas começaram a contratar profissionais para a realização de suas comissões de frente, como grandes nomes da dança, coreógrafos e bailarinos profissionais, cuja responsabilidade era realizar, a cada ano, uma grande performance em suas apresentações. Segundo Fernando Pamplona, em entrevista para Correa E. D., (2011, p. 229), “hoje a Comissão de Frente é uma performance; é muito mais própria na Bienal de São Paulo, do que nos desfiles das escolas de samba, é isso”.

De acordo com o manual do julgador, a comissão de frente dentro de suas especificações, tem o “cumprimento da função de saudar o público e apresentar a Escola, sendo obrigatória a exibição em frente às cabines de julgamento deste quesito, mesmo que em movimento, a coordenação, o sincronismo e a criatividade de sua exibição, podendo evoluir da maneira que desejar” (LIESA, 2015, p. 47), estes critérios são comuns tanto para o Rio de Janeiro, como para Belém e para Portugal, dentro em vista que estas inspiram seus regulamentos a partir dos regulamento proposto pela LIESA.

---

<sup>20</sup> Carnavalesco João Clemente Jorge Trinta, conhecido como Joãozinho Trinta.

<sup>21</sup> Fernando Pamplona é artista plástico, professor e ex-carnavalesco do GRES: Salgueiro (Pamplona, 1984, p.47).

<sup>22</sup> (Correa, E. d., 2011).

<sup>23</sup> Um tripé de 11 metros de largura por três e meio de profundidade, com estruturas metálicas, néon, e 15 motocicletas Harley Davidson-, Mocidade Independente de Padre Miguel, representando os “batedores da Policias Rodoviária” no enredo Avenida Brasil, tudo passa quem não viu? (Farias, J. C., 2009, p.37).

Para que possamos compreender melhor esta forma de julgamento, tentaremos suscitar a partir de nossas experiências, os pontos do manual de forma a melhorar nosso entendimento.

- a. Saudar o público e apresentar a escola de samba. A forma de saudar e apresentar a escola ao público na sua apresentação performática, seja ela coreografada (dança) ou teatralizada, cada grupo de comissão de frente apresenta de várias maneiras. O simples movimento de levantar um braço ou os dois em direção do público ou cortejo, ou somente um giro de cabeça na mesma direção, e ou a inclinação do tronco do corpo que conduza o olhar do espectador em direção ao cortejo. Fica a critério e imaginação de cada criador<sup>24</sup> de comissão de frente os truques para a execução deste item que podem aparecer nos mais diversos planos possíveis ou mesmo o mais sincronizado.
- b. A coordenação e sincronismo diante de sua apresentação para os julgadores está relacionado a forma de apresentação do grupo para aquele enredo. Está diretamente ligada à ação evolutiva da cena, sua ocupação espacial, seu sincronismo na execução dos movimentos, a segurança nas suas realizações geométricas em conjuntos, troca de fantasias, o jogo com os elementos cenográficos, quando houver, permitindo que estes corpos desenhem na avenida sua performance. A coordenação e sincronismos, estão relacionados também na ação de constituição destas formas, o alinhamento dos componentes em formação de linha diagonal, de um extremo da avenida a outra ponta da mesma, onde pomos cada performer um atrás do outro traçando esta linha na avenida, ou mesmo a formação de um círculo feito pelos grupos em cena, composto a partir de uma roda, e que estas formas

---

<sup>24</sup> Enredo, em desfile de Escola de Samba, é a criação e a apresentação artística de um tema ou conceito. (LIESA, 2015, p.44).



trazem em sua performance algum tipo de significação e transmissão corpórea para o entendimento do espectador.

c. A criatividade de sua exibição, corresponde ao processo criativo de seus coreógrafos e diretores. Livres para conceber suas performances da maneira mais condizente com o que a comissão está a representar dentro da história do enredo. Relativo a criatividade da apresentação da comissão de frente, referimo-nos aos meios inventados, ou resignificados que seus diretores e coreógrafos se inspiraram para construir suas performances. Isso depende no geral do processo de formação artísticas de seus realizadores, assim como da criatividade do carnavalesco ao sugerir um determinado tema ou personagem que ilustre o tema desejado para esta criação. Se usamos elementos ou não, se trocamos de fantasias ou não, se sumimos e aparecemos diante dos olhos dos espectadores, são métodos adquiridos em processo de criação, e ou, em inspiração a algo já acontecido, que são retransformados e adequados ao tema da história em apresentação. É um processo extremamente subjetivo, que pouco a pouco ganha um corpo coletivo, experienciados nos ensaios, treinos, laboratórios e assimilado pelo grupo na concepção da cena performática.

Entretanto é importante perceber que durante os anos, estes critérios avaliativos, sofrem inovações na história do carnaval. Estes itens tornam-se critérios para o quesito em julgamento, o que proporciona às escolas de samba um grande investimento na preparação desta ala. Conforme nos afirma Hiran Araújo (2003), “os componentes se vestem com esmero e há ensaios, constantes, nos preparativos do carnaval” (p. 320); estes encontros e ensaios proporcionam aos componentes, ou artistas da Comissão de Frente, a possibilidade de

uma consciência corporal e cultural desta prática, para que no desenrolar de sua performance, ela esteja comprometida com o discurso artístico, social e subversivo do carnaval.

A partir destas inovações, a comissão de frente contemporânea, tem características diferentes das comissões do início das escolas de samba, na década de 1930. Anteriormente, esta primeira ala, apresentada no desfile, trazia a seguinte característica, segundo Hiran Araújo (2003):

Formada por figuras representativas das escolas de samba, membros da diretoria, benfeitores da agremiação, sambistas mais idosos ou pessoas de prestígio na comunidade, desfilando a pé. O grupo apresentava a escola ao júri, ao povo e às autoridades, enquanto recebia aplausos da multidão (p. 320).

Quando, em 1938, passou a vigorar o regulamento, onde gradativamente as escolas vão acrescentando a esta ala personagens e acessórios (Salgueiro em 1965), figuras femininas (Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense em 1969), acessórios e alegorias e, a partir de 1990, elas “são formadas por bailarinos e dançarinos exímios e coreografados por especialistas de dança” (Araújo, 2003, p. 321), e é a partir desses elementos que vão construindo novas formas e meios para apresentação desse quesito.

Nesta perspectiva, vemos os desfiles carnavalescos como sendo grandes livros repletos de histórias fictícias, reais ou imaginadas, que são reveladas a cada ano através de cores, formas, dança e canto. Pensamos a comissão de frente como um espetáculo à parte do desfile<sup>25</sup>, enquanto quesito carnavalesco que abraça as linguagens da performance, teatro, dança, ou quaisquer outras artes em sua composição. Assim, teremos um ato modificador, diferenciado das estruturas componentes do desfile dentro dos carnavais de escolas de samba.

---

<sup>25</sup> Farias, J. C. (2009).

A linguagem artística incluída em sua cena nos permite desenvolver teorias artísticas sobre seus processos históricos, referenciada a partir de seus escritos, desenhos, enredos, técnicas de criação, pensando-a não somente como sendo parte de um produto carnavalesco, mas sim como “um reflexo da organização cultural e política do ontem, hoje e do amanhã” (Correa E. d., 2010, p. 08), como um instrumento evolutivo das artes que acompanha as linguagens artísticas em suas delimitações formativas. Nesta comparação ou equiparação com a linguagem artística cabe uma investigação minuciosa de suas formas de manifestação e, nesta composição, deve-se realizar escolhas seletivas de elementos que comprovem este ato, desvendando o enorme emaranhado de relações estabelecidas entre fazedores performers e os laços afetivos que estes criam entre si e com aqueles que os assistem.

Acreditamos que, conhecer quem e como são realizadas estas intervenções, como ato performativo dentro do desfile de carnaval, seus métodos e motivos realizadores é importante para o estabelecimento de um percurso entre a realização brasileira e a portuguesa.

O carnaval brasileiro é composto de vetores que compõem a cultura dos brasileiros, europeus, africanos e ameríndios. Passou por um processo de ressignificação, diferenciando-se das manifestações de carnaval tradicionais, das grandes sociedades, dos ranchos, bloco de sujeitos, entrudos, para ser transfigurado no desfile que é hoje divulgado através dos meios midiáticos para o mundo. Este carnaval, posteriormente no século XX, é exportado para Portugal e incorporado em algumas cidades com a mesma forma e estética carioca, assim como aconteceu em Belém e que, aos poucos, vai se tornando, para estas cidades, parte de seu patrimônio, como mais uma manifestação cultural de Portugal.

Para que entendamos esses processos de construção carnavalesca e dialogarmos com os nossos laboratórios criativos<sup>26</sup> realizados por nós, em Belém, será necessário compreender a

---

<sup>26</sup> Chamamos de laboratórios criativos os encontros de preparação do corpo do performer nos processos para a concepção e criação da cena performática da Comissão de Frente.

forma criativa do período carnavalesco vivido e realizado nas cidades portuguesas. Partimos primeiramente, em busca das manifestações populares produzidas pelas pequenas comunidades das vilas, procurando suas cabeças, abridor de cortejos, para entender como são vividos e quais personagens marcam esse tipo de carnaval, que a cada ano é renovado e confirmado como um dos maiores patrimônios culturais do povo português. Assim, podemos compreender, neste exercício da história local, seus meios e métodos produtivos, ancestrais e enraizados no corpo e memória dos que produzem, e conseqüentemente, dialogam com as comissões de frente produzidas por nós no Brasil e nas cidades de Mealhada e Estarreja, em Portugal.

---

## CAPÍTULO 2

### **O carnaval tradicional em Portugal e a figura do Entrudo**

Rui Mourão em seu artigo “O carnaval é um palco, A Ilha uma Festa”, que consiste numa vídeo instalação multicanal, com imagens recolhidas das danças de Carnaval da Ilha Terceira, arquipélago do Açores (Mourão, 2015, pág. 03), nos relata a importância da preservação das tradições feitas pelo povo a partir de sua visão antropológica e museológica, onde seu foco parte das “ações performativas” (Mourão, 2015, pág. 05) e das energias emanadas dos corpos e das relações de seus fazedores, mostradas através dos recursos mediáticos no espaço museológico, “convertendo o efêmero numa tipologia mais permanente e de fácil e econômica conservação” (Mourão, 2015, pág. 03). Na Ilha Terceira, pelo período do carnaval ou do Entrudo, o povo realiza apresentações artísticas agregando as linguagens cênicas do teatro, dança e música. José de Noronha Bretão (1998) chama estas apresentações de Danças do Carnaval, divididas por ele em três categorias:

1. Comédias (com textos de sátira política e social);

2. Danças da Espalada (tragédias derivadas de antigos autos religiosos, em que, atualmente, se apresentam dramas históricos e da vida real da comunidade atual);

3. Bailinhos (de origem profana, são os mais comuns e apreciados pela população por serem mais feéricos e lúdicos, somando à sátira muita música; podem ser Bailinhos de Pandeiro ou de Ferrinhos, dependendo do estilo de música e dos instrumentos musicais envolvidos), descritos, minuciosamente, por Oliveira e Beltrão (1984).

Atualmente, essas danças de carnaval são apresentadas nos salões dos teatros recreativos envolvendo toda a comunidade como forma de preservação da memória e cultura tradicional feita pelo corpo, voz e música, denominado Rui Mourão de performatividade carnavalesca, sendo esta difundida para todo o país atreves dos meios mediáticos. Os atos de confraternização e de preparação para as práticas performáticas desses grupos são confirmadas e reafirmadas em suas apresentações, criando, nestas comunidades, “um folclórico teatro, secular e contemporâneo, exuberantes em trajes de cena e de importante dimensão musical interpretada por instrumentos tradicionais [...], como eruditos” (Mourão, 2015, p. 08), proporcionando à comunidade gestora cultural a fortificação de seus laços de afetividade.

Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992), o Entrudo, como figura típica do carnaval, atravessa o tempo como sendo uma festa comum aos lusitanos, perdurando por longos anos, passando, somente no final do século XVIII, a existir diferenças entre essa tradição nas aldeias e nas cidades. Ainda referente ao entrudo nas cidades, a autora revela que o caráter de disputa entre os sexos, sempre presentes no carnaval, passa a ser mais agressivo nas cidades, gerando a exclusão de classes sociais. Com a passagem dos “folguedos carnavalescos”, de casa para a rua, “do alto das janelas, as moçoilas e as damas escolhiam para seus alvos distintos senhores e não davam atenção a pobretões que por ali circulassem”

Queiroz, 1992, p. 32), criando, assim, uma interrupção entre os laços sociais proporcionados pelo folguedo, como o divertimento e confraternização, assim:

(...) grandes diferenças os separam do que continuava a ser habitual nas aldeias: enquanto nesta parecia não haver barreiras socioeconômicas durante a realização da festa – somente idade e sexo traçando limites no interior da coletividade –, na cidade os “brinquedos” se desenrolavam no quadro das camadas sociais tais quais se apresentavam na vida cotidiana, as quais não eram nem abaladas, nem abolidas durante os Dias Gordos” (Queiroz, 1992, p. 33).

Essa diferença alterou ainda mais com os grandes “bailes de mascaras”<sup>27</sup> nas grandes cidades portuguesas, como Lisboa e Porto, durante todo o século XIX. O surgimento de grupos de rapazes nos bairros foram modificando a cara do carnaval português. Segundo Queiroz (1992), esses grupos realizam jogos e disputas entre si que:

Queriam vencer pela beleza e pelo luxo de suas fantasias, ou pela realização das farsas mais originais”, juntamente com a aristocracia lisboeta, que começou a passear com suas carruagens ricamente ornamentadas “demostravam a envergadura das fortunas; e logo se estabeleceram concursos com prêmios para as mais esplêndidas fantasias, as mais belas carruagens (Queiroz, 1992, p. 34).

O Entrudo carnavalesco, de corpo grotesco, foi o primado da festa do carnaval, porém, foi excluído das grandes comemorações nas grandes cidades, ficando, exclusivamente, nas aldeias e pequenas cidades, onde as comunidades não tinham condições financeiras semelhantes à exercida pela grande sociedade portuguesa. Este corpo vivo e festejado permitia a espontaneidade e o divertimento exagerado autorizado para o período, porém, não havia mais espaço para os exageros, sendo estes substituídos por outras ações, como jogar

---

<sup>27</sup> Queiroz, 1992, p. 33.

água, farinha, ou dejetos, pela batalha de flores e confetes dos mais abastados das cidades. Em 1904, segundo Queiroz (1992), referindo-se ao entrudo, “a nostalgia havia desaparecido de jornais e revistas da capital e das grandes cidades; não se mencionava a antiga forma de comemorar os Dias Gordos, senão para aplaudir seu desaparecimento” (pág. 35).

As manifestações e brincadeiras do Entrudo vão dando lugar às novas práticas, advindas dos grandes centros europeus, como Paris, Veneza, Londres, e suas formas modernas de festejar o carnaval, o que ocasiona o desaparecimento do Entrudo dos centros das grandes cidades portuguesas. Estas ações foram registradas pela associação da imprensa<sup>28</sup>, que propagava “entusiasmada as práticas modernas, graciosas, e distintas”<sup>29</sup>, divinas de cópia por sua sociedade burguesa, que buscava igualar-se às sociedades dos grandes centros europeus.

Mas o espírito do divertimento, da alegria, da subversão, proporcionados pelo Entrudo, prevalecia nos bairros menos abastados das grandes cidades, bairros esses habitados pela classe trabalhadora, desprovida do enriquecimento de seu trabalho. Nesses bairros periféricos, esses grupos saíam às ruas, representavam peças cujas temáticas eram os “fatos históricos do país”, travavam batalhas contra o carnaval moderno, importado dos moldes franceses e dos exageros pela sociedade burguesa portuguesa.

Os desfiles carnavalescos em Portugal, durante o século XIX, tornaram-se cada vez mais suntuosos e ricos, criando rivalidades entre os grupos, clubes e sociedades fazedoras do carnaval, além de disputas que se estenderam às principais cidades portuguesas neste período: Lisboa e Porto. Segundo Queiroz (1992, pág. 38), a cidade do Porto “ultrapassava em opulência e bom gosto a própria Lisboa”, mas ambas as sociedades carnavalescas

---

<sup>28</sup> Queiroz, 1992, p. 35.

<sup>29</sup> Queiroz, 1992, p. 35.



desempenhavam o mesmo papel nas organizações dos desfiles, a partir das associações, de clubes e entidades filantrópicas, a autora continua:

Antes do século XVIII, o Entrudo era celebrado por toda parte no país, tanto nas cidades quanto nas aldeias. A estrutura de base da festa apoiava-se os laços familiares e nas relações de vizinhança; utilizando de materiais que existiam ao alcance da mão – água, farinha, cinzas, lama –, os folguedos tinham suas funções distribuídas sempre segundo as divisões de sexo e idade; a riqueza ou o prestígio não parecem ter desempenhado papéis determinantes em sua organização (Queiroz, 1992, p. 39).

Nas aldeias transmontanas, Lazarim dentre outras, apresenta-se como sinônimo de resistência dessa cultura. A festa do Entrudo na região transmontana em particular Lazarim, o que pertence à vila, é perceptível aos nossos olhares o envolvimento das famílias na organização da festa, sejam elas nas feituas gastronômicas ou nas arrumações das barracas de comidas, como também na confecção das máscaras de madeira e dos fatos usados pelos caretos, deixando de lado as divisões por sexo e idade para os dias de festejo, conforme mostraremos nas sessões seguintes.

Na região do Alto Douro, os costumes e tradições culturais, do período carnavalesco, permanecem como memórias vivas no cotidiano de seus fazedores. A festa em Lazarim, Pondence e Ousilhão, e em tantas outras aldeias desta região, é a maior forma de expressão cultural e orgulho das tradições do povo lusitano. As faces do entrudo se misturam aos ritmos cotidianos e aparecem em formas e fantasias variadas. Em Varge, conselho de Bragança, os caretos “das festas dos rapazes no – Natal, Santo Estevão e Reis – encarnam o papel de profetas ao denunciarem os atos reprováveis de alguns membros, familiares ou grupos sociais” de sua comunidade (Tiza, 2006, p. 56), provocando a desordem local “com gritos, cambalhotas, rebolam pelo chão, lançam a palha do chão uns contra outros e por cima das

peessoas” (pág. 56), remetendo-nos às tradições medievais de “subversão solsticial” (Tiza, 2006), Bakhtin (1987), em que o corpo se encontra em contato com os outros corpos através de suas ações performáticas. Tiza (2006), diz que em Avelada, por exemplo esse ciclo representa “os rituais coletivos pelos quais se efetuam a passagem da infância, ou da adolescência para a idade adulta” e, em seguida, esses jovens deixam suas famílias e passam a integrar os “grupos festeiros por dois dias o tempo inteiro” (p.58). Manifestação considerada sagrada é o ato de um grupo de rapazes ao irem à missa e ficar em um lugar reservado para eles, e após cumprirem os ritos litúrgicos, aparecem como caretos, eufóricos, com chocalhadas e algazarras e se intrometem com toda gente, invadem as casas e agarram as raparigas para lhes conseguir algum mimo.

As comédias também são pontos altos na dança do carnaval da “Ilha Terceira”, assim como o “Testamento dos Compadres e Comadres” (anexo 2) de Lazarim, a festa dos rapazes de Avelada é semelhante à de Sacoiás, Arge e Baçal, é o momento de expulsar os males desta para receber o início cíclico que está por vir.

As fantasias se assemelham em algumas vilas, Varge, Avelada e Baçal, estas são extremamente coloridas, feitas de tecidos e lã, e suas máscaras feitas de latão, pintadas de vermelho com representações de diabos. Baçal as máscaras são feitas com palhas tecidas. Em Rio de Onor e Rebordainhos, segundo Tiza (2006) a festa é realizada no dia da festa de Reis, cujo rito mais significativo é o peditório, “motivo mais que perfeito para um renovado convívium” (p. 64), e as feições endiabradas dos caretos ajudam a preservar suas identidades. Na freguesia de Salsas, as fantasias dos caretos são “fatos de lã tecidos no tear, coloridos quanto, mas melhor e enfeitados com franjas trabalhadas manualmente” (Tiza, 2006, p. 66), na cabeça um capuz, e a máscara em madeira, diferindo-se da forma estética de Lazarim. Em Rebordãos, exercem particularmente as mesmas funções anteriormente mencionadas, criam o caos e estabelecem a ordem, assim como os laços entre o sagrado e profano, entre o homem e

o divino, realizados na festa de Santo Estevão por ocasião da “Mesa de Santo Estevão de Rebordãos em dezembro” (Tiza, 2006, pág. 70).

Em Trás-os-Montes, a festa dos rapazes é realizada no ciclo natalino ou no solstício de inverno, na sua origem pagã, romana, celta, está ligada aos ritos de culto ao Sol, a Saturno, deus da agricultura, e às Juvenálias, festas da “gente moça” segundo Tiza (2006). Em Ousilhão, os festejos estão sob organização dos grupos: os mordomos, o “rei” e os “vasais”, os moços e os “máscaros”. A organização da festa compete aos mordomos, mas poderia ser de competência do rei ou de outros grupos. “Dançam às portas dos vizinhos da aldeia, tocam castanholas às semelhantes dos pauliteiros” (2006, p. 72). Os máscaros são a principal atração, são moças e rapazes, crianças ou adultos. Usam fantasias/fatos de colcha de lã com franjas coloridas e máscaras de madeira ao rosto. Há uma grande variedade de máscaras em Ousilhão, com diferentes tipos e simbologias. Sobre o sentido simbólico da máscara de Ousilhão, Marciel (1998) diz que:

Enquanto expressão de um povo ou de uma comunidade ela é também linguagem; uma linguagem com duplo sentido: um sentido concreto, experiencial que fala dos costumes e das tradições de uma comunidade e um sentido oculto que só o símbolo nos dá a pensar, ou seja, um sentido que está por de trás de todas as atitudes coletivas e ancestrais (p. 20).

Neste contexto, os máscaros de Ousilhão, representam em seus aspectos formais e corporais, elementos que manifestam fortemente a crítica social, cuja partilha é extravasada pela comunidade durante as festividades. O Entrudo em Portugal, de acordo com Hiram Araújo (2003), sobrevive até o final do século XIX, cujo modo agressor de brincar é substituído por outras formas: “Avinhado Ché-Ché, Zé Nabo do Norte (caricaturas de tipos populares), as cegadas (vários mascarados pedindo esmolas pelas ruas), danças de ruas, a paródia de carnaval de José Augusto - pregador dos sermões com imitações burlescas - e

diversa mascaradas” (p. 38), além, é claro, das já conhecidas batalhas de flores, dos bailes das grandes sociedades e dos desfiles de carros alegóricos.

Felipe Ferreira (2004) afirma que, em várias regiões de Portugal, as brincadeiras, jogos e seus realizadores ou personagens apareciam com distintos nomes durante o período carnavalesco: na forma feminina, “Dona Quaresma”, na forma masculina, “João”, mas que, comumente, “eram conhecidos como ‘entrudos’, palavra que em Portugal significa pessoa ridícula ou muito gorda” (p. 77).

O entrudo de Lazarim mexem com o imaginário local “é um momento em que o povo exprime e comunica por códigos que ele entende, mesmo ao nível de uma comunicação verbal” (Marciel, 1998, p. 29) de seus hábitos em coletivo., sendo a forma encontrada pela população para garantir que sua história seja preservada. A festa tem um significado especial, tanto para quem usa a máscara e quem é mascarado nesta comunidade, “o significado da máscara ultrapassa o objeto máscara e a sua forma – ele é antes veículo para a manifestação de significados culturais mais amplos e mais antigos, ritualmente sentidos e partilhados” (Alves O. 2006, p. 35). O mascarado, aqui, divide as atenções na festa; é subversor ao transgredir uma suposta ordem aplicada pelos padrões cotidianos, comuns a qualquer sociedade, e indutor da situação, através da brincadeira e do riso, como nos afirma Bakhtin (1987):

Não somente não faz nenhuma exceção ao estrato superior, mas ao contrário, dirige-se principalmente contra ele. Além disso, não é dirigido contra um caso particular ou uma parte, mas contra o todo, o universal, o total. (...) O riso celebra a sua liturgia, confessa seu símbolo da fé, une pelos laços do matrimônio, cumpre o ritual fúnebre, redige epitáfios, elege reis e bispos (Bakhtin, 1987, p. 76).

Neste sentido, o indutor do riso, da brincadeira e da diversão revela ao público presente as suas formas organizacionais, reafirmando sua cultura e desmascarando a realidade dos que vivem às margens das ações dominantes. Relativo ao contexto e significado da máscara, Bakhtin (1987) diz que ela, “traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações (...), sendo esta, “a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos” (p. 35), sendo representada a partir de seus hábitos e costumes mais primitivos, criando um cruzamento de realidades vividas no cotidiano da vila com a imagem de suas representações através da figura mascarada.

Percebe-se na comunidade um grande espírito de especulações sobre as formas e estilos das máscaras e personagens que se personificaram durante a festa, segundo Oriana Alves (2006), há a exaltação do homem: “as esposas, mães e filhas não delegam nas mãos de ninguém a saborosa tarefa de servir aos respectivos maridos, pais ou filhos as mais pobres e reles iguarias que conseguem arranjar” (p. 23), para que os homens passem por certas necessidades, em seguida tem a semana das Amigas, em que os papéis se invertem, e é a vez das mulheres passarem maus bocados, mas isso acaba na terceira semana, e assim por diante, até “o dia do juízo final - O Entrudo”.

No início do século XX, os caretos quase sempre executada por homens, “na forma de “caretos” ou “senhorinhas” (versão feminina, que aqui alude ao travestismo), que vão-se multiplicando e retocando o disfarce” (Alves O. 2006, p. 23). Existe também a prática de queimar o compadre e a comadre após a leitura do testamento ao final da festa, prática essa semelhantes em algumas regiões brasileiras que marca o início de outro ciclo, segundo Ferreira (2004) “eram queimadas numa grande fogueira, marcando a chegada do período das cinzas” (p. 77).

A máscaras de madeira, principal elemento plástico de significado simbólico do careto de Lazarim, é o acessório mais importante para o careto, e sempre presente no carnaval, no início feitas de pele de coelho e de renda, hoje quase inexistentes, bichos em decomposição eram atrelados às fardas, (fantasias usadas pelos caretos) assim como, o cajado segundo Alves:

Cajado, pau ou roberto do mascarado, ou seja, vara para açoitar as pessoas e abrir seus caminhos, instrumento que preservava e defendia o anonimato do brincante e a sacralidade da máscara, ao mesmo tempo com que vergastava os desviantes ou ajustava contas sem sofrer represálias (Alves O. 2006, p. 27).

Aos poucos esses materiais foram substituídos pelo couro ou chifres de boi ou bodes, que incorporam esses elementos a sua máscara no ato de sua confecção.



Figura 2 Máscara com corvo e Chifres de Bode. Lazarim – Lamego –Portugal. Fonte: Acervo do pesquisador



Figura 1 Caretos com fantasias de materiais orgânicos Diabos. Lazarim – Lamego – Portugal. Ano: 2015. Fonte: Acervo do pesquisador.

Esses materiais, atribuíram a esse personagem mascarado, como afirma Alves (2006), “Um poder que, se não vem de Deus, às vezes parece que vem do Diabo” (p. 28), cuja principal representação, feita pelas mãos de poetas artesões, era a figura da morte.

O careto é o conjunto máscara, farda ou figurino, mais performance. Esse conjunto de composição visual, realizado pelo brincante, ao qual chamamos de performer, tem como seu símbolo maior a máscara, indutora de toda construção corporal pensada a partir do imaginário individual e coletivo. Esta máscara induz os sentidos e revela as memórias e histórias que sempre estiveram presentes na vida da comunidade como visualizado nas (figuras 1, 2 e 3).

Se pensarmos “o corpo desse artista como local privilegiado da experiência estética” (Lopes A. H. 2003, p. 8), sua existência é confirmada por Alves (2006), desde meados do século XIX, “mas existem estudos analíticos de alguns dos elementos que o constitui” (p. 27). Segundo a autora, a festa originou-se “nas festividades da antiguidade e descobrindo-lhe até ligações mais remotas nos primeiros cultos naturalistas pagãos” (p. 27), e que para Alves (2006), o uso e simbologia das máscaras estiveram sempre presentes no evento transmuntano:

O significado máscara ultrapassa o objeto máscara e a sua forma – ele é antes veículo da manifestação de significados culturais mais amplos e mais antigos, ritualmente sentidos e partilhados, mas que não são atributos da máscara e se tornam por isso, indefiníveis (Alves O. 2006, p. 35).

A máscara de madeira sempre foi descrita como um acessório agregador de poder, “encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, características das formas mais antigas dos ritos e espetáculos” (Bakhtin, 1987, p. 35), permitindo ao mascarado ser e fazer tudo que não poderia no resto do ano. A máscara ou é encomendada pelo brincante ou este pede emprestada aos artesões, que curiosamente seu criador raramente brinca como o careto.



Figura 3 Sandro Alves – cabeça do cortejo com fantasia de tecido, lã e máscara de madeira, e cajado. Lazarim Lamego - Portugal. Ano: 2015. Fonte: Acervo do pesquisador.

O diabo, enquanto representação presente, apresenta-se como um ser sem ordem a cumprir, vingativo, realiza o ajuste de contas entre os homens por desavenças ocorridas no passado e/ou como intimidador, para que as gerações seguintes não cometam erros. Em suas representações eles trazem como símbolos grandes cornos, verrugas e caninos expostos, semelhantes às idealizadas quando criança.



Em apresentações, estes caretos vem a frente de todo o cortejo, onde dançam, correm, assustam, desfilam, se exibem para os curiosos, e mesmo sem o trabalho de preparação do corpo, esses brincantes assumem tão verdadeiramente a máscara que, durante sua exibição, acreditamos na verdade cênica do personagem. Para Marciel (1998), esta representação mítica da máscara “nunca poderá ser vista como um objeto individual, nem tão pouco como representação do individual, mas sim como a expressão cultural e, portanto, simbólica, do pensamento de um povo que se atualiza no ato do mascaramento” (p. 29). O corpo não é um corpo experimentado, treinado a partir de técnicas elaboradas para tal, mas um corpo experimentado na vivência e prática cotidiana. Ele “é sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformação perenes do corpus cultural” (Martins, 2003, p. 82). As ações realizadas por este corpo são concebidas a partir do outro, do espectador, que faz parte do movimento e da gestualidade da criação performática do careto, “impregnado de elementos cósmicos” (Bakhtin, 1987, p. 77), concebidas a partir do desejo festivo, de indução do riso, de experimentar e de brincar. Jovens fazem da festa um grande corpo festivo Bakhtin (1987) e desta brincadeira, fortificaram o gosto por sua cultura, responsabilizando-se por manter acesa essa manifestação rica de significações que, aos poucos, vai sendo esquecida em algumas comunidades pelo país.

Em cortejo, esses jovens dançam ao ressoar dos tambores que servem de anunciador do cortejo, que percorrem as ruas até o ponto final onde há a leitura do testamento do compadre e comadre, “tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção de mundo” (Bakhtin, 1987, p. 73), sendo esta a sua principal funcionalidade ao final do cortejo. Segundo Queiroz (1992):

A rixa se expressava oralmente através da utilização de palavrões e pornografia, que figuravam também no “testamento” do Entrudo. Em algumas aldeias, à porta da residência

das jovens, os rapazes denunciavam em altos brados seus defeitos e malfeitos. As jovens, uma vez atacadas, desenvolviam por sua vez grande atividade, respondendo com vigor e entusiasmo (Queiroz, 1992, p. 32).

Os caretos se encarregam das “palhaçadas”, acrobacias, pulos, correrias, chocalhada, ou mesmo em seu ato de performar, mas contidos, como a simples ação de sentar-se ao ponto de ônibus rendem a atenção do público através de sua performance e do seu jeito de fazer rir que, segundo Bakhtin (1987), é o principal material corporal que é associado livremente em seus atos intuitivos. Esse ser algo, ou outro, torna-se possível pelo uso da máscara, que provoca ao usuário uma sensação fantástica, eufórica, mágica. O mascarado deixa de ser um indivíduo – um objeto individual identificado para passar a ser um objeto cultural, com virtudes mágicas; estas não lhe são dadas pelo caráter físico individual, “é ao mesmo tempo uma transformação, dá-se ao mesmo tempo na máscara e no personagem que se máscara” (Marciel, 1998, p. 36), tendo o seu corpo, diante da comunidade, transformado pela máscara; parte de uma atitude individual para o sentimento coletivo, que abraça as pessoas gerando um sentimento de “crescimento e renovação” através da festa, conforme afirma Bakhtin (1987).

Extravasar ou realizar esse tipo de comportamento em quaisquer outras festas ou manifestações causava estranhamento nos olhares do poder político e da igreja, sendo estes extremamente conservadores. No decorrer dos anos, esses olhares para as tradições mudaram em ambos os seguimentos, viram a festa como responsabilidade partilhada por todos, preservando e afirmando, para tempos futuros, as suas raízes e tradições coletivas. Assim como o ato festivo comemorativo de dividir a comida, onde as panelas são colocadas em círculo e no meio da praça, todos partilham a mesma refeição. Esse também é, segundo Bakhtin (1987), um ato em que a “alegria e o riso manifesta-se por ocasião do banquete” (p. 69), momento ímpar, festivo, sagrado e profano, em que o individual mais uma vez se torna coletivo, em que artistas e espectadores partilham o mesmo prato e bebem na mesma caneca,

momento que ficará arquivado na memória, sacralizando o desejo e o compromisso de estar presente na vila de Lazarim no próximo solstício de inverno.

### **2.1. Entrudo e as tradições portuguesas no Brasil**

As tradições portuguesas e o entrudo aparece no Brasil e reinam durante todo o período colonial, com a mesma estrutura base anteriormente descrita, segundo Hiram Araújo (2003), a partir de 1723, foi trazido pelos portugueses, vindos principalmente, das ilhas da Madeira e Açores, e também de Cabo Verde. As festas no período colonial brasileiro eram principalmente religiosas, em que a população negra, escravizada, possuía a liberdade para a brincadeira neste período festivo. Felipe Ferreira (2004) relata que, com no período da Quaresma, a festa realizada em Portugal era muito respeitada e aparecia indícios do carnaval, “já começa a existir por aqui algum tipo de festividade nos dias que antecediam a Quaresma, isto é, algum tipo de brincadeira de carnaval” (p. 79).

A brincadeira do Entrudo cai rapidamente no gosto popular e adquire característica diferente para cada cidade brasileira, marcadas não somente, como nos afirma Ferreira (2004), “pelo lançamento de pós ou líquidos sobre quem estivesse por perto, mas também pela intensa participação de toda a sociedade na brincadeira” (p. 80). O autor divide a brincadeira do entrudo em dois tipos: primeiro, o Entrudo familiar, feito pelos amigos e parentes dentro das residências das famílias privilegiadas da sociedade brasileira, e o Entrudo popular, que tomava conta das ruas, envolvendo, principalmente, as populações pobres e os negros, conforme vemos na figura 4 do artista Jean-Baptiste Debret.

No Entrudo familiar, as moças tomavam conta dos preparativos para a festa construindo os principais acessórios, o limão-de-cheiro (Moraes E. 1987), brincadeira que reina até o século XIX. Este era jogado na cara das pessoas que, em geral, eram convidadas

para um almoço e logo após a farra começava. Essas moças juntamente com as senhoras, “debruçadas nas janelas ou espreitando os passantes do alto de seus balcões, [...] divertiam-se loucamente despejando jarros de água sobre amigos imprudentes ou estrangeiros que passavam ao seu alcance” (Queiroz, 1992, p. 45), sendo os estrangeiros e os escravos seus alvos preferidos.



Figura 4 “Cena de Carnaval” Entrudo - Jean-Baptiste Debret. 1834. <http://historiahoje.com/o-carnaval-de-jean-baptiste-debret/>

O Entrudo popular, era realizado pelos excluídos da sociedade. Torna-se uma brincadeira com muita violência, em que “qualquer tipo de líquido era usado como munição atirada sobre o oponente” (Ferreira, 2004, p. 92), o que ocasionava grandes atritos entre seus brincantes. Diferindo-se das terras lusitanas, onde o Entrudo era presente particularmente, nas aldeias da zona rural, e no Brasil o Entrudo foi típico das cidades, cabendo às vilas do interior as festas de origens portuguesas, “encontradas até hoje nas propriedades rurais: a festa de Reis, a de São João, a do Divino etc.” (Queiroz, 1992, p. 46). Conforme afirma (Queiroz, 1992):

Negros e mulatos livres podiam ser atacados pelos brancos, porém não tinham direito a resposta: os folguedos do Entrudo entre etnias eram rigorosamente assimétricos. Dessa forma, as atividades festivas em seu desenvolvimento seguiam estritamente as divisões étnicas e socioeconômicas existentes na sociedade, as quais de forma alguma se apagavam durante as comemorações (p. 47).

O Entrudo aqui, era festejado em todas as cidades de maneira igual<sup>30</sup>, semelhante aos moldes europeus: a disputa entre os sexos, os galanteios entre moças e rapazes, visando um futuro casamento, realizados no Entrudo familiar, ou mesmo quando as moças escolhiam seus alvos a partir de suas janelas, usando os mesmos elementos: água, limão, farinha, lama, elementos também usados pelo Entrudo em Portugal e que encontra sua maior expressão segundo Maria Isaura, com a chegada da família real ao Brasil, em 1808. Segundo Moraes E. (1987), D. Pedro I e seu filho eram loucos pela brincadeira, e que durante muito tempo foi realizada na Quinta da Boa Vista.

Com o reflexo do crescimento social e econômico, proporcionados pelos nobres portugueses e mais tarde, em 1818, com o grande crescimento do plantio e exportação do café, novas festas surgiram para celebrar os dos Dias Gordos, chamados “Carnaval Veneziano, mais tarde Grande Carnaval”, dividindo o espaço urbano com os folguedos tradicionais. O entrudo nesta perspectiva perdurou uma década, “desaparecendo completamente no início do século XX” (Queiroz, 1992, p. 50), dando lugar partir de 1840 aos bailes carnavalescos, inspirados nos bailes de máscaras francesas, segundo Felipe Ferreira (2004), estes por sua vez tomam conta das cidades, transformando as configurações

---

<sup>30</sup> Nas mesmas datas, com os mesmos folguedos, as mesmas regras, a mesma alegria, o mesmo entusiasmo (Queiroz, 1992, p. 48).

do carnaval através de sua estrutura burguesa, provocando uma divisão de classes sociais e econômicas na sociedade brasileira.

Para Maria Izaura de Queiroz, no dia 20 de janeiro deste ano, os jornais anunciam entusiasmados, “baile de máscaras como se usa na Europa, por ocasião do Carnaval” (Queiroz, 1992, p. 51), e são estes novos eventos que proporcionam o nascimento das Sociedades Carnavalescas<sup>31</sup>, mudando a estrutura do carnaval para grandes desfiles de carros alegóricos e fantasias luxuosas<sup>32</sup> na noite da terça-feira gorda.

Destas manifestações surgem os “cursos” desfiles de carruagens, e posteriormente de carros, assim como os bailes em teatros ou em casas familiares. As realizações do Grande Carnaval<sup>33</sup> contrastavam com a simplicidade do Entrudo, e mais tarde, após a abolição da escravidão pela Lei Áurea, os descendentes de africanos usaram os mesmos dias de festas, criando pequenos grupos que saíam às ruas para cantar e dançar, seguidos pelos imigrantes, usufruindo dos restos dos desfiles dos ricos da cidade, que ficou conhecido na história como Pequenos Carnavais (Queiroz, 1992).

Das folias de Momo surgem no início do século XX, os ranchos<sup>34</sup>. Estes por sua vez, eram formados por outras classes da sociedade brasileira, os funcionários, operários, pequenos proprietários, pessoas que tinham um salário ao final do mês, deixando de fora também as classes menos afortunadas. Os ranchos se apresentavam na Avenida Rio Branco do Rio de Janeiro, mesmo local de apresentação das Grandes Sociedades e que posteriormente se tornaria o grande carnaval do século XX, dividindo o espaço com o

---

<sup>31</sup> Responsáveis pela organização dos desfiles carnavalescos, funcionavam como uma espécie de clubes dos grandes comerciantes, dos banqueiros, dos profissionais liberais, dos fazendeiros, que ali compareciam à noite para conversar, jogar cartas, discutir seus problemas (Queiroz, 1992, p. 52).

<sup>32</sup> As grandes Sociedades cultivavam o pretensioso objetivo de abolir o Entrudo e outras práticas difundidas entre a população carioca desde os tempos colônias (Cunha, 2002, p. 314).

<sup>33</sup> Nome dado aos folguedos dos Dias Gordos, nos fins do século XIX (Queiroz, 1992, p. 55).

<sup>34</sup> Significa “tropa” na linguagem portuguesa (Queiroz, 1992, p.56).

carnaval popular, “a qual a escravaria”, segundo Carlos Eugênio Líbano Soares (2002), “podia invadir os pólos da dominação social, fazendo dos brancos respeitáveis alvo de polvilhos, bolas de ceras e outros ‘atrativos’ carregados de imundícies” (p. 299).

O Zé Pereira, ou José Nogueira de Azevedo Paredes (Ferreira,1999), “suruiu ao que parece, em 1846 numa imitação do folguedo português popular no norte nas Beiras” (p.75), para festejar o carnaval do Rio de Janeiro. Aos moldes lusitanos, o Zé Pereira usava fantasias feitas de peças de roupas aleatórias, além de tocar grandes bombos e tambores, que faziam muito barulhos nas ruas. Entretanto o próprio Ferreira (2004), (Eneida de Moraes (1987) e Hiram Araújo (2003) questionam a mesma data. Sabe-se ao certo que, a partir da década de 60, do século XIX, os jornais descreviam as características do Zé Pereira. Dizem também que seu nome teria vindo de um certo José Nogueira, que teria trazido essa tradição de Portugal (Ferreira, 2004), provavelmente das tradições das aldeias da região norte, como vimos nos tocadores de bumbos no careto de Lazarim.

Segundo nos afirma o autor, este personagem se destacavam dos demais a partir de sua visualidade, aparecendo “vestidos com roupas usadas (ou mesmo com trapos) tocando grande surdos” (p. 210), o que os diferenciava dos demais sons produzidos pelos grupos de negros. Eneida de Moraes (1987), através da fala do historiador Viera Fazenda, nos descreve o Zé Pereira:

Carão amornado, e simpático, olhos brejeiros, bigode curto e grisalho, cabelo todo branco e à escovinha, barba escanhoada, altura regular, ombros e cadeiras largas, feito cabeludo, musculatura de atleta, sempre com manga de camisa, calça de brim pardo apertado ao amplo abdômen por estreita correia, negação ao suspensório, chinelos de liga, vendendo saúde (p. 39).

Mas o comum a todos é que este personagem, ou grupos de Zé Pereira, que acompanhavam os blocos de sujos na cidade carioca, eram inconfundíveis através da música tirada dos bumbos e tambores, o que surtindo grande aceitação nas massas populares, como nos afirma Ferreira (1999), o seu acompanhamento proporcionava às pessoas o esquecimento da brincadeira de sujar as outras com líquidos, sejam elas mais ou menos favorecidas na sociedade brasileira. A brincadeira do Entrudo foi segundo Ferreira, o primeiro “carnaval do povão”.

Outro personagem que tem suas bases no entrudo português e que ainda se encontra vivo no Brasil é o Papangú. Personagem do carnaval nordestino, que também sai as ruas no ciclo carnavalesco, celebrando o riso e a diversão, subvertendo e criando o caos (Bakthin, 1987) por onde passa. Em especial na cidade de Bezerros, como forma de preservação cultural deste personagem e pelo reconhecimento como patrimônio cultural imaterial, ficou conhecida como terra do Papangú (Ramos & Maciel, 2009). Consistindo numa brincadeira de mascarados, com características semelhantes ao careto de Lazarim, em Portugal, este personagem já esteve à frente de procissões religiosas, como a Procissão do Triunfo da Ordem Terceira de São Francisco, em Recife, segundo (Ramos & Maciel, 2009).

Relativo à procissão, as autoras nos contam que:

Esta caía mais no gosto do povo por ter uns laicos carnavalescos. Não saísse ela logo no dia seguinte ao da terça-feira gorda! Vinha na frente um bobo, metido num camisolão de estopa, de máscara na cara, soprando uma corneta e brandindo um relho contra os moleques que lhe atiravam caroços de pitomba (Ramos & Maciel, 2009, p. 04).

Este personagem vai pelas ruas para chacotear os donos da casa e receber comida, moedas, bebidas alcoólicas etc. Ressaltamos, também que assim como, o careto de Lazarim, o sucesso desse personagem consiste em seu anonimato que vai desde a confecção das



máscaras e vestimentas que escondem suas sexualidades, até à postura corporal ao andar ou falar. Dependendo das características das cidades, da vila ou aldeia, estes personagens brincalhões perturbam a vida da população na festa do carnaval.

Nesta perspectiva, este personagem permeia o imaginário brasileiro em associação ao português, acreditamos ser dele o corpo que surgirá como corpo performance nas comissões de frente dos desfiles carnavalesco do século XX. O corpo permeado de histórias, que vem desde suas vivências nas comunidades fazedoras de cultura, que concebe movimentos e ações a partir das relações e gestualidades, impregnados das formas interpessoais e do coletivo social.

Este corpo que tece histórias e vive a festa, que dialoga com o outro, acreditamos ser o mesmo corpo que vive o carnaval apresentado nas ruas e praças no período medieval, apresentado por Bakhtin, permanecendo vivo durante os tempos e chega aos nossos dias com novas formas estéticas ou outras maneiras de conceber suas brincadeiras, subvertendo a nova ordem social estabelecida pelas classes dominantes.

É este corpo, que vem do popular entranhado de aprendizado adquirido a partir do jogo, da brincadeira, que têm forma, um desenho, um riso, que propomos como centro de nossa investigação. Eles são as bases para nossa criação artística, e em associação com os elementos constitutivos das artes do carnaval, sejam eles figurinos, acessórios, alegorias, se tornam propiciadores e indutores na transformação do corpo cotidiano, para o corpo cênico performático.

### **CAPÍTULO 3**

#### **Do caminhante: recorrência Performáticas e Metodológicas**

O corpo que constrói no período carnavalesco suas relações com o outro, é sim, um corpo preparado constantemente para o diálogo com o outro, construindo redes relacionais a partir de suas ações diárias e estas por sua vez, aparecem como referenciais nos estudos da performance apresentados por: Schechner. R, Glusberg. J, Goldberg. R, Cohen. R, Bião. A, estudiosos de manifestações culturais, performances, rituais religiosos ou do cotidiano, são apresentados aqui como bases sustentativas de nossa investigação.

Para Schechner, esse corpo é um criador de ações, sentidos, memórias, conceito também compartilhado por Glusberg, Cohen, Bião. O corpo de toda performance é um corpo advindo das diversas manifestações humanas, e para nosso estudo esse corpo advém das manifestações populares, o carnaval. Corpo este, entranhado de aprendizado adquirido a partir do jogo, da brincadeira, do trabalho cotidiano, que propomos como centro de nossa investigação, sendo realizado por pessoas que acreditam que suas ações podem transformar seu convívio e

contexto social. Segundo Schechner (2003, p.30) as performances podem aparecer em 8 campos da vida cotidiana:

1. Na vida diária;
2. Nas artes;
3. Nos esportes e outros entretenimentos populares;
4. Nos negócios;
5. Na tecnologia;
6. No sexo;
7. Nos rituais – sagrados e seculares;
8. Na brincadeira.

A partir desses campos, escolhemos a vida diária de nossos fazedores que se entrelaçam com as artes, para estamos propondo aqui neste estudo. Digo vida cotidiana para falar das afinidades, dos saberes populares adquiridos ao longo do tempo, das relações estabelecidas entre comunidades, bases de conhecimento para nossos exercícios em artes. Dizemos em artes, por que são estes conhecimentos adquiridos no cotidiano que são decodificados e transformados a partir dessas experiências pessoais em nosso campo de estudo nas artes da performance. Segundo nos afirma Schechner:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias... Performances artísticas, rituais ou cotidianas, são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que tem que repetir e ensaiar (2003, pág.27).

Nesta perspectiva do treinar, do comportamento que se restaura, abraçamos como paramento para nosso estudo algumas primícias importantes para o desenvolvimento da performance arte feita dentro de nosso campo artístico, apresentado por Schechner, no qual escolhemos dois dos itens apresentados pelo autor e acrescentamos um nesta relação.

Escolhemos FAZER, MOSTRAR e COMUNICAR.

Ser = a existência de si mesmo;

Fazer = atividade de tudo que existe;

Mostra-se fazendo = é performar, apontar, sublinhar e demonstrar a ação;

Explicar ações demonstradas = é o trabalho dos Estudos da Performance.

O FAZER - em nosso caso, relaciona-se com o corpo ensaiado, preparado e criativo.

Este corpo que traz consigo um agregado de conhecimentos, e é moldado gradativamente para a sua transformação em um corpo espetacular, “corpo-instrumento” (Cohen, 2013).

No MOSTRAR - propomos um corpo como sujeito transformador, manipulador de energias, (Bonfitto, 2013), ensaiado e apresentado no carnaval, onde as ações corpóreas dos atores/brincantes/performers, como chamamos nossos laboratórios, são trabalhados a partir de suas experiências adquiridas, do corpo desconstruído, imaginário, que nos permite viver e sonhar outro corpo.

O COMUNICAR – liga-se a partir das noções de “comportamentos restaurados” Schechner (2013), pensando o corpo como ação, ensaiado, disposto para o jogo do “fazer”, em apresentação e em diálogo com espectadores.

Acreditamos que este espaço do fazer, mostrar e comunicar, do performer que em nosso campo de estudo, são elementos constantemente acionados em nossas ações, sejam elas ligadas ao barracão da escola de samba, aos ateliês costureiras, a chapelaria, do processo de ensaios na própria sede da escola e nas ruas, do ouvir a comunidade. Estas ações funcionam como um ato social, político, cultural e subversivo de seus fazedores. Pois a partir do contato com o outro, esse corpo é transformado e aprimorado em suas práticas artísticas, em suas realizações performáticas, que funcionam como motores propulsores das relações interculturais na comunidade.

O ato de realizar uma performance está diretamente ligado à ação do fazer, entendido

como criação, como construção, “sendo, fazendo, mostrar fazendo, explicar “mostrar fazendo” (Schechner, 2003, p. 26), de tal forma que estas ações exigem dos corpos de seus fazedores a compreensão e reflexão sobre o mundo e suas histórias.

Para Schechner esta transformação em performance aparece através do comportamento restaurado “eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi” (Schechner, 2003, p.34). Esse comporta-se “como me mandam ou como aprendi” relaciona-se às performances rituais, onde sou conduzido por alguém com maior experiência a um estado de mundo imaginário, lúdico, ritualístico, performativo e trazido após o estado ritualístico, novamente ao plano ordinário, mundo real. Esse transporte de um espaço a outro em corpo performativo, ele é conduzido por um performer especializado, como acumulo de vivências, estudo e preparação física, ao qual o autor chama de “performance de transportes”.

O transportado ao mundo performativo, fica no limiar entre os dois mundos, performativo e ordinário, e vai se aprimorando com a ajuda do outro em ser transportado e transporte a partir da “observação, prática, imitação, correção, repetição” (Schechner, 2011, p.214). Referindo-se a essa prática nos rituais como performances durante a fase liminar, ele afirma que “as pessoas internalizam suas novas identidades e se iniciam em seus novos poderes” (Schechner, 2012, p. 63), e essas identidades e poderes, se apresentam no corpo como instrumento mediador entre a arte e o espectador.

Neste processo de criação do corpo para uma performance, em artes, o performer necessita de estudo, conhecimento e prática, aos quais são imprescindíveis para que o corpo se torne um mediador. Tomamos como base para essa prática, os indicativos apontados por Schechner:

1. Treinamento;
2. Oficinas;

3. Ensaaios;
4. Aquecimento ou preparação imediatamente antes da performance;
5. A performance propriamente dita;
6. Esfriamento;
7. Balanço.

O corpo para a performance em carnaval passa por todos os itens apontados pelo autor, onde este corpo que traz consigo suas experiências são retransformados e moldados tomando os indutores criativos sugeridos ou criados por seus coreógrafos ou diretores, que busca em suas experiências elementos condutores para o estado de preparação, respeitado um tempo e estado necessários para “fazer ou estimular uma comunidade” (Schechner, 2003, p. 45), seja esse tempo e estado descoberto com os treinamentos e ensaios, seja esse corpo que já traz consigo suas novas identidades e poderes, que se realizam dia a dia junto com o coletivo no acontecimento performático ou mesmo, na comunidade inserida no processo que é tocada pela performance, afirmando ou negando para estes grupos suas identidades.

Nesse espaço, tempo de criação e apresentação, rua, não teatro, que é transformado pelo espaço-tempo carnaval, Schechner (2012) afirma que é o espaço relativo ao espaço-tempo ritual em performance, “o ato de entrar no “espaço sagrado”, tem impacto sobre os participantes” (Schechner, 2003, p. 70), revelam as relações desses corpos e suas formas e interferência na visualidade da rua/cidade, rua palco, estabelecendo suas relações sociais e que segundo Schechner (2012).

A performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretenham, obter resultados e brincar; mostrar o modo como são as coisas e passar o tempo; transformar-se em outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendente e ser “apenas eu” aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível... (p. 83).

O ato de realizar uma performance está diretamente ligado à ação do fazer, Schechner (2003), entendido como a construção, “sendo, fazendo, mostrar fazendo, explicar “mostrar fazendo” (Schechner, p. 26), de tal forma que as ações exigem de seus fazedores a compreensão e reflexão sobre o mundo e suas histórias. A “performance existe apenas como ações, interações e relacionamentos” (Schechner, 2003, pág. 29), sendo que estas relações e interações ocorrem em vários meios sociais, dependendo dos eventos em questão. Em suas afirmações de Schechner (2003), “performance existe apenas como ações, interações e relacionamentos” (Schechner, pág. 29), sendo que estas relações e interações ocorrem em vários meios sociais, dependendo dos eventos. Aqui, elas acontecem a partir dos comportamentos estabelecidos e esperados entre os artistas e a comunidade de espectadores.

Para Schechner (2012),

A performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretenham; obter resultados e brincar; mostrar o modo como são as coisas e passar o tempo; transformar-se em outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendente e ser “apenas eu” aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível... (p. 83).

O corpo performático do carnaval é o corpo em transe e no controle, ocupando o espaço rua, não teatro, transformado pelo espaço-tempo carnaval, que o ritual, neste espaço especial, segundo Schechner (2012), é relativo ao espaço-tempo ritual em performance: “o ato de entrar no “espaço sagrado”, tem impacto sobre os participantes” (Schechner, 2003, p. 70).

Há existência de um estado anterior de preparação, de um tempo e estado para a contemplação é necessário para “fazer ou estimular uma comunidade” (Schechner, 2003, p. 45), seja ela a comunidade realizadora do acontecimento performático ou mesmo a

comunidade tocada pela performance, criando e mudando para estes grupos suas identidades, segundo o autor.

Para Bonfitto (2013), a performance coloca o corpo do performer e o público “em um mesmo lugar que está entre o familiar e o estranho, entre o conhecido e o desconhecido” (p. 16). Essa transformação em entre o familiar e o estranho, o conhecido e o desconhecido, acontece por meio da transformação e manipulação de energias no desenvolvimento da performance. Bonfitto diz ainda que, o performer para que seja visto como outro, outro ser, cor, forma, precisa encontrar a estranhamento do que o outro é, “encontrar a sua razão de ser, a sua especificidade. E é exatamente essa especificidade que pode mobilizar e deslocar, de fato, o Eu” (p.30), assim, este corpo pode encontrar e assimilar a postura em que ele não está familiarizado, experimentar hábitos que não é exercido no cotidiano.

Segundo Bontiffo (2013), o corpo performático trabalha com imagens, falas, histórias, e ao desenvolver suas ações essas imagens foram trabalhadas a partir da incorporação das sensações, “de intensidades e de atmosferas veiculadas” (p. 34) por tais indutores, não somente como um processo de reprodução destas, para que assim o performer possa conceber um corpo que conhece e identifica seus elementos de composição. As ações que o performer usa em construção sejam elas: ajoelhar, torcer, saltar, correr, em diálogo com o outro, criam partituras, desenhos de movimento, servem como fixador para sua partitura de gesto e movimento no espaço.

Para os performers de nosso estudo, junto como os métodos que propiciaram a construção da performance, é de suma importância o ensaio com elementos, pois estes “contribuem para a construção do horizonte perceptivo de cada um dos processos criativos, não como matriz privilegiada, mas sim como uma das matrizes geradoras de materiais



expressivos” (Bonfitto, 2013, p. 79), estes por sua vez, funcionam como propulsores para a descobertas da formais, gestuais, sensações e pensamentos disponibilizados na ação criadora.

Funcionam como catalisadores indutores de pistas, esboços, sendo posteriormente substituídos pelo processo de treinamento, ensaios, sendo agora “gatilhos expressivos” (p. 84) como articuladores da gestualidade no campo da percepção, sensibilização, se tornando registro de composição corporal do processo criador. Para Bonfitto, a performance envolve diferentes noções de fluxos perceptivos que se inscrevem na memória do corpo do performer.

Bonfitto reconhece que a partir do estudo do comportamento restaurado de Richard Schechner, aspectos fundamentais para a criação tanto do ator como do performer, reconhecendo a importância das funções que são exercidas a partir dos códigos “socioculturais” existentes no trabalho que ambos desenvolvem.

Na transmissão da performance, o performer, é um produtor de sentidos, ele é um catalisador destes signos que se relaciona com as intensões do ato performático, essas relações estão diretamente ligadas as qualidades de suas ações expressivas “processo que envolve a exploração de intensões e suas implicações, articulações subjetivas profundas, instauração de campos relacionais que funcionam como agentes aglutinadores de fluxos perceptivos e como geradores de ações desprovidas de representação” (p. 115).

Nas concepções de Glusberg “a performance cria seu próprio corpo gravitacional: um corpo composto de sentidos, de formas...” (Glusberg, 2013, p. 83), que se relaciona com os demais a partir de sua transformação. Nessa transformação que discrimina a construção de uma performance em artes surgem três aspectos:

a) a transformação dos comportamentos naturais em imitação dos mesmos através dos meios de comunicação;

b) a transformação desses comportamentos em estruturas próximas e simples do ponto de vista técnico, que resultarão nas performances;

c) as transformações que, a partir da performance em seu contato com o receptor, são disseminadas através dos meios de comunicação (Glusberg, 2013, p. 60).

A partir dessas noções de transformação de comportamentos para estruturação performática, o corpo aparece do meio natural a imitação do mesmo e do outro. O outro, surge como indutor criativo que é plasmado neste processo criador, e se torna referência no estudo de criação.

O corpo transformado dialoga com o outro e se comunica com o espectador através de suas gestualidades e movimentações. O empenho e dedicação nas transformações são percebidos imediatamente pelo público através da plasticidade e do sincronismo dos movimentos, mesmo sabendo que este “espectador não sabe o que vai ver” (Glusberg, 2013, p. 61), mas a performance ao começar, este, mesmo sem conhecimento do processo de criação, oferece espontaneamente a energia e entra no cordão com os demais brincantes do cortejo, puxado por nós. Por sua vez, o espectador não é simplesmente um agente passivo desta ação performática, pois, ao estar no tempo da ação, se identifica nos movimentos corporais, cria as suas relações e seu distanciamento entre o que está sendo realizado. A partir das configurações artísticas criadas na performance, o “observador aprende a valorizar as diversas possibilidades de articulação entre os membros e os movimentos gerados” (Glusberg, 2013, p. 56).

Das possibilidades de articulações entre os performers e os espectadores, o que primeiramente interessa segundo Glusberg (2013) é o processo, suas etapas, suas formas construtivas e as relações que se estabelecem com a obra enquanto manifestação final. Para o autor “a cabeça, os pés, as mãos ou braços podem se apresentar como elementos distintos do

corpo que se oferecem contendo uma proposta artística” (Glusberg, 2013, p.56), e aqui, essas distinções acontece num todo, ao unirem-se as partes que foram trabalhadas separadamente, mas, concebidas juntas para o corpo performático.

Atreladas as ações dos corpos em movimentações, os elementos de composição coreográfica/dança/teatro, adquirem a função de objetos significantes, sejam eles quais forem, se tornando “signo durante o curso de seu desenvolvimento” Glusberg (2013, p.73). A performance transforma o corpo, os elementos cenográficos em signos, em veículos significativos para o entendimento de sua cena.

O corpo performático que corre, fala, se esconde, faz o que qualquer criança faria ao descobrir algo novo, tornam-se elementos indutores no processo. Quando um movimento de cabeça era acrescentado à coreografia cênica, logo os olhos e boca reagiam, criando uma fala, uma imagem caminhante. Para Glusberg (2013), “em cada performance a ressignificação nasce de ações, que vão dar significação umas as outras” (p. 76), e torna-se na avenida um corpo que Glusberg (2013) descreve para as artes da performance como, “onde o corpo, verdadeiro rei da cena, é um corpo que é modelado e ritualizado” (p.82), autossuficiente como uma unidade de comunicação.

Renato Cohen, em seu estudo performance com linguagem, faz um breve mais substancial relato sobre o percurso e conceito de performance, assim como nos relata os experimentos realizados pelo, O Oficina, *Living Theatre*, Bob Wilson entre outros. Assim como nos informa que durante os anos 50, como a maturação da arte contemporânea, artistas plásticos começaram a usar em seus processos, o registro do próprio corpo na superfície da tela, como a exemplo de Pollock e Kounellis e suas pinturas performativas, produzindo o que será o elo primordial de condução da performance nos anos 70/80. Em sua origem a performance esta ligada a *Live art*, pois a mesma tenta tirar as funções estéticas elitista,

saindo dos espaços considerados pelos artistas de ““espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora” (p.38).

Na “*action painting*, Jackson Pollock lança a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua “encenação”. (...), o artista irá prestar atenção a forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público” (p. 44).

Na esfera seguinte, a *bady art* “sistematiza a significação corporal e a inter-relação com o espaço e a plateia”, (p. 44), havendo o deslocamento do produto para a forma de como ele é feito, o processo, e do resultado deste para o criador. Assumindo assim, o corpo com suporte para a sua composição e criação artística, tornando-os questionadores e reclamadores de novos conceitos, colocando o “espectador em contato direto na ação dramática não representada” (p. 16). Assim também aconteceu na década de 60, com os movimentos: *beat*, *happie generation*, *punk-wave*, a contracultura, a arte alternativa, dentre tantos citados pelo autor, sejam eles nas artes plásticas, na dança ou no teatro, buscam em seu meio de trabalho atribuir essa designação.

“A performance é um conjunto de Sketches, improvisados e que é apresentado eventualmente e em locais alternativos” (p.27), estas Sketches não “acontecimentos, ocorrência, eventos”, definições apresentadas pelo autor, mais características e próprias das definições dos *Happenings* realizado por Allan Kaprow em 1959 em New York, e continua dizendo que a performance:

rompe as convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o

teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc., questões que são extensíveis à arte em geral (Cohen, 2013, p. 27).

Tendo como base as questões da utilização desta arte por várias linguagens e gêneros artísticos, e pelas formas específicas que cada área se propõe na realização de sua obra, dizemos que a performance por natureza, possui hibridez como característica de seu processo e produto final (Cohen, 2013). Pode-se afirmar segundo o autor que a “performance pertenceria muito mais à família das artes plásticas, caracterizando-se por ser a evolução dinâmica-espacial dessa arte estática” (p. 29), pois na *body art*, seus artistas tornam-se sujeitos e objetos de suas criações, e que a partir dessas definições, a performance sendo uma linguagem híbrida, trás características de suas origens nas artes plásticas e como resultado de seus processos se encontram nas artes cênicas.

Para este estudo tomamos esses conceitos, de corpo e performance, advindo das artes plásticas e assumidos como linguagem no teatro. Onde o corpo que buscamos é objeto e sujeito de sua criação, que bebe nas mais diversas formas artísticas na criação de sua cena, que parte das concepções de Renato Cohen, enquanto corpo único para se torna em um corpo coletivo em contato com o outro e o espectador, “gerando uma ambiguidade entre a figura do artista performer e de uma personagem que ele representa” (Cohen, 2013, p. 58). Existe uma base comportamental criada seguindo as indicações do encenador/artista, e durante os ensaios, esse corpo transformado individualmente se torna corpo coletivo, sendo este segundo Cohen uma característica da arte contemporânea, “a performance é basicamente uma arte da intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor” (p.46).

Para que a intervenção transforme o receptor, espectador, é necessário que o performer transforme seu trabalho em uma composição significativa, diferindo-se dos usuais gestos cotidianos, segundo Cohen “quando um performer está em cena. Ele está compondo algo, ele

está trabalhando sobre sua “mascara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia, (...) o performer é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem” (p. 58).

Nas manifestações culturais, o encontro, comunhão e partilha é perceptível e comum às culturas feitas e divulgadas pelo povo, segundo o compartilhamento de estudos feitos por Armindo Bião (2009):

Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a cotidiana e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. Assim como a teatralidade, a “espetacularidade” contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura (p. 36).

A espetacularidade do corpo na performance nestes acontecimentos festivos, como o caso do carnaval, ocorre quando este se encontra em um único e extraordinário meio coletivo, mesmo que seja em suas funções corriqueiras, o corpo contribui na formação, manutenção dos costumes culturais da comunidade em que está inserido. Onde essas relações estabelecidas através das manifestações populares organizadas, parte do interior para o exterior, do corpo único para um coletivo.

De acordo Armindo Bião, o corpo do performer, (2009) diz que:

Esses ritos e as rotinas do dia a dia desempenham-se em função de comportamentos esperados diante das mesmas circunstâncias ou de circunstâncias reconhecíveis pelo imaginário como algo já conhecido (Alfred Schutz). Esses comportamentos são algo sobre o que não se pensa no momento em que acontecem. Pensar sobre a necessidade de deslocar-se o peso do corpo para frente, para que o caminhar seja possível, é, se não paralisar, ao mesmo modificar substancialmente o caminhar (p. 127).

A cena performática da comissão de frente, no conjunto do desfile carnavalesco, representa uma postura organizacional dividida e partilhada por todos que contribuíram no processo e por todos da comunidade da agremiação. Isso confirma o pensamento de Bião em relação às manifestações populares organizadas: “as maiores interações extraordinárias, quando coletivamente a sociedade cria fenômenos organizados para o olhar de muitos outros, que deles têm consciência clara como “atores” ou “espectadores” (Bião, 2009, p. 61).

Ao corpo e seu desenvolvimento em relação aos indutores criativos, Sônia Machado de Azevedo (2002) nos relewa que o corpo do ator “é aquele que permite, que não se isola do fluxo dos acontecimentos ao redor de si, que se envolve com o meio ambiente e com os estímulos vindos não só da personagem, mas da relação com o grupo de criação” (p. 192).

A maneira como cada um, lida com esses estímulos, ou como se percebe, é “um fator determinante da qualidade de seu trabalho” (Azevedo, 2002, p. 193). O corpo do ator/performer/brincante se torna manipulador de energias e vice-versa, quando os estímulos são emanados das relações em grupo. Obedecendo uma sequência de regras estabelecidas pelo diretor, tornando o deslocamento dessas energias possíveis pelo impulso de um ou de outro.

Quando o corpo deixasse possuir, ele apresentasse como energia pura,” talvez, mais que em qualquer outro momento de sua existência, habitado por uma espécie de magia” (p. 193), tornando-o pleno e mais consciente do domínio do que faz, por que está inteiramente conectado aos seus elementos de trabalho. Por sua vez, pode ser o mais diverso: uma palavra, imagem, adereço cenográfico, etc., seja ele qual for, “pode representar uma serie de conteúdos que foram associados entre si, como podem também ser transformada e deslocada, para atender aos desejos latentes, bem como à censura que exige seu mascaramento para que lhe seja possível enformar-se” (Azevedo, 2002, p.195).

No trabalho do artista, os elementos de que ele dispõe é a imaginação, sendo esta a condutora de seu processo, criando conexões muitas vezes sem sentido e revelando caminhos que a consciência não habita, carregando um emaranhado de fios de afetividade indispensáveis para a construção do ato de criar (Azevedo, 2002), a imaginação conduz ao mundo de imagens tornando-se “ponto de partida e ponto chegada”, e estas por sua vez, são associadas na criação corpórea do performer.

Segundo no afirma Azevedo (2002), “a memória corporal do ator serve igualmente a sua pessoa (...) e a ficção, pois é o exercício contínuo de sua memória que torna possível a feitura da máscara; essa memória exercida de diferentes maneiras (servindo à arte e a vida igualmente) acaba por formar um todo indivisível” (p. 216), ajudando com o seu gestual, postura, partitura cênica e movimentação.

Nas afirmações de Goldberg (2012), a forma como a performance pode ser apresentada referindo-se ao trabalho de Robert Wilson, *Great Day in the Morning* (1982), Robert Wilson usa os recursos de um cenário em constante mutação e isso permite que o espectador não somente escute a canção cantada pela artista, mas que esta seja revelada em suas propriedades estabelecidas a partir da constatare mudanças de imagens, “para que as imagens nos ajudassem a ouvir e o canto nos ajudasse a ver” (p. 254).

O corpo do artista encontra campo fértil dentro das artes da performance, segundo a autora dentre vários artistas que passaram a usar seu corpo com suporte para questionamentos, e intervenções, a autora cita Vito Acconci, “por volta de 1969 em Nova Iorque, usou o “suporte” de seu corpo como alternativa ao “suporte da página”, que ele usara quando poeta;” (Goldberg, 2006, p. 146), criando a partir de então várias performances com o mesmo direcionamento, para o artista, que usou o seu próprio corpo para a escrita de seus poemas, funcionava como forma de transpor a escrita como imagem em seu corpo.



Na obra, “Revelar segredos”, Acconci (1971) encontrou uma descrição como cada indivíduo irradiava um “campo de força” pessoal que incluía toda a interação possível com outras pessoas e objetos num espaço físico específico (p.146) e a partir desta data suas obras passaram a englobar esse campo de força, fazendo com que o espectador participasse da obra como parte dela, parte do espaço físico onde o artista se movia. Mais adiante em 1974 “Command Performance”<sup>35</sup> o artista cria o espaço e o espectador é convidado ao entrar na sala e a criar suas próprias performance.

Assim como Acconci, outros artistas como Bennis Oppenheim, usando o seu corpo como escultura, marionetes, Chris Burden, levava o seu corpo aos limites de existência, colocando em risco sua própria vida, como na performance em Venice, na Califórnia, onde ele pede que atirem contra seu próprio corpo, segundo a autora “as performances de Burden tinham o objetivo grandioso: mudar a história da representação desses temas para todo o sempre” (p. 149). Assim como estes artistas que usam seu próprio corpo como suporte, a autora no releva que outros experimentava o uso do corpo no espaço, o corpo como sendo elemento do espaço, lidando com objetos, buscando dimensões escultóricas, como as performances do californiano Bruce Nauman<sup>36</sup>, do hamburguês Fraz Erhard Walter<sup>37</sup>, o nova-iorquino Dan

---

<sup>35</sup> Consistia em uma espaço vazio, uma cadeira e um monitor de vídeo, com uma trilha sonora que convida o visitante a criar sua própria performance. (Goldberg, 2006, p. 147)

<sup>36</sup> *Andando de maneira exagerada ao redor do perímetro de um quadrado (1968)*, sua obra tinha direta relação com a escultura. Ao caminhar ao redor de um quadrado, ele podia vivenciar em primeira mão o volume e as dimensões de suas obras escultóricas, que também lidava com o volume e a colocação de objetos no espaço. (Goldberg, 2006, p. 149)

<sup>37</sup> *Going On (1967)*, cada obra de Walter dava ao espectador a possibilidade de vivenciar os objetos escultóricos em si, ao mesmo tempo que lhe permitia desencadear a modificação da configuração formal. Seu papel ativo no processo de influenciar a forma e os processos das esculturas era um elemento importante na obra. (Goldberg, 2006, p. 150)

Graham<sup>38</sup>, a performer também nova-iorquina Trisha Brown<sup>39</sup>, Lucinda Childs e Laura Dean, essas duas últimas por sua vez, exploravam o espaço através da dança.

Assim como em Nova Iorque e na Califórnia, onde estes performers usam o seu corpo como objeto e ou o corpo no espaço para a transmissão de suas mensagens e colocando o espectador com corpo presente em sua obra, o austríaco Hermann Nitsch dentre outros, usava em suas performances, rituais e sangue. Segundo Goldberg (2006), “Antigos rituais dionisíacos e cristãos eram reencarnados em um contexto moderno, supostamente ilustrando o conceito aristotélico de catarse através do medo, do terror e da compaixão” (p. 153), o propósito era criar cerimônias ritualísticas inspiradas no futurista Carlos Carrà, que provocassem no espectador sessões de repulsa, medo, embriagues, espanto, etc. Para a performer Gina Pane<sup>40</sup> em Paris, acreditava como Nitsch, “que a dor ritualizada tinha um efeito purificador: esse tipo de obra era necessário “para sensibilizar uma sociedade anestesiada” (Goldberg, 2006, p. 152).

O corpo como objeto, suporte para sua obra, o corpo como objeto, elementos no espaço ou mesmo o corpo como participantes em rituais ancestrais, requer de seus performers, tempo e preparo, para que possa se torna obra. O corpo na performance segundo Roselle Goldberg (2012), se torna um corpo disponível, “despido ou vestido, como sua linguagem figurativa universal de gestos e movimento” (p. 288). Os treinamentos, oficinas, ensaios, a escola das

---

<sup>38</sup> Grahan, queria juntar o papel do performer ativo e do espectador passivo numa única pessoa. Assim, dispôs espelhos e equipamentos de vídeo que permitiriam que os performers se transformassem em espectadores de suas próprias ações. (Goldberg, 2006, p. 152)

<sup>39</sup> Brown acrescentou uma nova dimensão à concepção do espectador de “corpo no espaço”. Obras como *Homem descendo pela lateral do edifício* (1970), ou *Andando na parede* (1970), pretendia desorientar o senso de equilíbrio gravitacional do público. A primeira apresentava um homem com trajes e equipamentos de alpinista que descia pela parede de um edifício de sete andares em Manhattan. A segunda obra, usando o mesmo suporte mecânico, foi apresentada numa galeria do Whitney Museum, onde os performers andavam pelas paredes em ângulo reto em relação ao público. (Goldberg, 2006, p. 152).

<sup>40</sup> Performer que usava cortes autoinfligidos nas mãos, nas cortas e no rosto. (Goldberg, 2006, p. 155)

formas, do espaço, para a criação da cena performática da comissão de frente se encaixa perfeitamente dentro desses conceitos.

Não nos autoflagelamos como Pane e outros, mais usamos o corpo como sujeito e objeto de nossos processos em artes, no corpo desaparece diante dos olhos do espectador, nosso corpo pode ser partido ao meio, ou mesmo alongado os mais de dois metros. Controlamos todas as sensações, ações, gestuais, movimentos e mesmo o espaço e tempo. Nos embriagamos em rituais, mas temos a consciência dessa embriagues, realizamos coisas imagináveis somente para transmitir e divertir os espectadores.

O corpo permeado de histórias é um corpo performático que se constrói a partir de suas vivências junto as suas comunidades culturais. Este corpo que concebe movimentos e ações a partir das relações de afetividade e gestualidade, se encontra impregnado de formas interpessoais e do coletivo social. Para Bakhtin este corpo, que terce histórias e vive a festa, que dialoga com o outro, é para nos o mesmo corpo que vive o carnaval que se apresenta nas ruas e praças no período do carnaval, o “carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. (...) o carnaval é a segunda vida do povo baseada no princípio do riso” (p. 7).

As festividades do carnaval são mais que espetáculos populares e poéticos, são discursos subversivos, da extravagância do riso, das brincadeiras populares, (Bakhtin, 1987), em que nestas brincadeiras de subverter a ordem social. Palavras e risos se misturam nas praça e ruas de nossas cidades, carregadas de imagens, de sonhos e frustrações cotidianas. Estas ações, presentes na vida da população, trazem o discurso do carnaval, que significa para estes fazedores, não somente uma demonstração de carinho por suas heranças culturais, mas também, chamam atenção para a sua preservação diante das sociedades cada vez mais distantes de suas origens culturais.

O mascaramento típico da festa do carnaval, divide as atenções das classes sociais, é subversor ao transgredir uma suposta ordem aplicada pelos padrões cotidianos, comuns a qualquer sociedade, e indutor da situação, através da brincadeira e do riso, como nos afirma Bakhtin (1987):

Não somente não faz nenhuma exceção ao estrato superior, mas ao contrário, dirige-se principalmente contra ele. Além disso, não é dirigido contra um caso particular ou uma parte, mas contra o todo, o universal, o total. (...) O riso celebra a sua liturgia, confessa seu símbolo da fé, une pelos laços do matrimônio, cumpre o ritual fúnebre, redige epitáfios, elege reis e bispos (Bakhtin, 1987, p. 76).

Neste sentido, o indutor do riso, da brincadeira e da diversão revela ao público presente as suas formas organizacionais, reafirmando sua cultura e desmascarando a realidade dos que vivem às margens das ações dominantes. Realidade essa vivenciada e provocada por políticas públicas, em particular, que são incentivadas em determinados aspectos, sendo significativas apenas para seus interesses e que usam, também, uma máscara para mostrar que as coisas estão todas dentro dos padrões de ordem do lugar. No contexto e significado da máscara, Bakhtin (1987) diz que ela, “traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações (...), sendo esta, “a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos” (p. 35). O mascaramento no carnaval se representa a partir de seus hábitos e costumes mais primitivos, criando um cruzamento de realidades vividas no cotidiano com a imagem de suas representações através da figura mascarada.

A máscara é descrita em varias culturas como um acessório agregador de poder, “encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, características das formas mais antigas dos ritos e espetáculos” (Bakhtin, 1987, p. 35), permitindo ao mascarado pelo período festivo, ser e fazer tudo que não poderia no resto

do ano. Ela é no sentido bakhtinianos de extremo valor estético e significativo, “impregnado de elementos cósmicos” (Bakhtin, 1987, p. 77), concebidas a partir do desejo festivo, de indução do riso, de experimentar e de brincar.

A festa se torna um grande e festivo corpo, que desde aprende-se seu verdadeiro sentido na brincadeira e no riso, desta brincadeira, fortificaram o gosto por sua cultura, e a responsabilidade de se manter acesa essa manifestação rica de significações, que com o processo evolutivo comum as sociedades, torna-se cada vez mais esquecidas, Bakhtin (1987).

Ao soar os sinos, ressoar dos tambores, formam-se aglomerado de pessoas que saem do conforto de suas casas para festejar, “tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção de mundo” (Bakhtin, 1987, p. 73), sendo esta a sua principal funcionalidade nos festejos do carnaval, o corpo que rir, se mascara, palhaçadas, acrobacias, pulos, correrias, chocalhada, ou o corpo se concentra na simples ação de se sentar e vê a festa passar, segundo Bakhtin (1987), é o principal material corporal que é associado livremente em seus atos intuitivos.

Emoção essa partilhada por todos que fazem a festa, pois se transformam em outro neste momento. O mascarado deixa de ser um indivíduo – um objeto individual identificado para passar a ser um objeto cultural, com virtudes mágicas, estas não lhe são dadas pelo caráter físico individual e sim coletivo transformado diante da comunidade, transformado pela máscara que abraça as pessoas gerando um sentimento de “crescimento e renovação” através da festa, conforme afirma Bakhtin (1987). O partilhar também é segundo Bakhtin (1987), um ato em que a “alegria e o riso manifesta-se por ocasião do banquete” (p. 69). Um momento ímpar, festivo, sagrado e profano, em que artistas e espectadores partilham o mesmo prato e

bebem na mesma caneca, momento de sacralização dos desejos e dos compromissos com sua comunidade.

Os laboratórios realizados em Belém do Pará são experiências performáticas, pois seus processos transcrevem através das várias linguagens artísticas a construção de uma “nova arte”, onde a criação de um corpo “suporte”, obra final, se entrecruza e comunica, interferindo e dialogando com o espectador durante a sua apresentação na avenida, dando lugar à FESTA.

### **3.1. Da recorrência metodológica**

Esta investigação tem o carácter qualitativo, sendo realizada em dois estudos, que incidem de forma comparativa, sobre os aspectos das artes cênicas e dos estudos em performance nas comissões de frente, quer no Brasil, quer em Portugal. Diante da forma comparativa e o uso das artes cênicas, apresentamos a seguinte questão norteadora: Qual a importância, presença e relevância, de procedimentos e técnicas próprias das artes cênicas, especificamente o teatro e a dança, para a composição da cena performática nas comissões de frente das escolas de samba brasileiras e portuguesas? A partir dela, traçamos os seguintes métodos buscando o encontros de possíveis semelhanças entre os nossos processos criativos e os processos realizados por outros artistas em Portugal.

No primeiro, trabalhamos com observação, método utilizado pela etnografia, na medida em que se encontra imersa dentro do campo de conhecimento das práticas sociais. Neste processo, o pesquisador/observador, entra em contato com pessoas ou grupos, e registra as ações em seus diários de anotações que podem ser consultados incessantemente. Estas ações são características do método apontados por Geertz (1989), onde o material coletado no

campo, a partir das observações feitas *in locus*, serve de indutores temáticos para a análise categorial apontada por Bardin e Macedo.

Para Geertz, a observação do sujeito em seu habitat, consiste em um registro minucioso de suas ações, pois estes são os pressupostos para o entendimento daquela cultura. A prática etnográfica “é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (Geertz, 1989, p. 15), para se obter uma “descrição densa”. Os entrevistados para esta primeira etapa que foi realizada em Portugal, foram selecionados de acordo com os critérios simples: ser coreógrafo de comissão de frente. Neste caso, fizeram parte das entrevistas, dois coreógrafos da comissão de frente da escola de samba Sócios da Mangueira, em Mealhada, e o da escola de samba Vai Quem Quer, em Estarreja. Escolhemos estas comissões de frente, pois uma apresentava caráter coreográfico em sua apresentação, e a outra um caráter de ação dramática.

Para Macedo (2000), a pesquisa etnográfica tem como sua fonte o contexto como supõe o contato direto do pesquisador com o seu principal instrumento, o contato direto com o ambiente e a situação que está sendo investigada, o dados da realidade são primordialmente descritivos, “A descrição etnográfica(a escrita da cultura), não consiste somente em ver, mas fazer ver, isto é, escrever o que se vê, procedendo à transformação do olhar da linguagem, exigindo-se uma interrogação sobre o visível e o dizível “(p. 145), propondo para o trabalho de campo a participação e contato com as pessoas dinamizando “as construções cotidianas das instituições humanas (p. 145), como elemento de exploração preciosa de “expressões e sentidos, e estão interessadas acima de tudo, com o vivido daqueles que os instituem (p. 148), tornando o pesquisador inserido nos processos cotidianos e interagindo com os sujeitos investigado.

As entrevistas foram feitas usando o método descritivo a partir de questionários abertos “como recurso que se retroalimentam, na busca de maior riqueza de “dados”” (Macedo, 2000, p. 169), sofrendo algumas alterações a partir das informações enriquecedoras dos entrevistados. As questões norteadoras para as entrevistas abertas foram as seguintes:

- a) Está como coreógrafo de comissão de frente e à quanto tempo? (Artistas das artes cênicas ou não)
- b) Como funciona o processo de criação da comissão de frente?
- c) Quais seus elementos indutores? (Filmes, vídeos de web, fotografias, etc.,)

Tendo como indutores a aplicabilidade do método da autora Laurence Bardin (1997), relativo as referências, terceira e quarta de seu trabalho, a autora nos guaiá nas questões relativas ao método e técnicas, pontando passos importantes para o uso do método: “a organização da análise; a codificação de resultados; as categorizações; as inferências; e, por fim, a informatização da análise das comunicações” (2009, p.121). Nesta perspectiva, as entrevistas abertas em nosso primeiro estudo, forneceram temas, e a partir de suas falas, proporcionando categorias onde encontramos semelhanças e delas tecemos nossa análise interpretativas de suas comunicações, a partir dos meios de descrição desses conteúdos, o que segundo a autora “isto porque a análise de conteúdo se faz pela prática” (Bardin, 2009, p.51).

Em nossa análise sobre o campo em observação em Portugal, partimos das fases de análise de conteúdo aplicadas por Bardin que são: “1. A pré-análise; 2. A exploração do material; e, por fim, 3. O tratamento dos resultados: a inferência e a interpretação” (2009, p.121), pensando em criar critérios que legitimem nossa investigação no primeiro estudo em Portugal.



Ainda sobre a análise de conteúdo, o autor diz que está “quer em geral, alcançar a alma e a carne do corpo comunicativo coletado. Trabalha desvelando sentidos e significados que habita a teia comunicativa” (Bardin, 2009, p.210), neste sentido, nosso estudo pretende dialogar com os sentimentos e significações dos fazedores de comissões de frente de Portugal, revelando seus conteúdos e atos de suas construções a parte das falas de seus colaboradores.

Como critérios de seleção dos participantes dos Laboratórios de atores/brincantes/performers, foram considerados as seguintes características:

a) Artistas convidados (profissionais das artes cênicas, colaboradores no processo de criação);

b) Participantes da comissão de frente, ao qual chamamos de ator/brincante/performer.

Para os artistas convidados, colaboradores dos processos criativos em Belém, usamos as questões norteadoras:

a) Como você vê a comissão de frente e seus processos criativos?

b) Quais contribuições suas habilidades técnicas podem proporcionar para a criação performática?

c) Como você vê a condução do processo criativo?

Para os artistas participantes, atores/brincantes/performers, dos laboratórios criativos:

a) Quais as contribuições técnicas que o diretor de comissão de frente lhes proporciona?

b) Quais as importâncias das técnicas oferecidas pelos artistas convidados para o desenvolvimento de seu corpo na criação performática?

c) Como você trabalha a relação técnica e aprendizagem durante os laboratórios em suas criações?

As questões apresentadas aqui, não são rígidas em relação aos entrevistados, visto que durante suas falas espontâneas sobre seus processos, há proposições de questões que tornam as entrevistas enriquecedora para o contexto da pesquisa. De forma geral, essas entrevistas estabelecem a situação de fala dos entrevistados, deixando-os de forma livre para expressar suas experiências corporais e criativas de seus processos juntos a participação das comissões de frente em questão.

O segundo estudo, tem como fonte de dados, os processos de criação da comissão de frente da Associação Carnavalesca Bole-Bole em Belém do Pará -Brasil. Neste estudo, além do método etnográfico descrito acima, usamos a metodologia que chamamos de: laboratório do ator/brincante/performer. O método proposto aqui, parte de nossas referências enquanto pesquisador, artista e fazedor da comissão de frente. A partir dele, propomos uma análise baseada nos processos de conhecimento descritos por: Salles, C. A. (2006 e 2009); Pavis, P. (2003); Kastrup, V., Passos, E., & Escossia, L. (2015); Bonfitto, M. (2002) e (2013); Azevedo, S. M. (2002).

Para responder essas questões relacionadas ao laboratório do ator/brincante/performer, procuramos bases teóricas que pudessem apontar possíveis respostas, e levantar questionamentos a respeito desses caminhos metodológicos. Nosso primeiro condutores se apresentam a partir dos estudos realizados por Cecília Salles (2006 e 2009), em: redes da criação, a construção da obra de arte e gesto inacabado: processo de criação artística, que nos permitiu levantar questões sobre o percurso de construção artística, e como fonte de clarificação da visão dos artistas fazedores, buscando pontos e materiais comuns: escritos, fotografias, recursos audiovisuais, ou quaisquer outros tipos de registros, que apontamentos

durante nossos laboratórios de formação performática. Um diário de bordo do processo criativo, desse ou de outro desfile, serve de suporte para a ação investigativa e para a reflexão sobre o ato criador, apontando-o para caminhos futuros sobre o seu exercício.

Para Salles, “o artista é visto em seu ambiente de trabalho, em seu esforço de fazer visível aquilo que está por existir” (Salles C. A., 2009, p. 29), nesta ação de fazer existir algo, que ainda não se encontra visível, a autora nos proporciona pontos importantes, como a estética do movimento criador, trajeto, maturação, projeto poético, diálogos íntimos, receptor e processos coletivos dentre outros, constantemente acionados por nós para a concepção e criação da cena para a comissão de frente. O projeto poético (desenho de criação), diálogos íntimos ou, para nós, a recriação de ambientes e personagens a partir das experiências individuais, da sensibilização do corpo e da estética criada nos laboratórios, proporcionam ao ator/brincante/performer, seu próprio enriquecimento enquanto artista e seu diálogo com o público.

Neste caminho, somos profundamente mergulhados em diversos princípios constitutivos da ação criadora. As imagens, “que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento” (Salles C. A., 2009, p. 57), concordando com a autora, somos receptáculos de emoções e armazenadores de sentimentos propiciantes da criação.

Pensando a pesquisa como construção de conhecimento, sobre como tornar, fazer, visível e entendível ao público nossa performance, usamos as contribuições de Passos, Kastrup, & Escossia (2015), que nos remete à discussão da intervenção entre o conhecimento e a prática para a mudança de ações nas artes. O método que acompanha nossos processos criativos auxilia na troca de diálogos e no aprofundamento de conhecimento nas artes,

incidindo como “objeto, o pesquisador e a produção de conhecimento do próprio percurso da investigação” (Passos, Kastrup, & Escossia, 2015, p. 18), pensado não somente como uma ala dentro do desfile que, ao final de sua participação, se perde no esquecimento. O corpo da comissão de frente é um corpo que absorve e soma a cada processo participativo, permanecendo crível e vivo diante suas ações.

Esse corpo que absorve e soma, é adquirido a partir dos laboratórios criativos, das experiências individuais internalizadas e dos exercícios realizados no percurso, do diálogo com os fazedores, dos materiais de registros que proporciona cada realização, um conhecimento novo. E neste processo contínuo de transformação, a comissão de frente surge como um interventor da realidade, em que a mutabilidade da performance só esse faz possível a partir das experiências que estão interligadas entre seus fazedores com o conhecimento.

O desenhado linear para experimentação, debruçasse sobre as formas que possibilitam a compreensão em que o conhecimento se torna ferramenta indutora no processo criativo, a partir do fazer, do criar realidades, mas, está criação está ligada às questões históricas, políticas, sociais e culturais, ou seja, conhecendo a realidade, segundo Passos, Kastrup, & Escossia (2015), a partir dos processos de sua constituição.

Em relação ao processo preparativo do corpo do ator/brincante/performer, os elementos constituintes da cena se tornam fundamentais. O figurino e/ou fantasia, assim como, adereços e elementos cenográficos, são dispostos nos laboratórios de maneira que o brincante possa ter a consciência e segurança em manipulá-los. Conforme no afirma Pavis (2008), estes elementos “contribui para a elaboração de formas teatrais do mesmo modo que os outros objetos da representação (máscara, iluminação, figurinos, etc.) ” (p.232). Ainda sobre visualidade que se opera junto ao treinamento, Roubine (1998), relativo ao objeto cênico, diz

que este “tem uma função específica; a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator e constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem, portanto, integrar-se nele (p. 146).

Na preparação do corpo, estes diante dos exercícios propostos nos laboratórios descobrem novas formas, “o corpo do ator precisa aprender a se movimentar, e mesmo a “estar” no espaço artificial que é o palco. É necessário tomar consciência de todos os tipos de parâmetros, como a área de representação, a posição dos companheiros, a cenografia, as luzes, etc.,” (Roubine, 2003, p. 43). Dessas formas, eles quebram suas próprias resistências cotidianas, “da musculatura, da coluna vertebral, decorrentes da falta de treinamento” (Roubine, 2002, p. 43), proporcionando um novo corpo preparado e treinado, que se impõe diante das exigências de sua apresentação enquanto quesito.

Nesta apresentação performática, “o movimento seja enquanto “descolamento espacial”, seja enquanto “elemento plástico e, portanto, moldável”, é constitutivo de elementos que, uma vez trabalhados, geram ações. O movimento neste sentido é componente da ação, o substrato. O movimento somente torna-se ação... quando significa, quando representa algo, quando se torna signo” (Bonfitto, 2002, p. 108).

Em seu estudo sobre o trabalho do ator e do performer, Bonfitto nos afirma que o ator, neste caso o ator/brincante/performer, precisa “desconstruir e ampliar os próprios padrões perceptivos, e ao experienciar tal processo ele pode produzir ocorrências expressivas não de uma referencialidade absoluta, mas de diferentes graus de referencialidade” (Bonfitto, 2013, p.103), que ao se reconstruir percebe a “importância da função exercida pelos códigos socioculturais no trabalho desenvolvido por eles” (Bonfitto, 2013, p. 105).

O corpo em desenvolvimento na relação com os indutores criativos, Sônia Machado de Azevedo (2002) nos releva que o corpo “é aquele que permite; que não se isola do fluxo dos

acontecimentos ao redor de si, que se envolve com o meio ambiente e com os estímulos vindos não só da personagem, mas da relação com o grupo de criação” (p. 192). A maneira como cada corpo lida com esses estímulos, ou como percebe, torna-se indutor importante na qualidade dos resultados de seu trabalho.

## **CAPÍTULO 4**

### **O Carnaval das Escolas de Samba em Portugal e suas comissões de frente.**

Durante nosso percurso em Portugal para o desenvolvimento de nossa investigação sobre carnaval, e em particular o carnaval realizado em escolas de samba, procuramos, com apoio de nossa orientação, através dos repositórios digitais das maiores universidades portuguesas, Évora, Lisboa, Porto, Coimbra, Aveiro, um levantamento bibliográfico, e nele, delimitamos um espaço tempo para a busca de dados: de 15 anos, ou seja, de 2000 a 2015 através de suas websites, traçar um panorama organizacional destas escolas no mapa português. Como ferramenta de busca usamos palavras-chaves, como carnaval, escola de samba, comissão de frente, carnaval luso-brasileiro, performance e carnaval, alegoria carnavalesca e fantasias, nas das teses de doutoramento, dissertações de mestrado, artigos científicos e e-book de congressos. Com isso, descobrimos que a maior concentração dessas atividades era na região norte e central do país, sendo justamente o lugar de realização de trabalho de campo de nossa investigação.

A primeira escola de samba que encontramos registro de fundação foi a Grêmio Recreativo Escola de Samba Bota no Rego, a pioneira em Portugal, com sede na cidade de Sesimbra, fundada em 05 de março de 1976, seguidas pelas escolas GRES. Trepa no Coqueiro, fundada em 02 de maio de 1978, também em Sesimbra, GRES. Sócios da Mangueira, fundada em 07 de dezembro de 1978, em Mealhada, e o GRES. Arco Kan-Kans, fundada em 14 de dezembro de 1979, na cidade de Ovar. Mais adiante, mostraremos em nosso infográfico (Anexo 3), contendo todas as escolas de samba em exercício em Portugal e suas fundações. Catalogamos 37 escolas de samba até a data desta investigação; os dados foram coletados por nós com o auxílio da Associação de Carnaval da Bairada, a então extinta Fundação de Carnaval de Ovar, hoje realizado pela divisão de cultura, Associação de Carnaval de Estarreja e a Divisão de Cultura da Câmara de Sesimbra.

Dentre a vasta quantidade de documentos exibidos pelo repositório, encontramos sobre o assunto carnaval escola de samba um artigo próprio, publicado no E-book do VII Fórum Internacional de Gestão Artística e Cultura e a dissertação de mestrado de Diana Andreia Soares Guerreiro, intitulada A experiência dos participantes no Carnaval de Ovar, 2013, do departamento de Economia, Gestão e Engenharia Industrial, da Universidade de Aveiro. A autora faz um registro sobre as escolas de samba, um histórico sobre as origens do carnaval e o carnaval na cidade de Ovar, enquanto elemento cultural e potencial turístico para a cidade, a partir das experiências vividas pelos participantes do carnaval, bem como dos meios e estratégias dos gestores organizadores do evento.

A autora tece conceitos introdutórios e referenciais teóricos sobre a origem do carnaval, afirmando sobre a:

Importância dos eventos, enquanto atrações turísticas temporárias, que atraem visitantes até um determinado destino, bem como a comunidade residente que já se encontra no local de



realização do evento. Estes representam uma oportunidade de desenvolvimento dos destinos, pela originalidade que lhes está associada, pelas relações entre visitantes e residentes que se proporcionam, e também pelo crescimento econômico que daí pode advir, considerando a possibilidade de organização dos eventos fora da época alta bem como descreve o carnaval das escolas de samba do município de Ovar (Guerreiro, 2013, p. 16).

A autora descreve características do carnaval de Ovar no pós II Guerra Mundial, cujo desejo é a “necessidade de criação de laços fortes e seguros entre as pessoas, criando aquilo a que a Fundação Carnaval de Ovar (FCO, 2006) chama de bairrismos” (Guerreiro, 2013, p. 66).

Sobre a criação das escolas de samba em Portugal, Diana Guerreiro mostra que não houve muita aceitação pela comunidade, pois os participantes se sujavam nas brincadeiras, atirando alimentos estragados e lixo na população presente, semelhante aos caretos de Lazarim, que utilizavam fatos biológicos (fantasias feitas como resto de animais mortos) e também mandavam à população restos estragados de animais ou urina de bichos, sem contar com a poluição do ar e sonora causada pelo evento. Vale ressaltar que a autora registra as suas impressões a partir do ponto de vista do carnaval como atrativo turístico para a cidade além das reações que o evento causa na população local.

O artigo *A Cena Caminhante na Passarela do Samba: Performance e Carnaval*, (Moreira & Latif, *A cena caminhante na passarela do samba: performance e carnaval*, 2015), apresentado do VII FIGAC – Fórum de Gestão Artística e Cultural, realizado no município de Viana do Castelo, em Portugal, discorre sobre os fazeres artísticos sob dois pontos de vista: o pesquisador integrante/criador da cena, na Associação Carnavalesca Bole-Bole, em Belém do Pará-Brasil, e o pesquisador observador da cena, na escola de samba Sócios da

Mangueira, em Mealhada-Portugal, visando perceber os pontos convergentes entre os processos criativos da Comissão de Frente em ambos os países.

Imitar a vida, criar sonhos, ilustrar mundos, fazer carnaval são sentimentos partilhados por todos os realizadores desta festa popular. Pensando em recriar a partir de criações, mergulhamos nesta aventura em paletas de tintas, blocos de papel em branco, anotações em tracejado, palavras soltas, imagens flutuantes, taças de vinho etc., indutores que surgem no ato criador. Nesse emaranhado de linhas que apontam caminhos diversos a seguir e desse tear de fios condutores de histórias propiciadoras de sorrisos e fazedoras de projetos poéticos, colocamos pontos coloridos delimitando, em círculo, essas indústrias de cultura popular.

Na região central do país temos a maior concentração dessas manifestações. O primeiro círculo onde a festa popular é realizada, encontramos as cidades de Ovar, Estarreja, Figueira da Foz, Mealhada, Alenquer, Oliveiras de Azeméis, Albergaria Velha, Cantanhede e algumas juntas de freguesias. Na região do Baixo Tejo, o carnaval toma as ruas da cidade de Sesimbra, transformando em cores e alegria os moradores e aqueles que por ali vivem e passam. Dentre elas escolhemos, para nossa investigação, duas escolas de samba concentradas na região centro de país (Mealhada e Estarreja).

Optamos, para nosso estudo investigativo, enquanto pesquisador observador, que as escolas de samba Sócios da Mangueira, em Mealhada, e a escola de samba Vai Quem Quer, em Estarreja, para serem objetos de análises e reflexões que estudaremos a seguir. A escolha não aconteceu por estas serem as maiores, menores ou as mais importantes, por obterem nos concursos mais ou menos títulos, deu-se por percebemos de imediato características encontradas em nosso fazer em Belém, a dança e o teatro. Em nossa passagem por ambas, buscamos coletar, juntos aos seus fazedores, pontos significantes em suas engrenagens de fabricações lúdicas. Elementos em sua concepção estética, nas construções coreográficas e

dramáticas das comissões de frente, em que a cena dialoga com personagens, fantasias e adereços, samba-enredo e todos os quesitos de avaliação carnavalesca comum às escolas de samba do Brasil.

Estes elementos subsidiaram nossas análises de investigação. Para posterior ato comparativo em relação aos fazedores, pensando não somente o desfile como uma manifestação popular cultural, mas também, como um ato artístico, cênico, performático, concebido mesmo que, às vezes instintivamente, sem o conhecimento de conceitos dos estudos teatrais ou da performance.

Pensamos os desfiles das escolas de samba como ações criativas realizadas pelas comunidades, em que estas doam seu tempo para a construção. Acreditamos que estes espaços, do fazer, do ir ao barracão da sede, das costureiras, dos ensaios, funcionam como um ato político de transformação a partir de suas práticas artísticas em prol da cultura e da própria vida. Segundo Bakhtin (1987), “o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. (...) o carnaval é a segunda vida do povo baseada no princípio do riso” (p. 7). Percebemos não somente um ato de divertimento e brincadeira por parte de seus fazedores, mas a existência de uma conscientização dessas práticas, já enraizada pelos portugueses, em suas composições conscientes, revelando as relações estabelecidas pelos artistas, como fazedores, e a afetividade criada na festa.

O conhecimento de como são realizadas estas intervenções, seus métodos e motivos são importantes para o estabelecimento do diálogo acadêmico nas artes, criando linhas tênues entre as realizações brasileiras e portuguesas, pensando que estas manifestações chegaram ao Brasil, no período colonial, com a chegada da família real em 1808, (Queiroz, 1992), tendo como representação do carnaval o Entrudo, e que o tempo e os vetores constituintes de cultura brasileira, vão aos poucos, se resignificando e transformando o ciclo carnavalesco

brasileiro, nos desfiles que é hoje divulgado para o mundo, e que posteriormente, no século XX, é importado por apaixonados pela cultura popular como mais uma manifestação que incorpora a riqueza cultural e identitária portuguesa.

Esse modelo do novo carnaval brasileiro, em particular o carioca, exportado para o mundo, também se manifestou no início do século XX para as demais regiões brasileiras, ocupando as principais ruas das grandes cidades<sup>41</sup>.

A tramitação do carnaval sofre grande influência burguesa em suas estruturas, no deslocamento do carnaval dos salões, teatros e clubes para a rua, no início de século XX, mais tarde, a formação das escolas de samba torna o carnaval carioca um modelo estrutural e estético para as grandes cidades brasileiras, que assumem essas características próprias.

O mesmo ocorre nas escolas de samba portuguesas, como na escola de samba Sócios da Mangueira e na escola de samba Vai Quem Quer, que se inspiraram no carnaval carioca (modelo núcleo) ou pelos portugueses residentes no Rio de Janeiro, que em regresso a Portugal, ou ainda pela grande repercussão do carnaval brasileiro, apresentada pelas mídias, em particular, através da televisão, com a transmissão dos desfiles que chegam a Portugal no final dos anos de 1970. Com isso surgem as primeiras escolas de samba portuguesas, o Grupo Recreativo Escola de Samba Bota no Rego, fundada em 05 de março de 1976, no município de Sesimbra, que reproduzem em suas apresentações características semelhantes aos desfiles correntes nas terras do além-mar, assim como a escola de samba Sócios da Mangueira que em seu próprio nome homenageia uma escola de samba do Brasil.

Vale ressaltar que estes grupos assim como no Brasil, começaram com recursos próprios, e de seus associados e mais tarde, receberam subvenção financeira das câmaras municipais ou patrocinadores, como a exemplo as Associações de Carnaval (Bairada, Estarreja, Fundação

---

<sup>41</sup> Queiroz, 1993.

de Carnaval de Ovar, Divisão de Cultura da Câmaras Municipais), que são responsáveis pela organização dos desfiles, que inclui a infraestrutura do local de apresentação. Cabe a estas instituições gestoras de cultura, em cada município, o compromisso e a responsabilidade de pôr estruturas de acolhimento do público, como arquibancadas, banheiros, área de serviços, local de venda de bebidas e petiscos, lanches etc., ficando sob a responsabilidade das agremiações a apresentação do espetáculo. Este por sua vez, é apreciado pelo público por seu esmero nas construções de fantasias e adereços, carros alegóricos, samba-enredo, em qualidade e excelência.

Nos desfiles portugueses é perceptível em todas as escolas, uma grande preocupação com a riqueza apresentada no desfile, tanto na criação e composição das formas plásticas que compõe os cortejos, como nos detalhes da visualidade, planificação e nivelamento de alegorias e tripés, texturas e compreensão na composição de cores que compõem as fantasias e adereços.

Diferente do Brasil, em Portugal após período carnavalesco, as escolas se apresentam uma segunda vez num período diferente, um desfile especial chamado de desfile das campeãs, concorrendo a melhor escola portuguesa, o prêmio: o Troféu Nacional do Samba. Realizado pela Associação do Carnaval de Estarreja no ano de 2015, por consequência de nossa pesquisa de campo, na noite de 27 de junho, às vésperas das festividades de São Pedro.

Este encontro reforça a importância desta festa no sentido de divulgação, confraternização e fortificação dos laços culturais de seus fazedores luso-brasileiros, não somente como forma de retorno, para este município, social, político, econômico e cultural, sendo mais um atrativo turístico, mas também como forma de valorização social das comunidades sambistas, que têm neste momento, mais uma possibilidade de apresentação de seus espetáculos.

#### 4.1. Comissão de frente de Mealhada – Portugal

A escola de samba Sócios da Mangueira, no carnaval de 2014, trouxe para a avenida o enredo “Ay Arriba Y Arriba! Viva el México”, de autoria de Inês Machado. A sua comissão de frente teve como mote inspirador a mistura de raças e seus costumes ancestrais mexicana. Nesta perspectiva, os componentes desta estabeleceram um jogo de brincadeiras que permaneceu do início ao fim, transformando-se em dois personagens durante sua apresentação. A comissão de frente, daqui, também tem a mesma função que a das escolas brasileiras, e que, segundo Hiram Araújo (2002), ela tem a função de abrir “o desfile saudando o público e os jurados” (p. 319), sendo esta a primeira ala na estrutura do desfile das escolas de samba.

Apresentamos a cena performática da comissão de frente em Mealhada a partir do discurso da coreógrafa. Observamos a presença de dois personagens acompanhados por uma alegoria<sup>42</sup> de dupla face. Sua representatividade cênica estabelece uma “ligação entre dois mundos, o das tribos de índios e os europeus” e dessa miscigenação étnica nasce o povo mexicano, representada aqui, pela artista plástica Frida Kahlo, segundo a autora do enredo. Durante o desfile a alegoria se transformava em “pirâmide – templo” usadas pelas civilizações antigas Maias e Astecas e num segundo momento, no museu de Frida Kahlo.

A comissão é composta por 7 (sete) mulheres, sendo seis delas uma mistura tribal representando as culturas maias e astecas e 1 (uma) na representação da artista plástica mexicana Frida Kahlo. Ressaltamos que para os padrões estabelecidos pelo regulamento dos

---

<sup>42</sup> Neste Quesito estão em julgamento as Alegorias (entendendo-se, como tal, qualquer elemento cenográfico que esteja sobre rodas, incluindo os tripés) e os Adereços (entendendo-se, como tal, qualquer elemento cenográfico que não esteja sobre rodas), exceto os utilizados para a realização das Comissões de Frente, que serão avaliados pelos julgadores daquele quesito. (LIESA, 2015, p. 45).

concurso oficiais, esse quesito estaria desclassificado, por não apresentar o número mínimo de componentes, que pode variar entre: mínimo 12 e máximo 20.

#### **4.1.1. Composição da comissão de frente da Escola Sócios da Mangueira em Mealhada**

A comissão de frente traz consigo um conjunto de movimentos peculiares às comissões de frente, tais como já descrito acima a partir do ponto de vista do julgador, (linhas horizontais e diagonais), podendo apresentar, também, formas circulares ou retangulares e uma evolução com elementos comuns a qualquer comissão de frente, seguidos de uma sequência corporal com movimentos de braços e pernas, constituindo imagens representativas na avenida (Figura 5 e 6 seguintes). A ocupação do espaço pelo corpo desses performers, é trabalhada a partir de algumas figuras, formas geométricas, formações em linhas, horizontais, diagonais ou côncavas que em sequência varia para formas circulares, retangulares sendo articuladas para criar o sentido e o desenho da cena performáticas.

Essa forma de linguagem próprias das comissões de frente, em Mealhada, segundo nos informou a coreógrafa Inês Machado, seu processo é feito a partir da inspiração das comissões cariocas, em particular das escolas de samba Mangueira e Unidos da Tijuca. Em seu processo de criação que é concebido em conjunto, acatando as contribuições de seus componentes, que dedicaram parte de seu tempo na realização de pesquisas sobre comissões de frente do Rio de Janeiro através dos vídeos disponíveis no YouTube.

A fantasia apresentada aqui (Figuras 5 e 6), partir de uma mistura de cores rosa e verde, cores que representa a própria escola de samba. Sobre as cabeças aparecem cocares de referências indígenas, assim também nas golas apresentado penas em verde e rosa. Existem uma malha fina sobre o corpo das componentes criando a sensação de pele e sobre ela, alguns

bordados em pedraria e uma pintura tribal. As saias apresentam dois tons de rosa, com um corte em godê em 360 graus.



Figura 5 Apresenta 6 integrante mais uma alegoria. Fonte: Acervo do pesquisador.



Figura 6 Apresenta os 6 integrantes e a alegoria, mais uma integrante destaque. Fonte: Acervo do pesquisador.

Por baixo das saias as componentes vestem calças tem rosa com umas perneiras em pena, que aparecem nos antebraços. Compondo a fantasia aparece a maquiagem de representação indígena, destacando a testa e os olhos das componentes.



Em relação ao personagem destaque, Frida, a mesma aparece com um vestido preto e a barra da saia a partir dos joelhos, na cor branca e plissado. Sobre o vestido preto, alguns arabescos em verde e rosa, com uma passamanaria dourada fazendo o acabamento entre as costuras. Sobre os ombros um grande xale roxo. Uma grande rosa sobre o penteado, e sapatos dourados vistos na (figura 6).

#### 4.1.2. O espaço cênico em movimentações.

Esta comissão de frente se apresenta de forma coreografada, onde os movimentos são construídos a partir letra do samba enredo. A comissão de frente apresenta em um de seus movimentos uma composição (um, dois, três) (Figura 7). No primeiro plano temos um componente, em segundo dois em lados opostos e no terceiro plano uma linha horizontal com três componentes, confirmando a composição um dois e três, exemplificado na (figura 8 – desenho de esquema gráfico 1).



Figura 7 Composição coreográfica, um, dois, três. Acervo do Pesquisador.

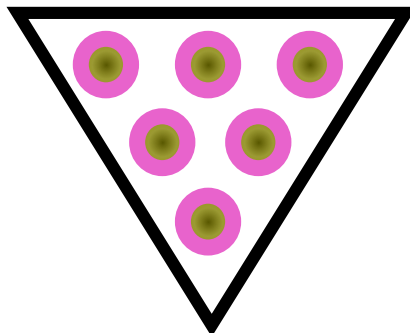


Figura 8 Desenho 1, Esquema gráfico de composição, um, dois e três, formando figuras geométricas. Construção do pesquisador

Segundo nos relata a coreógrafa Rute Rodrigues, da escola de samba de Mealhada, em particular no ano de 2014, o processo funcionou um pouco diferente, mas o resultado foi o mesmo. Ela diz que: “a prática de experimentação de possibilidades, para a construção do corpo e personagem, é quase inexistente. O uso do instinto experimenta uma sequência de movimentos qualquer ou gerado por um grupo participante, que pode ser incluído no trabalho (Rodrigues, 2014). Segundo a autora, esse conhecimento para a concepção coreográfica é marcada toda nos ensaios.

Percebe-se em por parte dos participantes uma preocupação em “acertar” a execução dos movimentos coreográficos em sua evolução na avenida, assim como em “acertar” os movimentos realizados pelo conjunto em sintonia com o samba-enredo cantado, como visualizamos na (Figura 9). Esta preocupação em acertos comum a qualquer apresentação, pode prejudicar a comissão de frente do ponto de vista técnico em sua apresentação, pois pode ser vista pelos julgadores como falta de ensaios e preparação, sendo a mesma penalizada em sua nota final. Mesmo assim, com uma coreografia simples, a apresentação da comissão do Sócios da Mangueira não perde seu brilho, pois mesmo com o nervosismo aparente os movimentos coreográficos são bem realizados e sincronizados, feitos com segurança e sem o desprendimento do erro.

Diante das definições apresentadas podemos afirmar que esta é uma comissão de frente coreografada, e que aposta na função da dança para cumprir sua função. Mesmo afirmando a coreógrafa, que o “tempo para a realização desse processo criador é muito curto e ressalta que gostaria de ter consigo profissionais da área para um melhor exercício da comissão de frente” (Rodrigues, 2014).



Figura 9 Três participantes com posições de braços diferentes. Fonte: Acervo do Pesquisador.

Relativo há esse tempo para a realização de uma comissão de frente, o tempo para a preparação, para o entendimento do que se vai fazer e mostrar, faz grande diferença no ato performático, pois o tempo funciona como um motor para o aperfeiçoamento dos desenhos propostos para a apresentação. Aqui pudemos evidenciar que o corpo dos componentes é um corpo ainda tímido, envolto nos vícios corporais do cotidiano, como por exemplo, olhar o colega para acompanhar seus movimentos, ajeitar parte da fantasia em cena, passar a mão sobre o rosto, etc. Percebemos ainda a inexperiência artística de alguns componentes.

Entretanto, tal falta de tempo para o maturamento do que se vai fazer, não impossibilita sua apresentação artística e técnica. Mas, a falta de preparo técnico e compreensão sobre os personagens adquiridas a partir de treinos, ensaios, desdobra em um desequilíbrio harmônico entre o grupo, perceptível ao espectador durante a apresentação da performance.

A comissão passa a ser uma performance que abraça as mais diversas linguagens tecnológicas, concebidas artisticamente para o seu julgamento. Ela é na atualidade, um ato artístico, um trabalho da competência artística de seus criadores, realizada através das experimentações técnicas de um grupo criativo para o seu acontecimento no desfile carnavalesco e nas artes.

Acreditamos que o treinamento específico é primordial para o aprimoramento do conjunto da comissão. Workshops específicos sobre determinados temas, descolhendo o estilo de dança, proporcionaria a criação outros aspectos, e o entendimento e consciente de suas responsabilidades artísticas. Segundo no relata a coreógrafa da Sócios da Mangueira, essa preparação acontece somente no momento dos ensaios, onde “é tudo marcado nos ensaios, se escuta o samba, se explica a história do enredo que a escola vai mostrar na avenida, se fala um pouco sobre o que eles são e começamos já, e assim surgem as coreografias” (Rodrigues, 2014).

Ressaltamos que para o desenvolvimento do enredo da Escola Sócios da Mangueira, o trabalho exigiria um estudo mais aprofundado sobre as culturas Maia e Asteca, personagens da comissão de frente. Esse trabalho requer a compreensão cultural e corporal do personagem já que estes apresentam rituais religiosos, festejos, comportamentos das sociedades antigas. Segundo Schechner, referindo-se aos rituais como performances durante a fase liminar, os participantes adquirem novos comportamentos para suas novas identidades (Schechner, 2012), e somente tendo o conhecimento adquirido sobre estes povos representados em cena,

além de um treinamento específico de corpo, conectando o mundo imaginário à vida cotidiana, antes mesmo dos exercícios coreográficos, funcionaria como propulsor para uma apresentação consciente e transformadora para ambos, fazedores e espectadores.

São processos que necessitam de tempo para seu amadurecimento e da aceitação das comunidades fazedoras do carnaval, onde propõem que as estéticas dos desfiles sigam as mudanças das artes. Sendo este carnaval português, fruto periférico exportado do carnaval carioca, é comum o uso e plágio de trocas de informações culturais nas suas realizações.

Do ponto de técnico como já dissemos, a comissão de frente da escola de samba Sócios da Mangueira traz sua coreógrafa dançada. Há representações de personagens estereotipados uma cultura como argumento, que infelizmente ainda acontecem repetindo e reforçando o imaginário cultural. Estereotipar é muito comum nos desfiles das nas escolas de samba. Não entendemos aqui qual relação por exemplo entre Frida Khalo com as índias. Porque as índias com sua representação visual igual, fantasias de cor verde e rosa, representam duas culturas tão distintas? Quais os movimentos que defini uma e outra cultura? Como a coreógrafa articula essa composição de sentidos entre as índias e Frida? O carnaval como fenômeno cultural importante, e que é exportado para vários países, mistura universos culturais, que muitas vezes aparecem em forma estereotipadas. Ao nosso entender, essa apresentação cultural, precisa ser pensada, consultadas fontes bibliográficas e iconográficas, escutado outro como maior domínio do conteúdo em questão.

#### **4.2. Comissão de frente da escola Vai Quem Quer Estarreja -Portugal**

Na véspera do dia de São Pedro, dentro do calendário festivo dos Santos de junho, entre os ritos sagrados em homenagem aos santos deste mês, é realizado o desfile das escolas de samba campeãs da região centro de Portugal, impulsionadas pela competição do Troféu

Nacional do Samba. Três escolas de samba concorrem ao prêmio em 2015, escolas estas, já campeãs do carnaval em suas respectivas cidades.

G.R.E.S. “Batuque”, campeã do carnaval 2015 da cidade de Mealhada, foi fundada em 1997 com o objetivo de apoiar os menores e sua inserção social, além da participação em atividades culturais diversas no município e em sítios vizinhos. O enredo que deu o título de campeã foi “A portuguesa caiu no Samba”, de autoria de Iro Borges e Pichito, sendo este o primeiro título da escola em sua existência, ela foi a vencedora, também, do Troféu Nacional do Samba.

A.C.R.E.S. “Vai Quem Quer”, campeã do carnaval 2015 de Estarreja, foi fundada em 01 de janeiro de 1987. Já completou 25 anos de apresentação no carnaval de Estarreja, consagrando-se com 8 títulos de campeã. “Experimente o Futuro”, de autoria de Nuno Bastos, foi seu enredo campeão de 2015, cuja comissão de frente será investigada a seguir.

A.C.E.S. “Costa de Prata”, a última a desfilar na noite do evento, representando o Município de Ovar, foi fundada em 19 de dezembro de 1982. Uma de suas principais características é a busca por inovação, através de pesquisas para a confecção de suas fantasias, alegorias e adereços, assim como na construção de um espetáculo cada vez melhor para o público. A escola de samba tem 9 títulos de campeã do carnaval e o seu enredo de 2015 tem como tema título: Ratuna Matata.”

As comissões de frente das escolas abrem os caminhos para a escola se apresentar sua história em livre criação, se diferenciando umas das outras, por uma cena, umas com mais requintados detalhes em suas apresentações que outras, umas mais concentradas, outras com movimentos e gestos corporais mais elaborados e bem executados.

Optamos aqui em observar e analisar a comissão de frente da escola de samba Vai Quem Quer do município onde foi realizado o concurso. Em diálogo com o coreógrafo da escola

João Pedro (Tripé)<sup>43</sup>, relata: “que há uma preocupação muito grande em acertar e fazerem com que o público perceba a história através da cena” (Pedro, 2015). O coreógrafo acredita que a principal função da comissão de frente é transmitir uma história relacionada com o enredo, “e para que essa história seja completamente entendida pelo espectador, essa tem que trazer um excelente resumo do enredo”, nos afirma João Pedro.

De acordo com o mesmo, seus processos criativos partem sempre de um bom diálogo com o carnavalesco, sendo esse seu primeiro passo. Em seguida faz uma busca por elementos que possam subsidiar a criação. O mesmo cria desenhos, rascunhos, partitura corporal, elementos que acredita que não devam faltar à cena, comuns a alguns processos artísticos (Salles,2009).

O processo criativo desta comissão, parte de fontes cinematográficas na categoria de ficção científica, são elas: a trilogia Men in Black (Homens de Preto), dirigido por Barry Sonnenfeld, Mars Attacks! (Marte Ataca!), de 1996, dirigido por Tim Burton, Back to the Future (De Volta Para o Futuro/Br; e Regresso ao Futuro em/Pt), de 1985, dirigido por Robert Zemeckis, e filmes da década de 60 e 70, que serviram de inspiração para ele e seus elementos<sup>44</sup>.

Para o autor Glusberg (2013), aponta três aspectos importantes na transformação teórica que discrimina a construção de uma performance em artes. São eles:

a) a transformação dos comportamentos naturais em imitação dos mesmos através dos meios de comunicação;

---

<sup>43</sup> Coreógrafo da Comissão de Frente do GRES. Vai Quem Quer em 2015.

<sup>44</sup>Elementos é como são chamados os componentes das Comissões de Frente por seu coreógrafo na escola de samba em Estarreja – Portugal.

b) a transformação desses comportamentos em estruturas próximas e simples do ponto de vista técnico, que resultarão nas performances,

c) as transformações que, a partir da performance em seu contato com o receptor, são disseminadas através dos meios de comunicação (Glusberg, 2013, p. 60).

Nesta perspectiva, os meios propostos para a de criação de ações cênicas, que o coreografo chama de “alas”, partiu das transformações corporais primeiramente atribuídas a ele enquanto experimentador. Ele concebe uma partitura em seu corpo que será partilhada no corpo de seus elementos, para que este aprendizado seja fixado no corpo exercitado para que este chegue ao seu receptor, o espectador, proporcionando o envolvimento deste em seus movimentos e a conquista pelo entendimento das ações performáticas.

Nesta comissão existem duas cenas ou alas, uma cena com alienígenas e os homens de pretos que os perseguem, a ala dos robôs. Nesta composição, por exemplo, já havia uma base comportamental criada seguindo as indicações do carnavalesco, e, durante os ensaios, esse corpo transformado individualmente torna-se um corpo coletivo em contato com o outro e o espectador, o que permitiu uma integração entre o ator e seu personagem representado (Cohen, 2013).



Figura 11 Cientista maluco e robôs



Figura 10 Cientista maluco e dois robôs. Fonte: Acervo do pesquisador.



Nesta cena, é uma sequência cênica diferenciada das outras, eles criaram a partir de exercícios teatrais, um comportamento não humano de corpo mecanizado, que se movimenta semelhante a robôs, conseguido por suas experimentações e resolvido pelos “elementos”, conforme as (Figuras 10 e 11).

Para o coreógrafo, a participação do grupo na criação artística, torna mais consistente o trabalho, pois o grupo se sente orgulhoso por suas contribuições serem aceitas pelo coreógrafo, o que proporciona ao grupo um trabalho com mais empenho e satisfação. Esse empenho e dedicação são percebidos imediatamente pelo público através da plasticidade e dos sincronismos dos movimentos, mesmo sabendo que este “espectador não sabe o que vai ver” (Glusberg, 2013, p. 61); mas o espectador; familiarizado com suas ações cotidianas; decodifica as imagens e gestos, sendo este fazer transformado pela performance em comunidade.

O espectador se torna parte fundamental do jogo. Ele não é simplesmente um agente passivo da ação performática, pois, ao ser no tempo da ação, identifica os movimentos corporais, criam as suas relações e suas distâncias entre o que está sendo realizado (Glusberg, 2013). Ele estabelece suas ligações afetivas diante das imagens e informações que entram pelos sentidos e se devolvem ao artista através de seus aplausos e sorrisos, emanando energias do ponto de distância entre ele e o ato artístico completo. Existem vários fatores contribuintes, neste caso, para o entendimento do espectador acerca performance da comissão de frente.

#### **4.2.1. As fantasias, as alegorias e adereços da comissão de frente.**

A fantasia da comissão de frente é sempre um elemento surpresa e de grande impacto visual para a comunidade da escola e para os espectadores. As fantasias e alegoria neste caso

em particular, são fundamentais para o entendimento da história que o coreógrafo quer contar na avenida. Ao todos são quatro personagens em representação. Os homens de preto (filme: Homens de Preto), vestido de terno, gravata, óculos escuro e chapéu pretos, camisa de mangras compridas e luvas brancas, cinco representando alienígenas (Filme: Marte Ataca), vestidos com um macacão de malha verde indo até a cabeça, que se apresenta em forma de brócoles e preso as costas, dois tubos de oxigênio vermelhos, e um dele, funciona como líder veste sobre este macacão uma grande capa vermelha (Figura 12); um cientista maluco (Filme: De volta para o futuro) vestido com um grande casaco em vinil e calça laranja, uma camisa estampada em vermelho por baixo, uma grande peruca cinza com cabelos em pé e preso ao pescoço um tabuleiro cheio de comandos que o mesmo usa em cena para conduzir os robôs; e cinco robôs (vestindo um grande vestido preto que serve de base para as aplicações metálicas que aparecem na forma de um peitoral, meia máscara para o rosto deixando visível o nariz e a boca, assim com placas nos antebraços, todos repletos de fios de vários tamanhos, as costa uma caixa retangular como o símbolo de perigo e dois botões (um verde e outro vermelho) e uma antena que recebe o sinal de seu controlador, o cientista), sendo estes construídos pelo próprio cientista.

A alegoria tem um formato cúbico, e em uma fachada apresenta cheio de telas de TVS sobre sua superfície, bem como placas de sinalização de: Danger, Stor, Warning no trespassing, Caution no trespassing, delimitando o espaço da “Área 51”, de onde saem os personagens, os marcianos que na ação dramática, são perseguidos e presos pelos homens de preto. A próxima ala, como chama no coreografo é a dos robôs, que após fechados às portas com os marcianos presos, o cientista usa os comandos para o cubo mudar de lado, que tem uma aparência de engrenagens e ao abrir das portas de saem cinco robôs, que se deslocam sob o comando do mesmo.

Estas são as configurações cênicas concebidas para a performance e é a partir delas que se configura o entendimento do espectador, onde seguindo Glusberg, são elementos em que os espectadores valorizam as possibilidades do entrosamento do grupo (Glusberg, 2013). Essas possibilidades podem aparecer no movimento e gestos corporais ou mesmo a partir das fantasias e alegorias, conforme vimos nas figuras anteriores. Essas informações visuais influenciam na excursão performática da comissão de frente e servem de caminhos condutores ao entendimento de quem realiza e de quem o observa.

Pavis (2003), revela que esse primeiro contato do espectador com o espetáculo é visual, feito através da visualidade cênica, comum em qualquer apresentação artística, no carnaval em desfile, e esse contato que o espectador tem da apresentação da comissão de frente, aqui é apresentado pela alegoria cenográfica e as fantasias. A visão, por sua vez, é preenchida de formas, cores, texturas, que estabelecem relações com os sentidos, destas relações o espectador identifica elementos ao que já conhece ou mesmo aos que já ouviu falar através de meios de comunicação, o mesmo se estabelece com a sonoridade. Diante dessas informações, o espectador cria seus primeiros pontos base de entendimento cênico.



Figura 12 Cientista maluco, marcianos e homens de preto. Fonte: Acervo do pesquisador.

#### **4.2.2. O Processo criativo da comissão de frente.**

Os métodos que cada coreógrafo ou diretor de comissão de frente utilizam para um mesmo resultado em laboratórios, workshops e oficinas, realizados por nós enquanto fazedores subsidiam e garantem um bom resultado enquanto processo criativo. Essa prática de fazer preparações corporais, através de oficinas, de pesquisa cinematográfica, de desenhar em cadernos diários, de busca por imagens expressivas é muito semelhante ao trabalho realizado pelo coreógrafo João Pedro, em Estarreja. Lá, sua criação, ligada ao conhecimento do carnavalesco e suas práticas pessoais, é o caminho para um excelente desempenho, cujo material humano é, também, a principal fonte colaboradora na criação.

Assistindo o resultado de seu trabalho, foi possível perceber que há cuidado com as informações passadas por todos os movimentos da comissão, e que isso acontece porque existiu um estado anterior de preparação, de um tempo e estado de preparação necessários para a estimulação do grupo participante (Schechner, 2003), seja ela a comunidade realizadora do acontecimento performático ou mesmo a comunidade tocada pela performance, criando e mudando para estes grupos suas identidades, segundo o autor.

Desse ponto de criação de uma nova identidade para os participantes no ato performático, se dá mediante os critérios criados para avaliação do desfile enquanto competição, gerando o desejo artístico de fazer algo novo, acompanhado da necessidade de reeducação de suas práticas, sejam elas exercidas por artistas plásticos, atores, bailarinos, coreógrafos, engenheiros, mecânicos ou artesões, que compõem as equipes de carnaval.

Na comissão de Estarreja, concluímos que em busca de elementos das artes cênicas o teatro como elemento predominante em sua concepção. Podemos dizer que esta comissão traz a cena performática teatralizada, usando recursos e técnicas que o teatro dispõe em jogos para seu ato criador. Os métodos de criação das alas, cenas, reproduzidos pelo seu coreógrafo

difere-se dos nossos, somente nos meios de como são tratados os corpos, para se conseguir criar no performer uma homogeneidade no conjunto.

Esse processo, parte dos filmes *hollywoodiano* que iram despertar no performer uma consciência de sua prática artística diferenciadas das práticas performáticas das demais alas e destaques apresentados no desfile, práticas essas, que será apresentada no capítulo seguinte.

Em Estarreja, é possível visualizar esta consciência, ainda que o resultado não esteja aparente para alguns espectadores não tão familiarizados com o assunto. A comissão e os seus elementos teatrais exercem sua função enquanto cabeça do cortejo, cria a relação, conexões e comunicação entre o grupo e está por sua vez alcança seu objetivo e desejo final, a comunicação com os espectadores.

## **Parte II – Segundo estudo**

## **CAPÍTULO 5**

### **Carnaval de escola de samba em Belém do Pará: Laboratórios de criação performática da Comissão de Frente na Associação Carnavalesca Bole-Bole.**

#### **5.1. O Carnaval em Belém do Pará**

A partir da fundação da Escola de Samba Rancho Não Posso me Amofiná, encontramos registros sobre o carnaval paraense em diversos trabalhos, como na obra memorialista de Alfredo Oliveira, que reúne em sua obra: *Carnaval Paraense* (2006), um apanhado de todas as escolas de samba de Belém, assim como seus títulos de enredos, premiações, principais sambas, registros fotográficos de desfiles antigos e entrevistas com as mais consagradas pessoas que realizavam o carnaval de Belém até o ano 2000.

Vicente Salles (1994) tece suas contribuições, de suma importância, sobre as manifestações folclóricas e culturais do estado do Pará, que vão desde as manifestações de pássaros juninos, cordões de bichos, festas religiosas ligadas à quadra nazarena aos blocos e ranchos carnavalescos da cidade de Belém. Relativo ao período do carnaval, o autor nos

relata que, no início do século XX, o carnaval de Belém tinha as influências do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, além das tradições trazidas pelos europeus. O diferencial, neste período, diz o autor, foi necessário para garantir a sobrevivência de algumas classes artísticas:

Músicos - compositores, regentes e intérpretes, poetas libretistas, atores e toda a parafernália cênica, incluindo importante grupo de cenógrafos”, (...) “foram criadas algumas revistas, o gênero que melhor se adaptou à época, e duas óperas... a primeira *Noite Bizarra*<sup>45</sup>, de Alípio César, em 07/09/1917, a segunda ópera, foi a *Soirée Blanche*, libreto e música de Cirilo Silva<sup>46</sup> (Salles V. 1994, p. 382).

Estas manifestações populares, tem cunho no contexto social festivo dos bairros de Belém, como por exemplo podemos observar no trabalho da pesquisadora Carmem Izabel Rodrigues (2008), que concebe um estudo sobre a sociabilidade festiva de um dos bairros mais antigos da cidade de Belém, o bairro do Jurunas, analisando a vida cotidiana da comunidade a partir das relações estabelecidas: “Colocando em operação uma rede de relações de parentesco, amizade e vizinhança, os sujeitos se constroem a si mesmos como habitantes de um espaço próprio – um lugar onde vivem suas vidas” (pág. 18). Originários das ilhas do arquipélago do Marajó, seus fundadores trouxeram um vasto leque de manifestações populares que se reproduzem, até hoje, tornando o espaço festivo e construindo, assim, relações de afetividade entre seus moradores e visitantes, e “práticas culturais identitárias” (Rodrigues, 2008, p. 151), atribuindo ao bairro uma identidade de bairro das festas. Segundo a autora, a festa no Jurunas, bairro de muitas escolas de samba, mas que tem no Rancho o signo maior desta comunidade: “o bairro, um lugar ao mesmo

---

<sup>45</sup> Foi escrita na Itália sobre o libreto, em italiano, de Giuseppe Tadini. O Tema carnavalesco e a ação se passam em Gênova. Já Alípio César foi compositor erudito, diplomado na Itália, no Conservatório de Milão, e deu importante contribuição ao emergente teatro popular paraense, na época em estudo (Salles, 1994, p. 382).

<sup>46</sup> Cirilo Silva foi um grande criador de partituras para o teatro popular paraense, em todos os níveis (Salles, 1994, p. 382).



tempo (...), lugar de encontro, espaço de sociabilidade ampla e restrita, e os eventos festivos, as práticas festivas, indenitárias, especialmente os eventos carnavalescos realizados anualmente pelas escolas de samba” (Rodrigues, 2008, pp. 151-152).

Repleto de casas de festas e de escolas de samba, segundo Rodrigues (2008), destaca-se para a cidade, através dos jornais e rádios local, e abre espaço para que o samba-enredo fosse ouvido pela cidade, e que foi, ao longo dos anos, consagrando a escola de samba, reafirmando a festividade e alegria daquele bairro. A estrutura de escola de samba, trazida por Raimundo Manito para o Rancho, torna-se um reflexo das formas vigentes no Rio de Janeiro e um signo representativo do carnaval jurunense, provocando a mudança de fazer carnaval em Belém do Pará na década de 1930.

Segundo nos afirma a pesquisadora Carmem Rodrigues (2008), Raimundo Manito foi “conhecedor das novidades introduzidas na capital do país. Manito implantou a escola, incorporando um novo estilo de brincar o carnaval, demonstrando ser um exímio conhecedor dos gostos e estilos carnavalescos que estavam se impondo no Brasil” (Rodrigues, p. 156).

É desta forma, segundo a autora, que começa a história singular e plural das escolas de samba de Belém. Iniciada no bairro do Jurunas, ela se registra e renova, cotidianamente, na memória dos moradores e da cidade, que participa e projeta em suas escritas, e na sua oralidade, as tradições culturais que se constroem e se ressignificam a cada ciclo festivo e carnavalesco.

Outra participação importante para a história do carnaval em Belém, dá-se a partir das contribuições da carnavalesca e pesquisadora Palheta (2012), que expõe os seus processos criativos como carnavalesca em três escolas de samba de Belém, que vão desde seu primeiro carnaval na escola de samba Coração Jurunense, vizinha do Rancho Não Posso Me Amofiná,

em 2005 (neste ano pertenceu ao grupo especial do carnaval de Belém), até seus trabalhos na Bole-Bole, em que obteve seus primeiros títulos de campeã.

Ao longo de sua dissertação fez um levantamento minucioso sobre as artes do carnaval, do desfile, do espetáculo, passando pela escrita do enredo até setores de criação do desfile, como Barracão de alegorias, chapelaria, costureiras de quesitos, quesitos, destaques de alegorias e de alas, registrando os processos artísticos de cada etapa necessária para o desfile de carnaval em Belém. Para Cláudia Palheta (2012), o carnaval é uma festa feita e brincada pelo povo. É mais que o simples ato de confecção de um desfile: ele é o engajamento afetivo da comunidade com sua escola, que revela o valor de cada componente da escola enquanto fazedor do carnaval.

O pesquisador Marques (2013), investiga também a cena carnavalesca de Belém do Pará e enfoca sobre o “processo de construção técnica da dança do porta-estandarte”, dando voz aos fazedores deste quesito avaliativo a partir de suas construções poéticas para o personagem, “valorizando prioritariamente a fala das pessoas que constroem”. Em sua busca, o autor procura perceber as relações de corporeidade e técnica, inseridas no processo do corpo do porta-estandarte e suas vivências, “considerando seus contextos sociais, político e cultural como referências para a criação de sua dança”. Para o pesquisador, o corpo e a técnica do porta-estandarte criam uma dança autoral diferenciada a partir das vivências de cada um. O corpo e a dança são processos criadores diferenciais.

Assim como Marques (2013), a pesquisadora e professora Gonçalves (2014), em sua pesquisa, “Defendendo o pavilhão: a dança autoral dos casais mestre-sala e porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará”, deu continuidade aos estudos do carnaval. Ela desenvolveu uma pesquisa sobre o corpo da ala das baianas que, anteriormente, foi quesito de julgamento no carnaval de Belém, e hoje é requisito para todas as escolas; ela contém, no

mínimo, 30 baianas. Em seguida, desenvolve uma dissertação de mestrado a partir de um quesito de avaliação: Mestre-sala e Porta-bandeira.

Em sua pesquisa, analisa o “processo de investigação corporal como fomentadora de assinaturas na dança” para a dança autoral do casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, que constituem e contribuem para projeto de extensão Academia de Mestre-sala e Porta-bandeira e Porta-estandarte, da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, na qual é instrutora. Na sua investigação acerca do bailado corporal do casal Mestre-sala e Porta-bandeira, “herança dos minuetos dançados nos bailes pela corte francesa no Brasil por volta do século XVII” (Goncalves, 2014, p. 17), busca perceber a assinatura do corpo e movimentos, deixando para futuros pesquisadores sobre o carnaval de Belém do Pará um documento acadêmico de grande importância sobre a história deste e do quesito.

Os pesquisadores em carnaval em Belém Marques (2013), Gonçalves (2014) e Rosendo (2011) desenvolvem seus estudos a partir do corpo inserido no desfile de carnaval. Esse corpo crível, móvel, criativo são bases nestas pesquisas, assim como o corpo criativo da Comissão de Frente, realizadas nesta investigação. O corpo, aqui, tem fundamental importância como sujeito criador, moldável às temáticas do enredo. Ele está sujeito às constantes adaptações a partir de diálogos com todo o desfile e seus criadores e é sujeito ativo e participante da criação artística. Este corpo poético será estudado profundamente em nossos laboratórios artísticos de criação da cena performática da Comissão de Frente, investigado nos capítulos seguintes.

O estudo do professor e pesquisador Miguel de Santa Brígida (2014): O Auto do Círio - Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará, espetáculo de rua, em forma de cortejo, apresentado nas ruas do bairro velho da cidade, por ocasião dos Festejos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Durante o período em que foi diretor deste espetáculo, de 1995 a 2009,

estabeleceu características de um desfile carnavalesco ao espetáculo. Ele dividiu em alas o gigantesco elenco, e inseriu personagens típicos do desfile de carnaval, como comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira e porta-estandarte, este último, por sua vez, é típico e característico do carnaval paraense e quesito de avaliação no concurso oficial da cidade

Ainda dentro desse ciclo festivo, Moreira (2012), no artigo “O corpo e O Manto dos Artistas de Nazaré: O figurino-fantasia no Auto do Círio” discorre sobre o figurino como indutor cênico para as descobertas do ato criativo na comissão de frente do espetáculo de rua do “O Auto do Círio”.

Nossa primeira participação em Comissão de Frente deu-se em 2008, na escola de samba Rancho Não Posso Me Amofiná, que em comemoração ao seu aniversário, trouxe para avenida o enredo “Rancho, Minha Paixão, Minha Raiz - 75 Anos de Glória”, tendo como carnavalesco Andrei Andrade. A comissão de frente era dirigida por Félix Ribeiro que, junto com o carnavalesco, propôs para a primeira ala da escola Arlequins e dois Pierrots dividindo atenção das Colombinas, palhaços apaixonados pelas mesmas Colombinas.

O convite surgiu a partir de um amigo de teatro que fazia parte da comissão de frente, há muitos anos. Ele nos disse que o coreógrafo precisava de dois atores. Quando entramos eu e meu amigo, também ator Marckson de Moraes<sup>47</sup>, a coreografia da comissão de frente já estava quase elaborada. Ficamos vislumbrados pelo fato de estarmos presentes naquele grupo pertencente à elite das escolas de samba da cidade. O coreógrafo pediu-nos que observássemos a ação dos movimentos dos Arlequins e das Colombinas e, a partir do jogo deles, nós dois estávamos livres para criar qualquer jogo que achássemos apropriado e condizente com o que estava sendo realizado. Passamos duas semanas observado somente os ensaios. Mesmo já concebido nossas ideias, ainda não tínhamos mostrado para o coreógrafo,

---

<sup>47</sup> Ator, diretor teatral e iluminador do Teatro Waldemar Henrique, em Belém do Pará.

pois tínhamos um grande adereço de mão que ainda não estava pronto. Neste tempo de espera, nos familiarizamos com os brincantes da Comissão de Frente, tentando quebrar as barreiras que existiam entre nós, já que não éramos nem do bairro sede da escola, nem dançarinos de quadrilhas, como os demais.

Quando o adereço ficou pronto, nos assustamos, pois era uma gigantesca bandeira com as cores da escola e tínhamos que aprender a manuseá-la durante nossa apresentação. Neste momento percebemos que precisaríamos adaptar alguns dos nossos movimentos, pois o peso e tamanho da bandeira atrapalhava o desempenho nosso e dos demais brincantes. Repensadas as nossas ações, começamos os ensaios na quadra sede da escola e depois, na rua, para testarmos a abertura da bandeira que, na maior parte da coreografia, vinha fechada; ela era aberta apenas em momentos específicos, conforme o samba e a coreografia.

Segundo Marckson de Moraes (2016), o jogo com o espectador também se tornou importante, assim como a descoberta de nosso desenho feito a partir do desenho realizado pela comissão de frente:

Dentro da "coreografia" éramos personagens livres e tínhamos duas funções: zelar pela bandeira da escola e cortejar as Colombinas da comissão de frente. Tínhamos um jogo livre como ator, fazíamos algumas piruetas e tínhamos um jogo direto com a plateia, mas, estávamos sempre atentos para a interação com o restante da Comissão de Frente, na sua maioria dançarinos da comunidade. O coordenador da comissão sempre dizia: "vocês tão livres, façam o que quiserem". Porém, toda a nossa improvisação foi construída a partir dos desenhos da comissão. Nossa intervenção era mais para enfatizar o jogo amoroso entre Pierrô, Arlequim e Colombina (Moraes M., comunicação pessoal, fevereiro, 2016).

Nosso corpo foi concebido com base em nossas experiências enquanto atores, usando jogos experimentados através das teorias sistematizadas por Stanislavski (1982) em "A

Preparação do Ator” e Stanislavski (1983) em “A Construção da Personagem”, e pensado a partir das ações físicas do ator para a construção de um personagem. Doamos nossas memórias e imaginações ao personagem Pierrot e seu jogo amoroso com a Colombina. Assim, com o sistema das ações físicas do ator, partimos para nossa criação a partir das palavras do samba-enredo e da ideia implícita nele, criando uma ideia de corporificação emprestada ao personagem, criado delas e do desenho coreográfico realizado por nossos colegas de comissão. Criamos nossos Pierrots e nossa cena dentro da cena dançada pelos Arlequins e Colombinas.

A nossa experiência e primeiro contato com a comissão de frente nos levou a novos desafios e, em 2010, assumimos a direção teatral da Comissão de Frente da Associação Carnavalesca Bole-Bole. Percebemos, também na experiência anterior, que ouvir o processo criativo do criador do enredo e suas ideias para a Comissão de Frente é de fundamental importância para um excelente resultado na avenida. Nestas conversas com coreógrafo e brincantes da Comissão de Frente, criamos nosso próprio roteiro de ideias, palavras e imagens oferecidas pelos movimentos coreografados destes e do samba-enredo, que nos permitiu criar uma cena partindo de nossos sentidos e memórias enquanto atores.

Diretores/coreógrafos dão vida a espetáculos cênicos a partir de temáticas, imagens, palavras, personagens e motivos, proporcionados pelos carnavalescos. São estes itens que permitem o desenvolvimento dos processos técnicos, exercícios corporais, interpretação e gestuais, que podem ser utilizados na preparação técnica desse corpo do ator/brincante/performer, e que compõe a partir deles, de suas relações individuais e coletivas, o desempenho da apresentação da comissão de frente no desfile. As orientações dos carnavalescos, chamamos nesta tese de poetas/criadores, e partir delas surgem nossas ideias primárias para a construção da ação performativa, às vezes linear, mais dramática, mais plástica, menos cena, mais dança, para a cena pretendida.

## 5.2. Laboratório de Criação Performática

Em nosso primeiro Laboratório de Criação Performática para o desfile da Associação Carnavalesca Bole-Bole, de 2010, os personagens criados pelos carnavalescos foram concebidos após a visualidade da escola. Ideias, imagens ou personagens chegam as nossas mãos, enquanto direção de comissão de frente, imagens essas, muitas vezes fragmentadas, e é, nesse momento que o “fazer” se inicia. Este fazer é no laboratório, é a realização do processo de concepção dos exercícios que serão trabalhados em grupo e as experimentações da cena que sofrem constantes modificações.

Durante os processos inventivos, às vezes dependendo do tipo de personagem que vai à cena, se propõe um paralelo entre as imagens inscritas no corpo do ator/brincante/performer, desenhada nos laboratórios pelo encenador. Estes desenhos se tornam as linhas condutoras da performance, e para os espectadores, os laços que possibilitam o conhecer da história proposta em cena: um espetáculo à parte dentro do desfile de carnaval.

Concebemos um esquema gráfico que representa esse olhar do espectador para a apresentação da comissão de frente, que pode ser compartilhado com o olhar do espectador também em outras cidades. Na (Figura 13 e esquema gráfico 2) abaixo, esse olhar é construído a partir dos desfiles é a nossa percepção enquanto observador e artista do carnaval, que no desenvolver da história apresentada e de acordo com a movimentação dos corpos dos performers, reafirma ou nega as suas convecções com o exercício feito anteriormente.

Esse diálogo torna-se constante a cada nível do estágio evolutivo da Comissão de Frente. Usaremos uma ilustração, feita por nós, referente à composição da estrutura do desfile das escolas de samba em Portugal, Belém e Rio de Janeiro, que têm estruturas semelhantes, para que possamos compreender melhor nossa afirmação. Na ilustração acima, propomos uma visão dos espectadores e nossa, enquanto fazedor da comissão, a partir de três visões

principais da cena, para o entendimento da história do enredo, contada em síntese, pela Comissão de Frente.

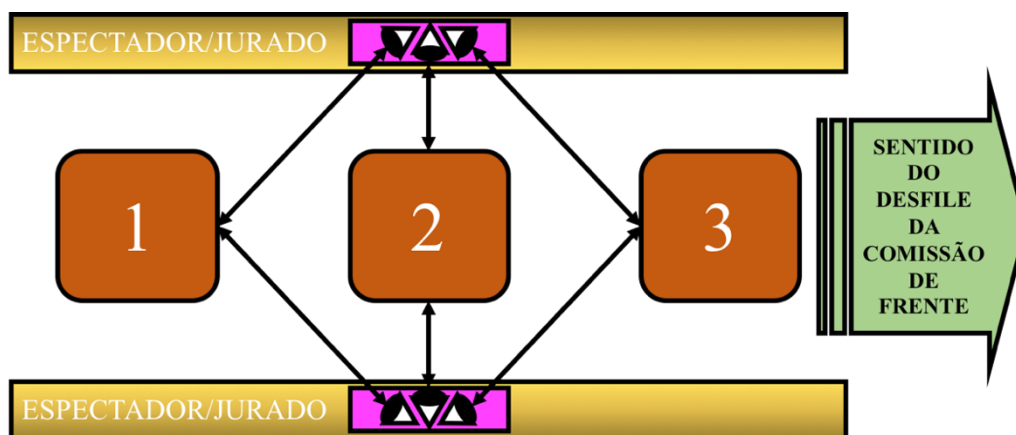


Figura 13 Esquema gráfico 2. Desenho esquemático do campo de visão do espectador/jurado em relação à comissão de frente, seguindo o sentido do desfile. 1: Visão Diagonal Frente; 2: Visão Frente; 3: Visão Diagonal Fundo.

### 5.2.1. Visão diagonal Frente.

O primeiro contato do espectador seja ele para quem está nas arquibancadas ou na lateral da avenida, seu primeiro olhar para a Comissão de Frente encontra-se no início da avenida, e é numa linha diagonal frente para a cena. Aqui ele faz a primeira leitura visual de reconhecimento dos acontecimentos posteriores.

Neste campo de visão, o espectador percebe, imediatamente, a visualidade: fantasias, acessórios alegóricos, tripés ou qualquer outro elemento usado para a construção cênica da comissão de frente. Os primeiros gestos e movimentos individuais ou em conjunto realizados pelos performers, são as primeiras pistas para o seu entendimento sobre a história que será contada diante de seus olhos.



### 5.2.2. Visão Frente.

Esta se torna frontal para o espectador quando a cena em deslocamento está a sua frente. O olhar passa a ser frontal para o espectador quando a comissão de frente se encontra como se estivesse em uma peça de teatro nos moldes de palco à italiana. Se a cena realizada pela comissão estiver direcionada ao público, este olhar pode ser superior ou inferior, dependendo da posição dos espectadores.

Em algumas comissões, esta cena somente torna-se frontal diante das cabines dos julgadores, como verificamos na (Figura 14 e esquema gráfico 3). Quando esta não acontece para o espectador, este associa o gestual, visto anteriormente, com a movimentação vista a sua frente, com os artistas na lateral. Aqui, o espectador tem a segunda noção e compreensão do que está sendo proposto enquanto história imediatamente. Neste momento, o espectador está mais familiarizado com o samba-enredo e consegue relacionar a letra do samba com as fantasias, alegorias e a história contada, se este não tiver suporte teórico do que é a Comissão de Frente, descrita em revistas no Rio de Janeiro, no cancionário em Belém do Pará e em Portugal, à apenas um áudio sobre o que é o enredo da escola e seus quesitos de destaque, como mestre-sala e porta-bandeira e comissão de frente.

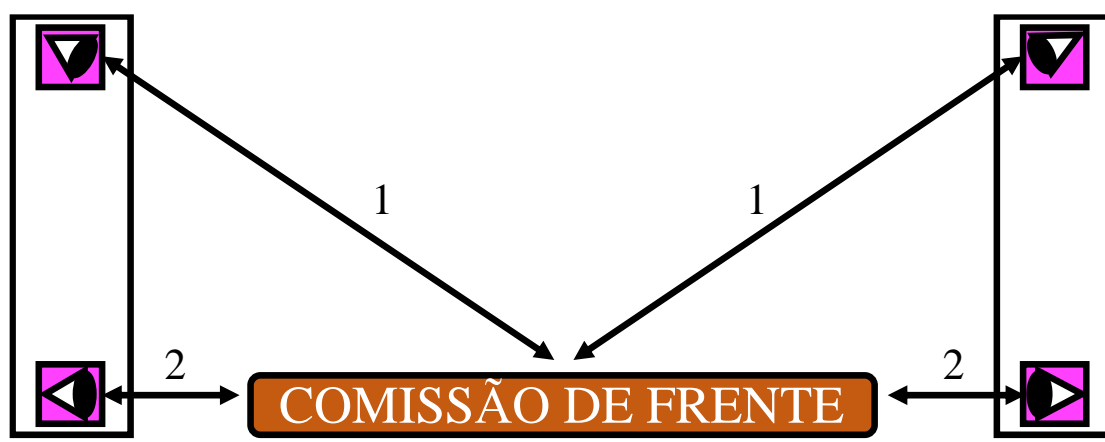


Figura 14 Esquema gráfico 3. Desenho esquemático do campo de visão frontal do espectador/jurado em relação à comissão de frente. 1: Visão Frontal Superior; 2: Visão Frontal Inferior.

### 5.2.3. Visão Diagonal Fundo.

O terceiro ponto volta a ser um diagonal fundo. É o momento em que ele fecha as suas conexões entre os elementos cênicos, cenografias e gestuais corporais. Certifica-se que o começo do entendimento estava correto ou não, e que a comissão transmitiu sua uma mensagem. Claro que esse entendimento, muitas vezes, não é tão simples assim. Ela varia de acordo com o nível de entendimento cultural de cada espectador. Há sempre a transmissão já que o desfile carnavalesco funciona como um grande filme que passa à frente dos espectadores. Mesmo que este não seja totalmente apreendido, sempre fica algo gravado nos sentidos e das relações que foram criadas naquele espaço e tempo de apresentação, sejam elas estabelecidas com o cotidiano ou com o imaginário, se percebe a compreensão da criação cênica, realizada a partir das diversas formas compreendidas neste diálogo entre público e performer.

Ressaltamos que, como espectador e artista, nossas colocações podem e devem ser dialogadas e contestadas em outros pontos de vista. Mas afirmamos também que estas são considerações importantes e pertinentes para os fazedores da comissão de frente, sejam eles bailarinos e atores profissionais ou mesmo a comunidade, que exerce outras funções dentro da escola e na sociedade, independentes de suas formações. Não há a possibilidade de fugir do contato com os espectadores, pois ele acontecerá, impreterivelmente. Cabe aos nossos participantes, sejam eles aqui no Brasil e ou em Portugal, atores/brincantes/componentes/elementos/performers, a descoberta de caminhos, estabelecerem pontos relacionais e usar suas criatividade no fazer performática.

A fantasia, figurino ou mesmo figurino/fantasia (Moreira, 2012), do corpo da comissão de frente, é um elemento importantíssimo para a excelência do trabalho, tanto corporal, quanto cênico. Assim, como no teatro, há o figurino, e este deve estar diretamente ligado ao

personagem, que, no carnaval, tem uma função mais específica. Ele traz signos auxiliares da compreensão do próprio performer e dos espectadores, encontrando e estabelecendo um diálogo mais rápido de seus significados cênicos.

Após as ideias amadurecidas, o desenho da fantasia surge para a comissão de frente como mais um elemento motivador para criação, já em processo. Nesta nova fase do fazer performativo, é perceptível que um ou outro gesto na ação do corpo, como deslocamento, giro de braços e pernas, curvatura ou agachamento, não funcionam para a rua palco.

Em geral essas fantasias são grandiosas, glamorosas e cheias de brilho, alongadas para que possa preencher a rua de cores e formas. As fantasias das alas, destaques, assim como da comissão de frente, nem sempre são confortáveis como o figurino para o ator em palco convencional. Às vezes, estas são duras, pesadas, quentes, e exigem um maior exercício do ator para que o mesmo experimente e aprenda a manipulá-la na performance, conforme a história e o corpo do personagem. O desconforto também é elemento para a criação corpórea. Este se molda ao corpo do ator/brincante/performer, criando uma sintonia de afinação segura e desejável à cena, já que a mesma não se repetirá, novamente, enquanto apresentação na avenida.

A fantasia é sempre um grande mistério por parte dos carnavalescos. Confecionadas, geralmente em segredo, às vezes, tanto para o artista, como também para o restante da comunidade da escola, além, é claro, da cidade. Ela fica pronta uma semana antes do espetáculo para a verificação de similaridade com o trabalho realizado no período de ensaios, e também, para que seja verificada a necessidade de realizar possíveis modificações, tanto na própria fantasia ou mesmo no trabalho de grupo, sendo este um influenciador para a criação. O tipo de materiais usados, como a cor, as texturas, os acessórios e elementos cenográficos contribui na concepção e criação do treinamento do ator/brincante/performer.

Feito ritual, o primeiro contato da comissão de frente com a comunidade da escola de samba, se dá após toda a comunidade de brincantes se encontrar na área reservada para a escola, chamada de concentração. Assim que a planta baixa da escola<sup>48</sup> estiver posicionada na avenida, a comissão de frente, entra em cena, do final da escola a sua cabeça, a seu local de desfile. Em “rito sagrado” personagem a personagem, enfileirados atravessa no meio da escola cantando o samba o seu samba. Funciona como uma espécie de agradecimento e respeito à comunidade que os acolheu nesse processo, e que é também o único momento em que seus brincantes visualizam sua comissão de frente, enquanto aguarda o início do desfile.

É neste espaço rua, não teatro, transformado pelo espaço-tempo carnaval, que o ritual, neste espaço especial, segundo Schechner (2012), é relativo ao espaço-tempo ritual em performance, cria nos participantes um impacto no ato de sua entrada na avenida, espaço sagrado para o carnaval. A entrada da comissão de frente da A.C. Bole-Bole, na avenida, transforma quem entra e quem já está nela. Neste momento, começa um novo exercício, com a participação do espectador, o brincante da escola de samba e o público. É no ato da entrar na avenida que a comunidade e o resto da cidade veem a primeira parte da cena performática: a fantasia.

Ao atravessar à escola de samba , a comissão de frente se torna em comunidade da escola, que assim como eles, desempenham papéis importantes dentro do conjunto do desfile. A comunidade emana energia selando os laços de afeição, do trabalho de cada grupo participante e o compromisso para a realização de um belo espetáculo. Está estendido o tapete vermelho de sorrisos, aplausos por este singelo momento de devoção a seus

---

<sup>48</sup> Planta Baixa é um desenho, uma visão geral, de como a escola estará na avenida: dividida em alas, quesitos, alegorias e tripés.

representantes, os artistas: comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, porta-estandarte, alegorias, brincantes de alas, bateria e demais quesitos.

Em coro, cantamos a alegria de partilhar esse momento ímpar com a cidade, que entoa junto ao nosso coro de vozes, o samba-enredo, canto sagrado para a comunidade. Revelamos as relações do espetáculo único da comissão de frente e suas formas de interferir na visualidade da rua/cidade, rua palco. Nesta etapa o processo se estabelecem a partir das relações sociais, do encontro com o outro de forma mais livre Schechner (2012). Isso torna o espaço rua em um teatro onde eles os espectadores se mascaram para serem outros, ao mesmo tempo em que estabelecem e renovam seus laços e relações afetivas. O primeiro contato acontece junto à comunidade da escola, que estende os braços e anseia por um espetáculo que somente assistirá através de fotos e vídeos posteriormente, e permite criar, nestes instantes de tempo, laços eternos.

A cabeceira da pista, ou asfalto, passarela, palco, ou ainda linha de concentração, chama-se início, a comissão de frente, em frente aos olhares de fotógrafos, membros diretores da escola, imprensa televisiva, que aguarda o desfile e sua apresentação, e dos olhares curiosos da comunidade, junto aos guarda-corpos<sup>49</sup>, nas laterais da avenida, ou nas arquibancadas. As relações, aqui, primeiramente, são estabelecidas pelo olhar. O espectador quer descobrir, dentro da sua história individual, indícios que possam aferir, aos artistas que lá estão suas relações de memórias, de conhecimento histórico, cultural e de vivência.

Nas afirmações de Goldberg (2012), a forma como a performance pode ser apresentada referindo-se ao trabalho de Robert Wilson, *Great Day in the Morning* (1982), Robert Wilson usa os recursos de um cenário em contante mutação e isso permite que o espectador não

---

<sup>49</sup> Cerca de metal nas laterais da avenida, que separa os espectadores dos brincantes da escola de samba.

somente escute a canção cantada pela artista, mas que esta seja revelada em suas propriedades estabelecidas a partir da constatação de mudanças de imagens, como no desfile carnavalesco e essas imagens ajudam ao espectador a vê e a escutar as imagens que lhe são apresentada.

Acreditamos que em particular, a performance da comissão de frente, concebida a partir de movimentos feitos de imagens que se conectam ao samba-enredo da escola de samba, serve como acionador da memória do espectador quando este entra em contato com a visualidade, com as formas ou cores, criando momentos relacionados com a sua história individual; nela são, também, reveladas as histórias e memórias da cidade. Embora exista uma sinopse que pode auxiliar o espectador nesta empreitada, este recorre aos seus sentidos mais secretos e se deixa mergulhar na beleza formativa daqueles seres à frente da escola. E nesta ânsia, então aguarda a fala do corpo, para através dela, este o espectador se entrega enquanto participante da ação. Em nós, esta ânsia, corpo, olhos, estão diretamente relacionados ao nosso processo preparativo da comissão enquanto performance. Segundo Schechner (2012):

A performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretenham; obter resultados e brincar; mostrar o modo como são as coisas e passar o tempo; transformar-se em outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendente e ser “apenas eu” aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível... (p. 83).

Tendo como afirmativa as descrições de Schechner, os treinamentos para a criação, a partir das oficinas, faz com que o processo artístico da comissão de frente caiba perfeitamente dentro desse conceito. Nela e à parte de nosso treinamento e exercícios, aprendemos e buscamos justamente tais itens pontuados por Schechner: desaparecemos diante dos olhos,

estamos no controle de todas as ações e, ao mesmo tempo, em completa embriaguez, realizamos coisas imagináveis somente para transmitir alguma coisa e divertir os espectadores. Segundo Goldberg (2012), nosso corpo torna-se o corpo disponível, estando ele fantasiado ou não através de linguagem dos movimentos. Somos nós, mas também somos vários, e temos orgulho em fazê-los e queremos tocar, com nossa arte, o maior número de pessoas possível com nossos atos, ações, corpos, formas e cores.

#### **5.2.4. Do Corpo do ator/brincante/performer no Carnaval em Belém do Pará.**

Para que possamos compreender nossa visão da cena da comissão de frente enquanto performance, se faz necessário o entendimento dos conceitos de performance, que desenvolvemos nos laboratórios de experimentação. Segundo Schechner (2003), o ato de realizar uma performance está diretamente ligado à ação do fazer, entendido como o ato, a construção, “sendo, fazendo, mostrar fazendo, explicar “mostrar fazendo” (Schechner, p. 26); de tal forma que as ações exigem de seus fazedores a compreensão e reflexão sobre o mundo e suas histórias.

Acreditamos ser essa prática a base para a compreensão da comissão de frente enquanto performance, mesmo que talvez não haja a consciência por parte de alguns integrantes que nos treinamentos são fazedores performáticos. O ato de criação, enquanto ação física, jogos de relações individuais e coletivas, propiciam aos fazedores uma consciência para o desenvolvimento de suas potencialidades corporais na cena. Corpo, fazer, consciência serão elementos formadores do exercícios performáticos da comissão de frente em busca de seu ato criador. Em particular neste laboratório recorreremos aos seguintes registros; fotografias, pequenos textos ou frases do samba e desenhos no diário de bordo se tornam mecanismos de extrema importância para o entendimento da performance. Nas afirmações de Schechner

(2003), “performance existe apenas como ações, interações e relacionamentos” (Schechner, p. 29), sendo que estas relações e interações ocorrem em vários meios sociais, dependendo dos eventos.

Nesse ato fetal de criar uma “vida”, não podemos deixar de fora nossas referências culturais, elas são constituídas por diversas identidades entrelaçadas, sejam elas europeias africanas e ameríndias, dentro da região Amazônica. Essa miscigenação e a vasta ligação com o imaginário popular, com mitos e lendas, estão entrelaçadas na criação da comissão de frente da Associação Carnavalesca Bole-Bole.

Nesta perspectiva, nossos laboratórios para a preparação do corpo do performer para a rua estão encastrados de personagens folclóricos, imaginários ou reais, revelados na performance e indissociáveis da cena e da cultura carnavalesca paraense.



### **5.3. Primeiro Laboratório: A Poesia do Riso na Passarela do Samba e o corpo do ator/brincante/performer transformado em clown.**

A Associação Carnavalesca Bole-Bole, para o desfile de 2010, homenageou o grupo de teatro paraense Palhaços Trovadores<sup>50</sup>, cujo título foi “Palhaços Trovadores a Poesia do Riso na Passarela do Samba”, de autoria da carnavalesca Cláudia Palheta<sup>51</sup> e do carnavalesco Eduardo Wagner.

Em nosso laboratório foi formado por um grupo de 14 integrantes, entre artistas, atores e colegas de cena, tendo como objetivo, experimentar exercícios na concepção de personagens e cenas, criando juntos, cenas individuais num primeiro momento, que somariam a uma única cena coletiva, à ser contada e desfilada, na Aldeia de Cultura Amazônica Davi Miguel<sup>52</sup>.

Comum para alguns encenadores de teatro, o processo inicial foi semelhante aos de seus grupos: o trabalho de mesa, decupamos e reorganizamos das ideias, criação de um roteiro, processo igualmente para a montagem de espetáculo teatral, o que se difere neste caso, foi a ausência de um texto dramático, sendo este, substituído por uma ideia base, o texto introdutório do enredo feito pelos carnavalescos.

Segundo Pareyson (1993), o artista esta sempre num constante processo de criar formas, e esse processo se torna uma regra constante no processo de fazer, e é a partir dessa tendência de criar formas, buscamos transformar em imagem a primeira ideia para a comissão de frente. Dentro da proposta dos carnavalescos da escola, esta representaria os palhaços mais conhecidos e famosos no Brasil e no mundo. Partimos, então, da sinopse de enredo, que dizia:

---

<sup>50</sup> Grupo de Palhaços formados pelo professor da escola de Teatro e Dança que atua na cidade com espetáculos teatrais, completando, neste ano, 18 anos de existência.

<sup>51</sup> Carnavalesca, professora e pesquisadora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

<sup>52</sup> Sambódromo da cidade de Belém do Pará.

Sonhei que ainda era um menino e que corria solto, brincando com o movimento do vento, até que de repente ele parou e me colocou diante de uma rua onde eu nunca havia estado antes, uma rua colorida e brilhante, onde vi reunidos todos os que eu mais admirava - os mestres do riso, os grandes da gargalhada: Grimaldi, Grock, Charlie Rivel, Albert Fratellini, Annie Fratellini, Dimitri, Benjamim de Oliveira, Piolin, Arrelia, Carequinha, Alecrim, Nequinho, Chicharrão, Picolino II, Tortel Poltrona e Emmett Kelly. Para minha surpresa, fui convidado a aproximar-me e então eles começaram a me falar sobre a arte de fazer rir. Contaram-me muitas histórias como a de um espetáculo teatral chamado *Commedia dell'Arte*, onde uma carroça encantada viajava a qualquer canto, levando personagens que animavam o povo. Mostraram-me a grande lona onde o público não piscava os olhos diante de cavalos quase alados com os equilibristas sobre eles. Uma lona magnífica! Lugar de homens voadores, seres fantásticos, mágicos, belas moças e divertidos palhaços. Levaram-se à Praça onde entre árvores, pipocas, balões e muita gente, fizemos piruetas, bolamos pelo chão e rimos muito e rimos tanto e tão alto que acordei. Acordei com a certeza teimosa de um menino: queria mesmo ser palhaço! (Cláudia Palheta e Eduardo Wagner).

Viajando por este mundo místico, fantasioso, de risos e cores representados pelos maiores palhaços do mundo, de corpos e formas completamente diferentes, com andares, gestuais e olhares singulares, de lonas coloridas cheias de estrelas, começamos um vasto trabalho de preparação destes personagens.

Não tinha aqui homens voadores, mas sim homens de pé no chão que faziam o público voar. Os muitos ritmos musicais, aqui, estão agregados em um só, o samba-enredo; os balões se tornaram o brilho das fantasias, que enchiam a avenida de luz, sendo refletida no sorriso e nos olhos do público presente, tornando cada clown<sup>53</sup> da Comissão de Frente, em uma estrela

---

<sup>53</sup> Ele não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade. Por esse motivo, usamos o conceito de clown e não de palhaço. 'Palhaço vem do italiano paglia' [...].

desse picadeiro, rua, embaixo dessa lona, céu, por onde foram distribuídos sonhos entre artista e espectadores.

### **5.3.1. A Poética do Ator que Queria Ser Palhaço: o treinamento.**

Como na maioria dos processos criativos em teatro, após o trabalho de mesa, em que estudamos e criamos um roteiro de cena, partimos para o trabalho do corpo do ator, instrumento de trabalho que possibilita criar formas, movimentos, dar vida aos mais diversos tipos de personas, de sentimentos, de ilusões. Segundo Roubine (2002, p. 43), “o corpo do ator precisa aprender a se movimentar, e mesmo a “estar”, no espaço artificial que é o palco.

Tomamos consciência de todos os tipos de parâmetros, como a área de representação, a posição dos companheiros, a cenografia, as luzes, etc. Nosso palco a rua, exigiria de nossos atores/brincantes/performers<sup>54</sup>, movimentações e ações diferenciadas do cotidiano, do palco italiano. O corpo deveria se apresentar prolongado, aumentado, para que a menor ação física feita pelo outro pudesse ser visualizada pelo público, prática essa trabalhada pelo ator para o teatro de rua.

Esse diferenciar requer um treinamento específico que desconstrua os vícios cotidianos do corpo do ator/brincante/performer, para construir um corpo cênico desejado. Roubine (2002) afirma que o corpo, “é um lugar de um conjunto de resistências: resistências físicas das articulações, da musculatura, da coluna vertebral, decorrentes da falta de treinamento do

---

Assim, o palhaço é hoje um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias; ao passo que o *clo-wn* tenta ser sincero e honesto consigo mesmo (Ferracini, 2003 apud Burnier, 1994, p. 248.).

<sup>54</sup> Em nossos laboratórios de criação, chamamos nossos participantes da Comissão de Frente de Atores/brincantes/perfomers. “Brincantes” porque é como são chamadas as pessoas que participam do desfile carnavalesco em Belém (diferindo-se do Rio de Janeiro, onde são chamados de “Componentes” e de Mealhada e Estarreja – Portugal, onde são chamados de “Elementos”) e “Performers” porque é como são tratados os artistas advindos de diversas áreas das artes, em que, no treinamento corpóreo, são trabalhadas técnicas de corpo para o ator e performer (Matteo Bonfitto, 2013), dentre outras.

ator, mas também resistências físicas que seu inconsciente pode opor às exigências da exibição teatral” (p. 43).

Nesse sentido, o trabalho físico é realizado através de jogos teatrais (alongamento, agilidade nas articulações, brincadeiras infantis, sensibilização, contato com o outro): deslocamento cênico espacial para o trabalho de ocupação da avenida, a prática da repetição que fixa os desenhos construídos em várias direções, jogo coletivo do grupo e com o público.

Quebrada as resistências cotidianas do corpo, trabalhar com o Clown é necessário para suprimir os bloqueios do corpo, da voz, do gesto, expondo seu corpo ao ridículo, ao feio, ao exagero, expor seus segredos mais escondidos, torna-se os primeiros passos para a nossa criação artística, tornando o corpo não treinado em um corpo ágil, em prontidão para o jogo, seja ele com a palavra, com as ações internas e externas, com movimentos corpóreos, com os colegas de cena e principalmente preparado para o jogo com o espectador.

As ações resultantes dos movimentos descobertos no decorrer dos treinamentos geraram uma consciência corpórea, quebrando suas resistências físicas internas e externas, produzindo uma partitura deslocada do interior para o exterior e causando um melhor entendimento da ação dramática a ser compartilhado com o espectador no ato da apresentação. Segundo Bonfitto:

O movimento seja enquanto “descolamento espacial”, seja enquanto “elemento plástico e, portanto, moldável”, é constitutivo de elementos que, uma vez trabalhados, geram ações. O movimento neste sentido é componente da ação, o substrato. O movimento somente torna-se ação... quando significa, quando representa algo, quando se torna signo (Bonfitto, 2002, p. 108).

Este movimento significado da ação só será bem executado quando for realizado a partir dos processos internos de cada ator, do tempo de preparação, da pesquisa, das descobertas e

de treinamentos. O ator/brincante/performer, clown desejado para a poesia do riso na passarela do samba, para transformar as experiências individuais, teve que se apropriar de algumas técnicas básicas desta arte circense. Estas foram apresentadas por Maués (2004, pág. 32) apud Ana Luísa Cardoso<sup>55</sup> se tornaram a base para o treinamento do ator-clown; são cinco regras que veremos a seguir. Nas imagens abaixo, podemos constatar algumas em exercício:

1 - Toda ação, física ou vocal, deve ser feita sempre após o ator contar mentalmente três segundos.

2 – Toda ação, física ou vocal, deve ser feita olhando para o público, nem que seja para uma única pessoa.

3 – O palhaço tem olhos grandes, deve arregalar os olhos sempre ao colocar o nariz.

4 – O palhaço olha sempre com o nariz. É seu nariz que aponta para as pessoas e para as coisas.

5 – O palhaço respeita o público e sempre agradece a qualquer manifestação de aceitação (Maués 2004, p.32).

Neste primeiro laboratório realizado na escola de teatro e dança da Universidade Federal do Pará - UFPA, experimentávamos estímulos que possibilitaram a desconstrução corporal do ator para conceber um corpo cômico cênico, como andar rápido, devagar, deslizando, alegre, triste, apaixonado, olhar para cima, olhar para baixo, olhar para o lado, abrir uma porta, sentar em uma cadeira, coçar o bumbum, até estímulos escatológicos, como fome, dor de barriga e vômito foram de extrema importância para o desenvolvimento da criatividade expressiva do ato performático.

---

<sup>55</sup> Atriz, diretora e professora, uma das fundadoras do grupo carioca As Marias da Graça.

Segundo Glusberg (2013) “o que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final” (p. 53).

Durante esse percurso criativo de descobertas relacionadas à performance a ser encenada, o tempo foi um ponto importante, pois para conseguir o riso do espectador seria necessário um jogo ágil entre jogador – ator/brincantes/performer e espectador, e aqui, a assimilação do uso das cinco regras básicas, citadas acima, se torna o motor para a descoberta do jogo.



Figura 15 Ator/Brincante/performer Nilton Cezar representando Picolino e Cláudio Didimano representando o clown Grimaldi. Fonte: George Maués.

Após o aprendizado desta regras, passamos ao uso da máscara, o nariz, que segundo Maués (2004, p. 33, apud Castro 2002, p. 10), o nariz vermelho é a menor máscara do mundo e “possui a grande virtude de despojar o rosto de toda defesa, mostrando o invisível, aquilo que está escondido atrás da primeira imagem aparente”. (Figuras 15, 16 e 17)

O nariz vermelho representa aqui a alma do clown, ele é o refúgio do ator para expor o seu lado cômico, o seu ridículo, revelando seu verdadeiro ser em contato com o espectador.



Figura 16 Ator/Brincante/performer Leandro Azambuja (Picolino) e Marckson de Moraes (Grock). Fonte: George Maués.



Figura 17 Ator/Brincante/performer Patrick Pimenta representando Carequinha. Fonte: George Maués.

Ainda sobre o clown, o pesquisador Marton Maués (2009, p. 132), diz que “deve ser sempre autêntico, sincero e espontâneo, olhar claro como espelho, no qual nos vemos

refletidos; mostrar suas intenções abertamente, mesmo quando tenta enganar; possuir riqueza expressiva e pessoal”, e para que esse se torne espelho, é necessário despojar-se de seus preconceitos e se entregar, de corpo e alma, em sua busca pessoal.

Nas palavras de Maués, “o palhaço quer realizar grandes feitos, mas se encanta com as pequenas coisas que encontra no meio do caminho, como uma criança que ganha um brinquedo e põe do lado para brincar com uma caixa, o invólucro” (Maués, 2009. p.132)

Então, é necessário trilhar seu próprio percurso de descobertas; para tal, vários exercícios foram realizados para esse trilhar. Aprendemos que o clown olha com o nariz, ou seja, o nariz chega primeiro em qualquer direção que ele queira chegar, induzindo o espectador a observar a ação que será realizada logo em seguida: o nariz é a ponte entre o clown e suas ações, sejam elas coerentes ou não, é o elo entre ele e o espectador.

Após o processo de treinamento corporal e de descoberta de seu clown, o ator transcreve em seu corpo a peculiaridade dos seus personagens. Para Glusberg (2013) “a cabeça, os pés, as mãos ou braço podem se apresentar como elementos distintos do corpo que se oferecem contendo uma proposta artística” (p. 56), e aqui essa distinção acontece num todo, ao unir as partes que foram trabalhadas separadamente, mas concebidas juntas para o corpo performático.

A partir do desenho coreográfico, juntamos os diferentes corpos para a formação de um corpo único, coletivo, preparado para o jogo, “enfrentando seus limites sem medo, de peito aberto”, como diz Maués (2004, p. 33), estando disposto a jogar-se sem saber o baque da queda. Ele ao se deslocar, traz a responsabilidade de arrancar o riso do espectador e a nota máxima na avenida.

### **5.3.2. O corpo que se fantasia.**



Uma criança, que dorme e sonha, em sua cama, com os maiores palhaços do mundo e, ao acordar, decide se tornar um deles, compõe o desenho de cena. A partir daí, toda a partitura escrita coreograficamente foi inserida dentro do universo etéreo, lúdico, do mundo das emoções ligado ao das memórias. Buscamos os elementos mais simples do cotidiano infantil, como as brincadeiras pula macaca, roda, esconde-esconde, que estavam embutidas na memória de cada um de nós, que um dia fomos crianças.

E mais um brinquedo nos foi dado para somar com a indumentária (diferenciada para cada ator, remetendo aos figurinos usados pelos palhaços originais): uma cama. (Figura 18) Tratava-se de uma alegoria carnavalesca, de pequenas dimensões, que, utilizada na comissão de frente, se tornou um elemento estético, cenográfico, de deslocamento na avenida, incorporado aos movimentos do desenho corporal, conferindo, ao corpo do ator, outras significações.

O figurino e fantasia, somado ao corpo do ator, gera uma movimentação complexa de significações em apresentação, segundo Bonfitto (2002). Esse elemento de composição coreográfica adquire, aqui, a função de objeto significante, atrelado às ações dos corpos em movimentos. Ora é cama, ora é palco, ora é carro de bebê, ora é banco, tornando-se “signo durante o curso de seu desenvolvimento” Glusberg (2013, p.73).

É brincadeira êê,

A noite inteira êê...

Espetáculo de amor.

Em toda parte, comédia Dell’Arte,

O artista se inspirou.

Em arlequins, em Colombinas,

Ser clown é mesmo assim,

O show nunca termina.

Teatro a luz da lua, estrelas vem brilhar,

No picadeiro da rua,

É chuva de cultura popular<sup>56</sup>

(Herivelto Martins)



Figura 18 atores/brincantes/performers, cena com todos os palhaços ao redor da cama da criança que sonha. Fonte: George Maués.

Para que as relações entre nossos brincantes e o objeto cênico pudessem ser entendidas tanto pelos brincantes como pelo espectadores, foi necessário revelar a importância do objeto

---

<sup>56</sup> Letra do samba enredo da Associação Carnavalesca Bole-Bole. Autor: Herivelto Martins

enquanto parte formadora da cena, para fazer dele não somente um elemento estético, mas um elemento formador da coreografia, como componente do corpo único. Descobrir as possibilidades de como girar, conduzir, subir ou descer com ele criava uma nova partitura aos processos dos atores que o manipulavam. Segundo Pareyson, “é preciso compreender a forma como organismo, que goza da vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca” (1993, p. 9). Logo, foi necessário que o grupo adquirisse entendimento e a compreensão dos movimentos realizados de acordo com as novas medidas dimensionais ocasionadas pela inclusão do objeto como corpo da encenação. De acordo com Pareyson (1993):

O caráter dinâmico da forma, à qual é essencial o seu resultado, ou melhor, a resultante de um “processo” de formação, pois a forma não pode ser vista como tal se não se vê no ato de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento de produção que lhe dá nascimento e aí encontra o próprio sucesso (p.10).

A forma da alegoria cênica, vista pelo grupo e que vai, gradativamente, modificando-se durante o laboratório, altera não somente o desenho cênico, mas também o espaço de representação. Este espaço, antes vazio, é preenchido pela alegoria que dançava o samba, sendo utilizado segundo a imaginação dos fazedores, estabelecendo uma nova conduta e postura cênica, assim como um novo comportamento gestual.

A estética plástica do objeto, que a princípio, tinha características grotescas e feias, devido à ferrugem na estrutura de ferro com rodas, exercia certo desconforto aos seus manipuladores, proporcionando um novo jogo tanto com ele, objeto, quanto com o grupo, que cria sem prever o resultado do desenho coreográfico concebido. Segundo Roubine (1998), o objeto cênico “tem uma função específica: a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator e constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo e devem, portanto, integrar-se nele” (p. 146).

Este objeto caminha em processo criativo como os atores/brincantes/performers da comissão de frente. Com a necessidade de marcação de tempo e de distanciamento na avenida, ele foi deslocado junto com o ensaio para a praça da República no centro da cidade de Belém. Lá, desenvolvemos a cena seguindo uma reta proporcionada pela praça, o que nos permitiu redesenhar algumas de nossas ações.

### **5.3.3. A Rua palco vira Picadeiro.**

O sucesso pressupõe justamente, um fazer que deva ser ao mesmo tempo, invenção do modo de fazer. Seja qual for à obra a se fazer, o modo de fazê-la não é conhecido de antemão, mas é necessário descobri-lo e encontrá-lo, e só depois disso é que se verá, claramente, que ele era precisamente o modo como a obra deveria ser feita (Pareyson, 1993, p. 61).

Compartilhando a ideia de Pareyson, podemos dizer que no processo de 2010, aconteceu após exaustivos meses de ensaios, o resultado do processo criativo. O riso de graça na cabeceira da pista e uma vontade louca de acertar se completava na passarela em 25 minutos<sup>57</sup>, tempo máximo de nossa presença diante dos olhos atentos de centenas de espectadores que aguardavam ansiosos, pelo momento único e mais esperado dos simpatizantes da escola ou não: a apresentação. Ela se completava em contato com as energias, aplausos, gritos, sorriso e cantos, últimos elementos formadores do processo criativo. Segundo Pareyson (1993):

Formar, portanto, significa “fazer”, mais um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa “o modo de fazer”. Trata-se de um fazer, sem que o modo de fazer esteja de antemão

---

<sup>57</sup> Em nossa concepção e experiência esse é o tempo perfeito para a apresentação da Comissão de Frente na avenida, não prejudicando desta forma a harmonia da escola.

determinado e imposto, de sorte que bastaria aplicá-lo para fazer bem: é mister encontrá-lo fazendo, e só fazendo se pode chegar a descobri-lo (p. 59).

Faltava o último componente para que o processo se completasse: o público, parceiro essencial em qualquer processo de criação, funcionando como receptor e ao mesmo tempo colaborador deste ato final. Marcamos os primeiros passos, ainda nervosos, que aos poucos vai se materializando através do contágio com o público, e este, mesmo sem conhecimento do processo de criação, oferece espontaneamente a energia e entra no cordão com os demais brincantes do cortejo, puxado por nós.

O corpo transborda de uma emoção indescritível que se entrelaça mão a mão, passo a passo, canto a canto, movimento a movimento, tornando-se um corpo único, levado pela beleza plástica construída por todos, que se congregam, comungam e partilham nos lábios um sorriso largo, mágico, encantador, deixando para trás a palidez dos primeiros cinco minutos de passarela.

Segundo as sensações do brincante performer, Patrik Pimenta<sup>58</sup>:

O que eu senti foi muito bom, uma loucura, eu queria ficar na avenida mais tempo. O sangue parecia que ia sair pelos poros, e não suor, tudo que passamos foi compensado nesse instante mágico único em minha vida, o cansaço não veio, eu queria voltar tudo novamente. O gosto de quero mais fica na boca de cada um. O esforço e cansaço foram recompensados pelos risos, aplausos, de todos que nos assistiram. (Pimenta, 2015).

Esse sentimento é partilhado e por todos que passo a passo no processo criativo construímos a poesia que se transformou em riso na passarela do samba, que abraça artistas e espectadores, que é “colocado diante de um acontecimento presente, deve, para assimilá-lo,

---

<sup>58</sup> Ator e dançarino, estudante do Curso de Letras na UFPA.

recorrer a sua experiência anterior, projetando-se num universo vindouro”, sendo estes fazedores e receptores entrelaçados na ação performática da comissão de frente.

Neste sentido, concluímos que a partir do exposto aqui, em nosso primeiro laboratório, temos uma comissão de frente que partir das experiências em teatro para a sua concepção. Temos aqui a construção de personagens que trazem suas experiências artísticas para o jogo e que são somadas as técnicas indutoras a criação do ator/brincante/performer, encontrando um meio termo entre o teatro, o clown e a performance. Dentro de nossas preocupações para a criação da performance realizada, além das regras que sugerem o regulamento, tivemos a preocupação com o trabalho de corpo do artista, o desenho desse corpo no espaço de sua apresentação, além é claro desse trabalho ser realçado pela fantasia e alegoria postas em cena.

Finalizamos então, afirmando que diante do exposto aqui, temos uma comissão de frente que aposta na linguagem dramática para a sua realização e que seus atores/brincantes/performers, se diferenciando de uma cena apresentada para o teatro, tendo uma cena que se deslocar no espaço rua, exercendo uma função na narrativa apresentada em seu ato performativo.

#### **5.4. Segundo Laboratório: Bonecos para lá de Animados – o corpo como marionete.**

Para Santa Brígida (2006), “as diversas formas de expressão do carnaval estão sempre envoltas em uma grande mística e poéticas particulares” (p. 18), o que nos leva a pensar em seu sentido ritualístico. O carnaval é um rito que tem suas origens bem mais antigas do que usualmente conhecemos Bakhtin (1987), como nos rituais agrários dos povos primitivos, ou nas cerimônias de fertilização da deusa Ísis, no Antigo Egito ou, mais ainda, nas festas orgásticas em homenagem ao deus Dionísio/Baco, nas civilizações greco-romanas, segundo nos conta Santa Brígida (2006):

Toda forma de brincadeira, jogo, festa, algazarra, folguedo, mania de brincar e comemorar coletivamente certos acontecimentos e que são marcados pelos exageros, pela inversão dos papéis, pelo excesso de comidas e bebidas, sem falar na distinção da igreja católica que define uma data específica para esse tipo de comemoração com excessos que findaria a meia-noite de terça-feira gorda no período da Quaresma (p. 38).

A estrutura de cortejo, com carros alegóricos, coreografias, canto percussivo e divisão por alas também descende das histórias antigas, das procissões religiosas do período barroco português e contribuiu para as características ritualísticas do carnaval atualmente, sendo esta manifestação, dentre outras, concebida a partir das estruturas de organização popular e social. Sobre esta perspectiva e estrutura de organização se torna algo imanente do que pretende que aconteça.

Pensando que o carnaval descende dos grandes cortejos realizados no percurso da história da humanidade, em homenagem às divindades e, mais tarde, às personalidades da sociedade, por seus grandes feitos, exibindo cenas vivas e de estética bem elaborada, essas feitos inéditos são partes necessárias para o ato criador na comissão de frente.

Com o enredo “Bonecos Pra Lá de Animados”, de Cláudia Palheta, a Associação Carnavalesca Bole Bole, trouxe para a avenida a história não cronológica dos bonecos em todo mundo, até chegar em Belém do Pará. Esse enredo homenageia um dos maiores grupos de teatro com bonecos, Companhia de Teatro com Bonecos - IN BUST.

Da China a Europa e às Américas, os bonecos carregam os signos de diversão, de ritualidade, alegria, descontração, imaginário, euforia, despertando em quem os assiste, um mundo imaginário, lúdico, de encantamento.

Neste laboratório, foram essas palavras (alegria, imaginação, brincadeira, lúdicos...) elementos indutores ao processo criativo dos fazedores de comissão de frente.

Como parceira criadora da encenação, a cena traria como mote principal a performance do “boneco que queria ser gente”, conhecido mundialmente como o único e famoso boneco, cujo construtor tem seu desejo realizado ao criar algo que se torna gente para viver consigo: Pinóquio<sup>59</sup>.

Boneco este, que permeia o imaginário da maioria dos adultos e crianças quando mergulhados nos contos de fadas. De imediato o treinamento parecia fácil para todos nós da

---

<sup>59</sup> Era uma vez um homem chamado Gepeto que fazia lindos bonecos de madeira. Vivia sozinho e o seu sonho era ter um filho com quem partilhar todo o seu amor e carinho. Um dia, Gepeto fez um pequeno rapaz de madeira. Quando terminou, Gepeto suspirou: “Quem me dera que este rapazinho de madeira fosse real e pudesse viver aqui comigo...”. De repente, aconteceu! O pequeno rapaz de madeira ganhou vida! Disponível em: [http://bebeatual.com/historias-pinoquio\\_102](http://bebeatual.com/historias-pinoquio_102)



comissão de frente, pois conhecíamos o Pinóquio, seu mundo de encantamento, dos seus feitos e aprendizagem, das mentiras que fazem o nariz do boneco crescer.

O sonho de transformar boneco em gente seria então, a base de todo o treinamento corpóreo dos atores/brincantes/performers para a cena performática da Comissão de Frente. Partimos, então, para o dificultoso treinamento, tendo como ignição a desconstrução do corpo brincante/performer. Este treinamento visava transformar corpos cotidianos em corpos de brinquedos de madeira, que se movimentassem como corpos vivos, ou seja, com a rigidez da madeira, mais vivo, capazes de moverem-se como bonecos de madeira.

#### **5.4.1. O corpo como marionete: o treino do ator/brincante/performer.**

Faz no corpo o movimento? Põe no olhar o sentimento? Que corpo vivo de madeira é esse? Que olhos? Essas foram as primeiras perguntas que surgiram nos encontros de preparação da comissão de frente. Tínhamos 14 atores/brincantes/performers, a uma altura média entre 1,65m e 1,75m, e que concepção da carnavalesca todos deveriam ser da mesma altura. Entretanto, esse critério, foi resolvida a partir da construção de plasticidade dos personagens, contando com dois fatores fundamentais: a) fantasia e b) maquiagem.

- a) A fantasia foi confeccionada do mesmo tamanho para todos os brincantes, independente de tamanho e peso do brincante, com uma peculiaridade, ela possuía ajustes laterais, feitos a partir de uma abertura, com fios que ajustava aos corpos dos brincantes, fazendo com que todos parecessem iguais durante a execução de seus movimentos, marcados e completamente sincronizados.
- b) A maquiagem, devido os seus efeitos, foi outro importante aspecto nesta visualidade. A remodelação dos rostos foi criada pelo professor Cláudio

Didimano<sup>60</sup>, também da ETDUFPA que trabalhou a partir dos contornos faciais de cada brincante, criando uma geometrização destes, e incluiu uma prótese plástica, o nariz, sanando todas as soluções técnicas para as diferenças corporais dos personagens.

Segundo Pavis (2008), ela, dentre tantas funções para o uso nas artes, pode “desrealizar o rosto”, “a maquiagem passa a ser um cenário ambulante, estranhamente simbólico (...) contribui para a elaboração de formas teatrais do mesmo modo que os outros objetos da representação (máscara, iluminação, figurinos, etc.)” (p. 232).

Pensando na sistematização do processo criativo, anteriormente realizado pelos atores do grupo formado, sugeri a criação de duas oficinas básicas, para instrumentalizar o artista brincante na busca de um novo repertório de signos, elemento importante para o corpo em performance, Glusberg (2013). Nesta perspectiva em criar novos signos a esse corpo, convidamos o artista manipulador de bonecos e professor da ETDUFPA, Anibal Pacha<sup>61</sup>.

Transformar o corpo do ator/brincante/performer em um corpo manipulável, semelhante a um boneco/marionete, era o desafio para nosso convidado. Propomos ao mesmo, um workshop onde ele usasse as técnicas utilizadas por sua companhia de teatro. Usamos como elementos para a construção corpórea, buchas de Miriti<sup>62</sup> medindo 1,50 cm, sendo estas, amarrados nas articulações dos braços e pernas de nossos participantes. Feito isso, estes foram convidados a movimentar-se no espaço de ensaio, “sala de corpo e depois agora da ETDUFPA”, como se fosse um boneco de madeira. O simples andar nos possibilitou

---

<sup>60</sup> Artista performer, maquiador profissional, professor pesquisador Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA, da disciplina maquiagem.

<sup>61</sup> Fundador da Cia. Teatro com Bonecos, Ator, professor e pesquisador da linguagem de Bonecos da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Foi participante e homenageado na Comissão de Frente.

<sup>62</sup> É a palma do Buriti, muriti, planta típica da região amazônica.

enquanto diretor da comissão de frente a estética corporal desejada para a cena performática, pois tornamos os corpos em corpos duros, nos aproximando da figura do personagem a ser representado pela comissão de frente e homenageado, Pinóquio.

Anibal Pacha também fez parte da performance da comissão, ele representou Gepeto, o pai do boneco, e durante sua apresentação ia esculpindo um boneco de madeira, manipulado por ele e que em seguida ganhava vida na figura do Pinóquio representado por nossos atores/brincantes/performers. Segundo Pareyson (1993), esse ato processual, de experimentar, fazer, realizar este ou outro experimento na arte, deve-se a:

Um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado unindo a um aspecto inventivo. A realização não é somente um “facere”, mas propriamente um “perficere”, isto é, um acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível (p. 26).

Nesse fazer, como aspecto realizativo e intensivo, teríamos que encontrar um corpo disposto a criar formas lúdicas para a cena performática na rua, que possibilitasse a sua desconstrução e lhe permitisse passar dos ritos cotidianos para a construção de um corpo poético, “perficere”, limpo de exageros e vícios comuns.

E para dissolver essas amarras dos vícios corriqueiros, começamos o trabalho corpóreo com o que chamamos de “o manipulador”<sup>63</sup>, ou seja, com a construção do corpo do performer cujo indutor seria a manipulação de bonecos com vara. O objetivo aqui, não era tornar o corpo em um manipulador e sim, no objeto manipulado. Esse exercício de manipulador permitiu a descoberta de articulações manipuláveis deste fazedor que transforma o seu corpo em boneco flexível e moldável ao desejo do encenador.

---

<sup>63</sup> Aquele que manipula, opera, trabalha com as mãos.

As técnicas aqui desenvolvidas foram experimentadas e registradas por nós em nosso diário de bordo, como elemento formador se tornando em instrumento importante para a mediação do corpo do ator/brincante/performer em relação à rua e seu diálogo trabalho com o espectador. O método usado para a construção poética é o mesmo dos processos artísticos usados quando um ator manipulador começa a descobrir a forma de manipular um boneco, como vemos no desenho do cadernos de criação do encenador e nas (Figuras 19 e 20 desenhos do diário de bordo) a baixo.

Relativo ao corpo e seu desenvolvimento em relação aos indutores criativos, Sônia Machado de Azevedo (2002) nos relewa que o corpo do ator se permite ao encontro de novos estímulos e acontecimentos proporcionados no ato criador. Relativo a estes acontecimentos e estímulos, Anibal Pacha diz que: “O coração bate forte...eu, ali parado...sentidos aguçados...atentos para o chamado. - Vamos é agora. Isso aconteceu minutos antes da sirene tocar anunciando o início” (Pacha, 2015).Os exercícios de conhecimento espacial, como andar alinhado em retas, curvas, diagonais, baixar, tirar um pé do chão, foram moldando os corpos, desconstruindo e construindo novos corpos para o personagem boneco.



Figura 19 Oficina de Manipulação de Bonecos. Ator/brincante/performer em preparação para o exercício de manipulação com buchas de miriti. Fonte: Blog Artescarnavalescas

E é a partir dessas relações que as ações foram criadas para a comissão de frente, vindas das escolhas individuais e coletivas, induzidas por diferentes meios. De posse desse acervo, o ator/brincante/performer se percebe como mais um indutor.

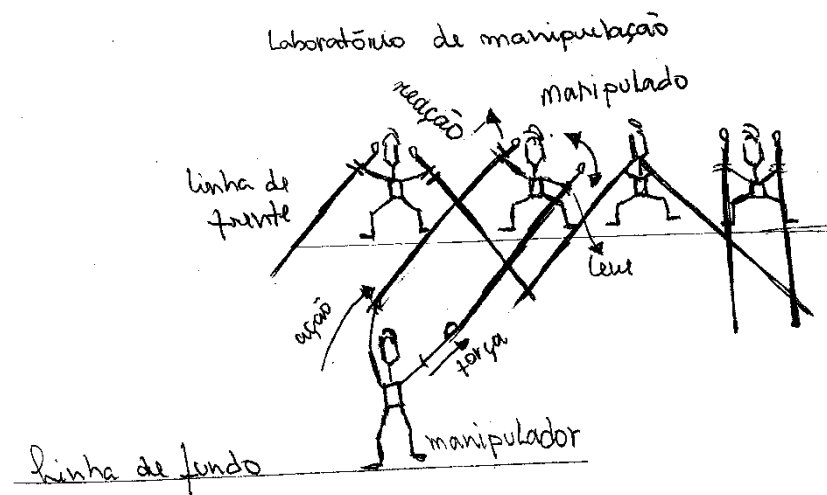


Figura 20 Desenho do diário de bordo do encenador. Processo de manipulação dos atores/brincantes/performer. Acervo: Diário de bordo do pesquisador.

Na linha de frente da figura acima vemos a seguinte forma de caminhar: as pernas flexionadas e levemente abertas para as laterais; os braços em posição circular; que se contraem ao centro, deixando livres as mãos e o rosto das varas ao se movimentar. Isso torna um corpo capaz de produzir desenhos espontâneos e novos, desprovidos dos preconceitos que o cotidiano pode assegurar.

Conforme visualizamos, o corpo do brincante se torna manipulador e vice-versa, obedecendo a uma sequência de regras estabelecidas pelo diretor, tornando o deslocamento possível pelo impulso de um ou de outro. A maneira como cada uma lida com esses estímulos, ou como percebe, aprimora seu desenvolvimento em suas ações (Azevedo, 2002). O que parecia fácil, inicialmente, tornou-se complicado, pois, devido à ansiedade, o corpo

do brincante tende diante do processo cotidiano, a se deslocar sem o impulso do outro, sem permitir o toque de direcionamento dado pelo outro nas varas, para que esse corpo pudesse andar, girar, quebrar o tronco, etc.

Segundo Anibal Pacha, o trabalho realizado estava sendo focado:

Nas possibilidades de vivenciar o corpo de um boneco sendo manipulado. Trabalhamos em um primeiro momento com a percepção do corpo controlado por extensores em varas. Neste sentido trouxemos um dos princípios do Teatro de Animação que é a manipulação dos bonecos provocando movimentos, gestos e ação no objeto inanimado. Escolhi o treinamento utilizando varas de um metro e meio de comprimento preso as pernas e aos braços onde eles mesmos se manipulavam e decidiam seus movimentos e depois, em duplas, um decidindo o movimento do outro. Com isso conseguimos projetar para o corpo desses atuantes a sensação corporal de um boneco sendo manipulado (Pacha, 2015).

Esse treinamento teve como foco os movimentos rítmicos a partir de uma sequência gestual, mas com limitação dos movimentos. Após a remoção de suas amarras, de suas varas, percebemos uma nova comunicação, apresentam um desenho concebido por uma série de associações de conteúdo, produzido pelas repetições dos treinamentos. Além disso, verificamos as transformações da partitura corporal, apresentável de forma impregnada nos corpos reconstituídos.

Segundo o instrutor Anibal Pacha, o corpo entra em um estado orgástico:

Abriram os portões e fomos. Agora não tinha mais volta. Meu corpo físico se ausentou do meu corpo emocional. Meu estado era orgástico, provocado pela intensidade de luzes e os brilhos que provocavam reflexo de estrelas em meus olhos. Era o corredor da vida transmutado em alegorias (Pacha, comunicação pessoal, 2016).

Um corpo de boneco, de articulações, adquire uma maleabilidade semelhante a de uma marionete, preparado para interpretar e dar vida ao boneco quando fosse necessário, durante o samba-enredo, em sua apresentação.

Aprendido essa etapa, partimos para mais um desavio, a oficina de sapateado americano<sup>64</sup>. Mais um colaborador veio somar no processo criativo. Convidamos a professora Erika Gomes<sup>65</sup>, também da escola de teatro e dança, especialista em sapateado, para nos fornecer técnicas desse estilo que nos permitisse somar a manipulação e caminhar na avenida. Um ato simples de andar a flexionar as pernas e alongar os braços proporciona a construção de um corpo manipulável, prolongado, vivo, cênico.

O treinamento do corpo do ator/brincante/performer serve como base para que este aprenda a delicadeza significativa de seus movimentos no corpo. Já boneco, personagem em construção, tratamos sobre o andamento deste na avenida ou “coreografias de avanço”, como afirma o coreógrafo Jardel Augusto Lemos<sup>66</sup>, do Rio de Janeiro, do grupo das escolas de acesso, o qual tive o prazer de acompanhar em seu processo para o carnaval 2016. Segundo Jardel (2016), para um excelente resultado na Comissão de Frente, é necessária a criação de algumas etapas importantes:

Costumo conceber quatro coreografias numa só. A coreografia de avanço, para o andamento da mesma na avenida, a coreografia de apresentação dos jurados, movimento,

---

<sup>64</sup> Aqui me refiro ao sapateado norte-americano, que “surge no século XIX, nas ruas de New York, porém, só no período entre 1930 a 1950, com as produções cinematográficas em Hollywood, é que o sapateado passa a ser visto como uma arte mais popular” (Andrade, 2016, p. 15).

<sup>65</sup> Bailarina, professora de sapateado, pesquisadora e professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA

<sup>66</sup> Jardel Lemos é mestre em Educação, Cultura e Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; bacharel em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; foi professor contratado da UERJ; atua como docente no curso de Especialização em Figurino de Carnaval na Universidade Veiga de Almeida e de Dança/Educação na escola de ensino formal Fórum Cultural em Niterói, desde 2013. Além disso, foi coreógrafo da Comissão de Frente da Acadêmicos do Cubango, Em Cima da Hora, União de Jacarepaguá, Alegria da Zona Sul, Unidos de Bangu e Acadêmicos da Abolição. Em 2016 foi coreógrafo da Acadêmicos do Sossego.

alinhamento, geometria do espaço, equilíbrio, surpresa, execução perfeita, e a coreografia pro casal de mestre-sala e porta-bandeira, quando os mesmos estão em apresentação também para os jurados, serve como um espécie descanso com movimento mais leves e armações mais simples, permitindo que os bailarinos restabeçam o equilíbrio de sua emoções e cansaço e uma coreografia pra correr e entrar na próxima passagem do samba. É fundamental que os bailarinos se apropriem das coreografias. Enquanto questões técnicas, preparamos todos iguais, estamos aqui para isso, corrigir e correr atrás da perfeição. A comissão se apresenta em 2.2 minutos, diante dos jurados. Personagem Pivô é condutor para o deslocamento espacial da comissão, ele é a marcação, foco, dos demais bailarinos, é a partir dele que tudo acontece na avenida, geralmente ponho um mais experiente para que o grupo tenha maior segurança nas coreografias (Augusto, 2016).

Nesta oficina, a professora ensinou os passos básicos do sapateado e nos proporcionou formas de caminhar na avenida, conduzindo o olhar dos espectadores para os pés dos brincantes. Isso foi o grande diferencial, pois o espectador, dependendo de sua posição na avenida, pode ver ou não os pés dos brincantes em evidência, em relação às outras partes do corpo. Segundo Erika Gomes (2014),

Me informar sobre suas vivências artísticas anteriores, expliquei um pouco sobre os fundamentos básicos da técnica do sapateado americano e já começamos as aulas práticas, devido ao curto espaço de tempo que dispúnhamos para concluirmos o trabalho. Iniciamos pelos passos básicos: tap, step, stamp, stomp, boll change, hell. Todos executados sem acompanhamento musical já que o sapateado, por si só, é um instrumento percussivo (...) questões relacionadas ao ritmo e à coordenação, mas também à execução adequada no que se refere à energia solicitada para a realização do passo. (...) utilizamos a combinação de passos acompanhados de músicas. A cada progresso dos alunos, avançava um pouco mais criando combinações mais elaboradas de passos. E a cada conquista na aprendizagem surgiam novos



desafios. Agora a proposta era executar as pequenas combinações de passos deslocando-se de um lado a outro da sala, assim, começávamos a nos aproximar da realidade do desfile na avenida (Gomes, 2014).

A partir dessas combinações de passos acompanhados pelo samba para o deslocamento dançante desses “bonecos” na avenida palco, sugerimos ao espectador, a imagem da passagem de Pinóquio no circo, memória de criança compartilhada pelo grupo. O movimento dos pés, revelados nos exercícios de manipuladores de bonecos, encaixava-se perfeitamente aos desenhos dos pés nos passos do sapateado. Era preciso andar na avenida, saltar, girar, criar desenhos geométricos e adequados às regras fornecidas pelo regulamento do concurso<sup>67</sup>. Gomes (2016) nos conta que o processo artístico é sempre emperrado de incertezas e tensões:

O universo da criação que o coreógrafo está inserido durante o processo de construção coreográfica, quase sempre é permeado pelas incertezas e tensões inerentes ao próprio processo. A grande questão que se apresentava era organizar os movimentos do sapateado considerando o contexto de movimentação do boneco para que a coreografia pudesse comunicar verdadeiramente ao público, esse universo lúdico e de encantamento. É importante frisar que o processo de construção coreográfica se deu de forma coletiva. Além disso, a importância da diversidade artística apresentada pelos integrantes no que diz respeito às suas experiências anteriormente adquiridas enriqueceu sobremaneira a criação coreográfica, e na interpretação do personagem Pinóquio.

A proposta, baseada na movimentação do boneco, era trabalhar movimentos retos e quebrados (articulados). Às vezes, pequenos detalhes de movimentos de cabeça, executados

---

<sup>67</sup> Apresentar, em sua movimentação, “a coordenação, o sincronismo e a criatividade de sua exibição, podendo evoluir da maneira que desejar”. Fonte: O manual do julgador-Carnaval 2015. Disponível em: <http://liesa.globo.com/2015/por/03-carnaval/manual/ManualdoJulgadorCarnaval2015.pdf>

em conjunto, apresentavam um efeito muito interessante. Investimos também em muitas figurações no espaço. Havia necessidade de muitos deslocamentos dos bonecos no espaço e isso nos oportunizou a construção de vários desenhos geométricos. (Gomes, 2014).

Essas técnicas apresentadas ao grupo, formam elementos importantes para a criação em artes segundo Salles, (2006), revelando os caminhos do artista em busca de suas definições enquanto criador. Os caminhos criadores por nossos atores/brincantes/performers, partindo de nossos indutores a partir de técnicas proporcionadas por nossos convidados, escolhíamos as formas que se adequavam a concepção de clareza para a performance, combinadas ao corpo manipulável. O sucesso e a funcionalidade do processo criativo em colaboração, tornam-se possíveis quando tomamos os conceitos e pressupostos formativos individuais, criados em favor da cena performática, dando a ela dinamismo e fluência e que segundo Pareyson (1993) torna-se possível por que:

O caráter dinâmico da forma, à qual é essencial o seu resultado, ou melhor, a resultante de um “processo” de formação, pois a forma não pode ser vista como tal se não se vê no ato de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento de produção que lhe dá nascimento e aí encontra o próprio sucesso (p. 10).

Nas oficinas formamos praticamente todos os desenhos da cena, além de criar para o corpo resistência física, flexibilidade, fluidez de emoções diversas, permitindo sua excelência no percurso de 700 metros, tamanho da passarela do samba em Belém do Pará. Cada movimento trabalhado, treinado, experimentado e apresentado, transforma-se em ações significativas na cena, conectados entre elos sequenciais e facilitadores de entendimento por parte dos espectadores. A construção poética desse desenho cênico só foi possível a partir do processo de treinamento realizado nas oficinas preparatórias.

A funcionalidade dos ensaios e treinamentos, cheio de signos embutidos em todas as movimentações e induções realizadas, possibilita ao ator/brincante/performer, a descoberta de suas conexões convenientes para a formação harmônica da cena performática de representação do sonho do boneco que queríamos contar (Figuras 21 e 22).



Figura 21 Movimentos corporais do sapateado e do corpo boneco em harmonia. Fonte: George Maués.



Figura 22 Movimentos corporais em harmonia. Fonte: George Maués.

Para o ator/brincante/performer Kevin Braga, participante da comissão de frente, diz que:

Antes e depois daquele momento eu sempre assistia o carnaval e imaginava que aquelas pessoas que faziam parte desse espetáculo fossem seres divinos e intocáveis. Imaginava que seria algo que eu nunca alcançaria enquanto artista porque eu não era – e não sou bailarino – e também não tinha nenhum histórico artístico que não fosse como ator, então como eu chegaria a sair do meu lugar de espectador de carnaval que fala tecnicamente do que vê e da emoção que sinto ao ver este espetáculo e passaria para alguém que faz parte desse carnaval, que faz parte de uma escola? No primeiro dia de ensaio eu nem compareci porque realmente não tinha levado a sério. Mas no outro dia eu recebi uma ligação que me fez acreditar na seriedade daquele convite. Comissão de Frente seriam os Pinóquios e o Anibal Pacha, da IN BUST Teatro com Bonecos, seria o Gepeto, e nosso diretor cênico seria o grilo (...) nos primeiros dias eu sentia os olhos percorrendo meu corpo, eu sentia um frio no estômago. As

coisas foram tendo sentido, o sapateado, as oficinas amarradas em miriti, tudo estava lá. Cenas, movimentos, soluções para vários momentos da apresentação. E agora eu podia ver aquela magia que vi nos palhaços de dentro desse processo. Na Comissão de Frente era completamente diferente e na dos Pinóquios era mistura de teatro e dança – diferente da dos palhaços que era teatro, (Braga, 2014).

Comprovamos diante desse laboratório, a importância da preparação para a eficácia e excelência no desenvolvimento performático de nossos atores/brincantes/performers. Para Nilton César<sup>68</sup>, ator que esteve conosco desde o início do processo, a performance só teve sucesso graças aos treinamentos realizados nas oficinas preparatórias. Isso foi comprovado no desempenho do grupo na avenida, que levantou o público e alcançou a nota máxima dos jurados, segundo ele sobre o processo:

O processo de criação e das oficinas, focado na apresentação da escola de samba Bole-Bole, deu-se de maneira que proporcionou a nós atores uma experiência, a princípio lúdica, pois, através da história do boneco, resgatamos memórias guardadas de nossa infância, e a partir daí partimos para “o criar”, com trabalhos direcionados para a construção do corpo deste boneco. Para isso tínhamos que desobstruir nosso corpo de ator, de humano, para construção de um novo corpo, o de madeira, o de Pinóquio. O trabalho baseou-se em oficinas que foram essenciais, oficinas com acessórios para colaborar na criação. Deu-se de forma muito interessante e gratificante para o ator, pois, tivemos aulas de dança especializada o que a princípio quase desisti por nunca ter dançado, mas depois aceitei o desafio. E o que achei ser inadequado para a proposta tornou-se necessário e fez-me mudar de ideia ao ver que tinha tudo a ver com o que estava sendo proposto pelo encenador, ou seja, os movimentos de sapateado eram exatamente o que estavam faltando para encaixar-se nos movimentos de

---

<sup>68</sup> Professor da rede de ensino público e ator paraense.

manipulação dos bonecos propostos pela oficina anterior, resultando ambos em um belo trabalho corporal, (César, 2014).

A incessante busca de qualidade e perfeição para o desempenho dos brincantes se torna possível graças ao esforços das atividades realizadas direcionadas para a construção do corpo do performer (Figura 23), sendo justamente essa busca, nesse fazer sem prever o resultado, que a cena de rua foi concebida.

Matteo Bonfitto (2013), em seu estudo sobre o trabalho do ator e do performer, o ator, neste caso o ator/brincante/performer, precisa aprender e experimentar no processo a percepção de seu corpo em relação aos movimentos. Esse aprender e ampliar seu repertório de movimentos expressivos, nos foi possível a partir dos treinamentos realizados em processo, tanto nas oficinas propostas como no desenvolvimento da criação performática, recorrente da captação das imagens descobertas em suas realizações.



Foto: georgemaués

Figura 23 Movimento coreográfico do corpo manipulador. Fonte: George Maués.

Para Jairo Tapajós<sup>69</sup>, adrecista e brincante da Associação Carnavalesca Bole Bole, a comissão de frente, se não entrar com energia, não contagia a comunidade. Logo, ela precisa de energia para contagiar o resto do desfile. Após o desfile, Jairo Tapajós nos revela:

Comecei a ver a comissão em um ensaio de rua no bairro do Guamá, lá os bailarinos começaram a desenvolver os passos e comecei a perceber que os bonecos animados eram verdadeiros “Pinóquios”, que viram gente, e fui percebendo todos os passos da coreografia. Já no ensaio técnico na Aldeia Cabana, foi muito bom para os meninos para que tomassem consciência e noção do tempo se do espaço. Uma comissão espetacular, com pessoas capazes de tudo. Particpei também um pouco do teste de maquiagem colaborando com o processo de transformação. E quando terminamos não sabíamos quem era quem. Só quero lembrar que arrasaram na avenida, o que possibilitou a escola tirar notas máximas neste quesito (Tapajós, 2014).

#### **5.4.2. O corpo em diálogo lúdico com o espectador.**

Na história de Carlo Collodi, o sonho de Gepeto, de transformar um pedaço de madeira que ganhou de presente de um amigo, em boneco, se realiza, mais até do que o próprio Gepeto poderia acreditar (Figuras 24 e 25). Ao esculpir na madeira os olhos do boneco, eles piscam, quando constrói as pernas, ele foge.

Em nossa cena, o desejo de correr, falar, se esconder, fazer o que qualquer criança faria ao descobrir algo novo foram elementos indutores no processo. Quando um movimento de cabeça era acrescentado ao desenho cênica, logo os olhos e boca reagiam, criando uma fala,

---

<sup>69</sup> Jairo Tapajós, pedagogo, adrecista da escola de samba e morador da comunidade guamaense, bairro sede da escola de samba Bole-Bole.

uma imagem caminhante de significação tanto ao fazedor como ao espectador, segundo Glusberg (2013).

As ações, como alinhamento e sincronismo de mãos, braços e pernas, nos movimentos, a sutileza em sua execução, a unidade do corpo proporcionada pelo trabalho físico e pela indumentária, proporcionaram, aos atores/brincantes/performers e ao público presente no dia do desfile, diálogos com o lúdico apresentado pela performance, unindo teatro, dança e música ao espectador. Cada mudança de ação tornou-se legível para ambos e afirmou, aos olhares, que homens podem ser transformados em qualquer coisa no carnaval, que é possível ter um coração mesmo que seja incrustado na madeira, no apontar de um dedo para uma linha no horizonte, conduzindo para um sonho partilhado nesse momento único de sua passagem.



Figura 25 Gepeto construindo o boneco na avenida.  
Fonte: George Maués



Figura 24 Grilo Falante, consciência dos bonecos manipulados. Fonte: George Maués.

Segundo Armindo Bião (2009), esse encontro é perceptível e comuns às culturas feitas e divulgadas pelo povo:

Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a cotidiana e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. Assim como a

teatralidade, a “espetacularidade” contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura (p. 36).

O encontro das artes, assim como no carnaval e outras manifestações, tem sua forma habitual, que transmite códigos sociais e culturais no momento de realização de suas ações. Dentro de um sistema coletivo, é compartilhado por todos, seja por as ações, realizadas através das trocas cotidianas de ideias ou afetos, ou pela simples presença do fazer ou ver estas realizações no conjunto do espetáculo, dialogado umas com as outras, partilhadas no desfile.

A cena rasga a faixa branca que marca o início do desfile, impulsionado pelos tambores contagiantes da bateria. A sincronia de gestos e movimentos é acompanhada por nossos maiores julgadores, o público.

Segundo Bonfitto (2013), o ato de “fazer tal operação reconhece ao mesmo tempo a importância da função exercida pelos códigos socioculturais no trabalho desenvolvido por eles” (p. 105), tornando-se fundamental para o ato criador da Comissão de Frente. Estes códigos são, totais ou parcialmente, identificáveis pelo público, através de seus estímulos emocionais ou mesmo pelo estímulo visual proporcionado pela maquiagem e fantasia, que guardam a identidade e o anonimato dos brincantes, deixando o jogo cada vez mais prazeroso.

A espetacularidade da cena performática da comissão de frente, no conjunto do desfile carnavalesco, representa uma postura organizacional dividida e partilhada por todos que contribuíram neste processo e por todos da comunidade da agremiação. Isso confirma o pensamento de Bião (2009), em relação às manifestações populares organizadas entre seus fazedores e com aquele que recebem e organizam em seus pensamentos a mensagem recebida.



Em movimento ou parados na pista, cantamos ou simplesmente sorrimos, o “boneco gente” realizou seu sonho maior, foi boneco e gente durante a avenida pintada de branco preparada para o desfile, e encantou, com suas características preciosas, todos que ali estavam presentes. A energia fluente em cada corpo, agora Pinóquio, escorria pelos olhos, transbordava pelos poros, sendo transmitida de mão para mão, olhar para olhar, chegando ao espectador, por fios invisíveis, pelos brincantes manipuladores, que cantam, choram, gritam, embriagados de alegria. O corpo do ator/brincante/performer na avenida, é um corpo que Glusberg (2013) chama na arte da performance, de corpo dominante de suas ações, seus movimentos, consciente como conjunto comunicador.

### **5.5. Terceiro Laboratório: os deuses e a mística da regional da amazônica.**

De que forma seriam estes sátiros e ninfas na região amazônica? Quais tipos de gestual ambos realizariam? Que marcas escritas poderiam ser compostas e entendíveis para a cidade e a comunidade? Estas foram às primeiras questões ocorridas para a recriação de personagens da mitologia grega antiga em nossa realidade amazônica.

A base de nossa investigação para os corpos transitava em trabalhar ao gestuais antigos, de inspiração na cultura grega clássica, conectando-os a linguagem mística dos gestuais de nossa região. Primeiramente construímos o corpo grego, com sua postura ereta, delicada, bela, para então construir o corpo que, para os gregos, não se encaixava a sociedade, o feio. Chegando ao belo e ao feio, pensamos, entre nossas histórias, o que achávamos feio e mal e belo e bom - esses gestos, aquele odor, essa boca que tem uma língua enorme - até perceber a beleza na feiura dos personagens na experimentação.

Os 50 anos da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA, tema enredo da Associação Carnavalesca Bole Bole, fechando assim, uma trilogia de homenagens ao teatro proposta pela carnavalesca da escola, trouxemos na comissão de frente, sátiros e ninfas, representando, metaforicamente, a origem do teatro e da dança. Ambos os personagens dialogavam como o carro abre-alas, que trouxe na cabeça o deus Dionísio em outra extremidade o deus Apolo. A comissão criou em sua estrutura, dois extremos, onde trabalhamos atores e bailarinas clássicas, pois estávamos dentro da escola de teatro e dança e a mesma oferecia ambos os cursos.

A formação do grupo era praticamente a mesma do trabalhado anteriormente descrito. Componentes conhecedores das práticas e técnicas já em uso por nós, somaram ao grupo

novos participantes advindo de práticas diferentes. O novo laboratório estava composto por cinco bailarinas clássicas e seis atores.

Pensamos para o roteiro a criação de dois grupos de mundos opostos, que se cruzam em uma espécie de ritual de agradecimento e fertilidade para uma comoção com os festejos carnavalescos. Passado os primeiros encontros, tal ignição roteirística não obteve resultados satisfatórios. O motivador dessa rejeição do roteiro partiu dos níveis de aprendizado e compreensão do grupo de bailarinas e dos atores em relação as suas participações cênicas. Porém, este entendimento foi clarificado quando partimos para a criação usando um elemento alegórico, que poderia ser um indutor desses diálogos, mas, assim como a cama em nosso primeiro laboratório, esse elemento só entrou muito tempo depois.

Na sua forma estética o elemento alegórico se apresentava como um grande portal, visto na figura abaixo, uma boca de cena, com duas faces, que sugeria a ideia de passagem entre mundos de uma mesma linguagem artística, o teatro e a dança. De imediato pensamos em realizar a cena tanto frontal para avenida, da visão de quem vê a escola chegar, como também frontal para a escola, para o carro abre-alas. (Figura 26)



Figura 26 Ninfas em apresentação frente do portal – boca de cena. Fonte: Alexandre Baena

Quando o portal se abria na direção do abre-alas, onde estava o deus Dionísio, existia um jogo intencional dos sátiros com o mesmo, não interferindo em ambos os quesitos. A demonstração desta cena podemos visualizar na (Figura 27). Referente à estética da comissão de frente, o ator/brincante/performer Leandro Azambuja, relata que tal feito ocorre pela existência de um trabalho dispendioso de criação para se alcançar uma coesão na construção e plasticidade da comissão: “há uma preocupação com a estética, mas vejo que as comissões que o Bole Bole tem mostrado trazer o fator catártico, um sentimento intrínseco, criado, programado para penetrar a alma da plateia” (Azambuja, comunicação pessoal, 2014).

E foi a partir dos exercícios coletivos que as soluções cênicas, estabeleceram uma ponte entre os quesitos, carro abre-alas e performance da comissão de frente, conforme vemos na (Figuras 27 e 28 esquema 4) do diário de bordo do pesquisador. Faltava então, resolver os dois mundos no diálogo performático, o teatro e a dança.



Figura 27 Carro abre-alas, apresentado na avenida em lateral, trazendo Dionísio e Apolo em suas extremidades. Fonte: Alexandre Baena.

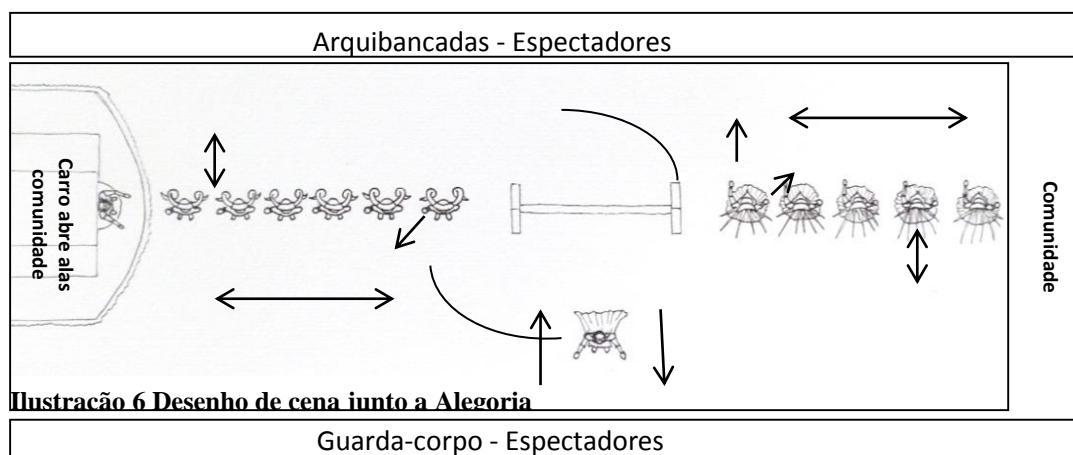
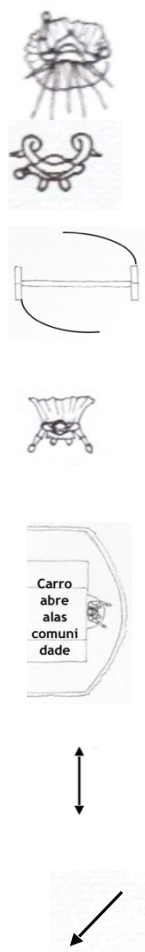


Figura 28 Esquema 4 do desenho performático da comissão de frente e seus respectivos personagens. Diário de bordo do pesquisador



Ninfas em direção às arquibancadas e público.

Sátiros em direção ao guarda-corpo e espectadores.

Boca de cena em linha horizontal e gerável em qualquer direção.

Tespe (Pivô) - personagem que conduz a Comissão de Frente e as mudanças de alinhamento e desenhos cênicos.

Carro abre-alas com o deus Dionísio a sua frente

Aponta as duas direções em que o corpo, deve fazer um giro e cumprimento ao público.

Aponta a direção do brincante a ser seguida na próxima ação.

### **5.5.1. O Corpo Prolongado: Desconstruir para Construir.**

Concebidos os dois paralelos, diferentes para cada grupo e situação, o processo de desconstrução e criação de um corpo novo, como de costume, foi extremamente colaborativo. Busquei conhecer as potencialidades do grupo de bailarinas, suas limitações e flexibilidades para, então, sem perder o objetivo, revelar as potencialidades coletivas enquanto grupo, conseguindo, assim, exercer nossos compromissos afetivos e técnicos, tanto para a avenida, como para nossas satisfações pessoais.

Iniciamos os trabalhos com um planejamento de jogos que suscitasse os instintos do grupo, tanto para os sátiros como para as ninfas, como o cheiro, toque, olhar, olfato. Esse artista deveria estar atento a qualquer movimento alheio do outro ou da cidade. A pele, os gestos e os olhos deveriam falar. Relativo ao trabalho com o grupo, o ator/brincante/performer Leandro Azambuja relata que o diferencial da comissão de frente do Bole-Bole está na construção da cena para avenida:

No trabalho do diretor, vemos que há uma dramaticidade envolta na construção. Os integrantes na maioria são atores, poucos são dançarinos de formação e a construção é cênica no sentido de envolver a dramaticidade teatral, não somente da dança e de criações coreográficas. Constroem-se na letra do samba e tem em vista uma liberdade criativa que transforma os corpos rígidos da dança para formas diversas que viram coreografia e tem plasticidade para a constituição dos quesitos da Comissão de Frente (Azambuja, 2014).

Essa dramaticidade é concebida ao longo de exaustivos laboratórios onde criamos uma sequência, às vezes aleatória, de movimentos a serem seguidos pelo grupo, incorporados a pequenos gestos, como o simples espalmar das mãos. Uma simples ação que não

acreditávamos que pudesse funcionar na rua, devido a distância visual dos espectadores. Assim como no laboratório anterior dos bonecos, em que colocamos o sapateado, ela funcionou. Logo, apostamos mais uma vez no movimento simples, e após várias experimentações, foi percebido o quanto rico ele seria nesse processo poético.

Com o punho cerrado, apontando para o público, (Figura 29) em que se abre uma mão com três dedos, ou mesmo o simples deslocamento giratório do pescoço sobre o tronco, com o nariz apontando para o outro performer, no ato de sentir seus odores, foram exercícios que proporcionaram aos brincantes a percepção, sensibilização e a transformação do corpo. Nas (figuras 30) vemos essas ações, representadas no jogo com o público, através da imagem também podemos compreender melhor a ilustração descrita anteriormente.



Figura 29 Sátiros a cumprimentar os espectadores, de punho serrado. Fonte: Alexandre Baena.

Exercícios como conhecimento próprio e deslocamento espacial, planificação, sensibilização e imaginação são, nos primeiros momentos, as bases para o ato poético, em

que a “recriação artística, da vocação para o sentimento da criatividade em movimento de metamorfose constante, construindo signos para o espectador” (Brígida, 2014, p. 54), são fundamentais neste processo, no qual a percepção do seu corpo e do outro torna-se de suma importância para a criação de um corpo performático.

Para Merleau-Ponty (2011), estas “percepções novas substituem as percepções antigas, e mesmo emoções novas substituem as de outrora, mas essa renovação só diz respeito ao conteúdo de nossa experiência e não à sua estrutura ...” (p. 123). É justamente neste sentido de substituir estruturas já preestabelecidas pelos brincantes/performers, através de suas experiências antigas, que estes exercícios funcionam, construindo, especificamente, para esta cena, um corpo sensível, emotivo, percebível e prolongado em todas as ações realizadas na avenida.



Figura 30 Sátiros em diferentes níveis corporais. Fonte Alexandre Baena.

Chamamos de corpo prolongado o corpo treinado, pensante, colaborativo, construtor de uma cena pensada para a dimensão da rua, visto na figura anterior, que propicia aos



brincantes/performers estabelecerem relações comunicativas com o público. Para o artista em função na rua, dependendo do distanciamento espacial em relação ao espectador, uma simples ação de coçar a orelha, sensível ao espectador em uma posição de plateia à italiana, é perfeitamente percebível e entendido por este.

Mas se esse mesmo gesto for realizado na rua, onde acontecem os desfiles carnavalescos, cujos espaços laterais, paralelos ao desfile, possuem, geralmente, uma estrutura arquitetônica de arquibancadas para o acolhimento do espectador, essa mesma ação tem que ser redimensionada. O gesto deve ser ampliado, bem desenhado e mais rápido, já que está ação acontece ou não em consonância com o samba-enredo.

Ao toque da sirene sobe-nos uma emoção tremenda que não se tem meios de explicar porque faz parte de um sentimento que ocorre na hora. É um momento único que reverbera nos corpos tomados pela energia do espaço. Corpos, olhares, emoção, canto são pontos que concentram a energia do desfile para a projeção da escola na avenida. Isto é necessário ser sentido, é um processo catártico, não se reproduz após ser sentido, faz arte de um instante (Azambuja, 2014).

Expandir esse corpo treinado, diferenciar e/ou substituir antigas percepções, aprendendo novas em seus corpos fazedores, como nos fala Merleau-Ponty (2011) somente pode ser proporcionado quando o artista sincroniza seu corpo e suas ações em movimentos, e estes são comunicados, percebíveis e compreendidos pelo público.

Passada esta fase de preparação do corpo, partimos para um próximo jogo, que é a partilha do processo com a comunidade da escola de samba, em que poderíamos sentir que tipo de energia a comunidade emanava a favor do trabalho: uma cena não construída para os sátiros e uma minuciosamente desenhada para as ninfas.

Os sátiros tinham marcações definidas em partes do samba, mas, em outros momentos poderiam ficar livremente. Vale ressaltar que mesmo o estar livremente solto na Comissão de Frente é controlado, porque eles tinham o tempo de saber voltar aos lugares quando necessário. As ninfas, por sua vez, tinham um trabalho desenvolvido a partir das marcações e sequências de movimento ao longo do samba. Todo seu diálogo com os sátiros e público ocorre de forma marcada.

As escolas de samba de Belém, nos meses antecedentes ao carnaval, proporcionam um arrastão nas ruas dos bairros onde estão sediadas, os conhecidos arrastões aos domingos. Estes são ensaios da bateria e puxador de samba, em que a comunidade aproveita o momento para aprender o samba, confraternizar e afinar esse ou outro instrumento, já que a melodia do samba está sendo formada. Esse também é o momento em que alguns quesitos, como mestre-sala e porta-bandeira, porta-estandarte e comissão de frente experimentam suas apresentações na rua.

Tal experimentação funciona como termômetro; descobre-se, na rua, o jogo e o tempo que leva uma passada de cena junto ao samba, a resistência e energia dos brincantes na avenida. Também é a ocasião para verificar se algo precisa ser revisto, além de fazer adequações à cena, para garantir uma passagem perfeita na apresentação oficial. Marckson de Moraes ator/brincante/performer da comissão de frente desde os primeiros laboratórios, diz que os ensaios fazem o diferencial na comissão:

Sempre tivemos a ideia de que a Comissão de Frente vai além da simples apresentação da escola. Somos um quesito importante no entendimento do enredo. Há nessa construção cênica uma preocupação com a forma e o desenho dos integrantes na avenida. Nosso processo sempre foi marcado pela criação, experimentação e repetição. Na criação, conhecíamos o tema e íamos usando jogos e referências para conceber o corpo que usaríamos

"em cena". Exercícios de bonecos. De contracena. Jogos dramáticos. De acordo com a ideia do enredo o trabalho de criação era desenvolvido a facilitar, para os atores e os não atores, a mecânica da criação do "personagem". Na repetição. Com as cenas e ou movimentos prontos nosso objetivo era tornar essa "coreografia" algo orgânico. Na repetição a limpeza dos movimentos e os desenhos a levar para a avenida já nos possibilitava a executar a coreografia com mais desenvoltura e naturalidade. O desenho do corpo e o ritmo do samba já nos conduziam ao sucesso que seria na avenida. Agora era vestir a fantasia e brincar (Moraes, 2016).

É na rua que costumamos ensaiar, é nos arrastões que o corpo, o ritmo e a limpeza dos gestos são concertados. Esta rua, ou estas ruas, por onde o arrastão passa, de proporções menores, comparadas à passarela do samba Davi Miguel, e sem o fechamento do trânsito, serviu como exercício, pois nela experimentamos uma cena contínua, sem pausas, para todos os lados, sujeitos ao calor ou à chuva, frequentes em nossa cidade. Além disso, trabalhamos, também, a questão cronológica, pensada anteriormente, para não prejudicar a evolução da escola em sua apresentação, pois era o primeiro quesito a pisar na avenida.

Ressaltamos, também, que é aqui que encontramos nossos primeiros julgadores, a comunidade. Além da preocupação espacial, observamos e ouvimos o que a comunidade pensava de nossa apresentação, e é a partir da observação deste corpo na rua, na comunidade, na escola de samba que encontramos o olhar dos personagens, o sentir, o cheirar, palavras indutoras da criação do corpo prolongado em movimento, que formam signos chaves para esta performance, sem deixar de lado o corpo dos encantados, místicos, transportados de um tempo não mais existente para o agora, banhado pela região de todas as crenças que se possa imaginar.

O fogo de Apolo e a embriaguez de Dionísio tomam corpo, forma, encantados à flor da pele, embriagados de desejos e completamente lúcidos na execução de cada ato, cada expressão, cada jogo cênico com o outro, criando uma harmoniosa e criteriosa cena, deslizando pelos rios amazônicos que correm nas ruas de Belém. Nossa análise deste laboratório parte dos pressupostos que de imediato vemos uma comissão de frente técnicas da linguagem teatral e da dança em sua concepção e apresentação. Apresentamos o jogo das composições coreográficas a partir das formas desenhadas para a ocupação do espaço, linhas diagonais, retas, laterais acompanhadas das movimentações de braços e pernas, assim como o ato do jogo cênico ocupado pelos sátiros diante de suas ações, cheirar, correr, tocar uns aos outros. Juntamos em um único laboratório artistas distintos em suas linguagens para a concepção e criação da cena performática apresentada na avenida.

**5.6. Quarto Laboratório: “Nesta Noite de Esplendor o Mar Subiu na Linha do Horizonte”.**

Ah como é bom pescar  
Na beira mar em noite de luar  
Iluminou Marapanim  
Um pescador de ilusão  
Inspiração de um Querubim  
Criou um mundo de fascinação  
Carimboleando na areia  
Cantando com seu banjo a exaltar  
A natureza e os encantos da sereia  
Mestre Lucindo, poesia à preamar  
É um orgulho da cultura do Pará  
Olha a cobra Passarinho! Voa, voa  
Olha a cobra Passarinho! Voa, voa  
Bole-Bole com carinho canta ao Mestre numa boa  
Oh lua lua, luar, o sol mareia lá no Crispim  
Lua cheia de Marudá  
Como é bom pescar em Marapanim  
Porque não tem jacaré no mar?  
E porque foi um peixe-boi te inspirar?  
Deus fez a lua pra ninguém morar  
Veleiro saudade me leva contigo pra passear  
(Leva eu meu Guamá)

Aiêêê Borboletas do Mar

Aiêêê iê iê eu quero carimbole-bolear

(Samba enredo da Associação Carnavalesca Bole-Bole, em 2007, sendo este reeditado em 2013 - Mestre Lucindo, estrela no céu de Marapanim. Composição (Herivelto Martins – Vetinho).

A palavra imaginar, segundo o dicionário de língua portuguesa Ferreira (2001), está diretamente ligada à “construir ou conceber na imaginação; fantasiar, idear, inventar, representar na imaginação” (p. 402). Imaginação está ligada à definição de alguma coisa que existe no mundo das combinações de ideias, da fantasia, do devaneio, algo quimérico, que supera o real, algo fictício, ilusório. O imaginário convive cotidianamente com as culturas amazônicas através de seus mitos e rituais, de suas narrativas orais que passam desta para outra geração, e é justamente nesse fictício, nesse mundo imaginário, lúdico, que este laboratório de criação se deteve para sua concepção poética.

O indutor, inspiração para o enredo de 2013 da Associação Carnavalesca Bole Bole, é uma das mais ilustres personalidades da cultura popular paraense, que sai dos palcos da música para o palco da rua do samba, com suas representações do imaginário amazônico, Mestre Lucindo<sup>70</sup>. “Mestre Lucindo, estrela no céu de Marapanim” é o nome do enredo. O compositor, músico e cantor de carimbó, nasceu na cidade de Marapanim, “capital mundial do carimbó”. Mestre Lucindo foi, também, tocador de banjo, contador de estória e, acima de tudo, um sonhador, segundo a carnavalesca Cláudia Palheta: “Dedicada inteiramente à

---

<sup>70</sup> Lucindo Costa, ou simplesmente Mestre Lucindo, compositor, músico e cantor de um dos estilos da música popular paraense o Carimbó.

inocência do cotidiano de um pescador/apaixonado pela natureza, mundiado pela lua, pelo mar/pelas sereias, encantado com as riquezas de sua terra”. Cláudia Palheta - enredo 2013.

Mergulhada no trecho do enredo de um mundo encantado, propomos a comissão de frente constituída por plânctons luminosos, que fazem parte dos ecossistemas aquáticos, carregados pelas correntes e pelos movimentos das águas. Segundo Paes Loureiro, para o homem nativo a “contemplação é um estado de sua existência. O princípio e o fim de suas relações com a vida cotidiana e a raiz de suas peculiaridades de expressão” (Loureiro, 2002, p.160). Pensando nessa contemplação e relações estabelecidas por este homem com suas crenças, devemos observar tal feito como um exercício para o sentimento. O exercício para estes sentimentos dentro de sua existência torna-os mais acessíveis às estruturas de convivência cotidiana.

Neste sentido, o ensaios e treinamentos para tornar o imaginário em algo que se torna real na visão estética dos performers, seria o começo para o descobrimento o sentimental e afetivo deste ser com a natureza representada. Temos em nosso inconsciente, nossos próprios mitos, místicos seres, entranhados pela oralidade da cultura e personificados nos corpos cotidianos. Essa personificação necessita de alimento concreto e espiritual para que o artista torne suas emoções visíveis no ato criador e possibilite uma renovação de sua postura diante da sociedade, além de se tornar um criador emoções. Esse alimento, em nosso projeto, consiste em uma instrumentalização de desprendimento das amarras e bloqueios corpóreos na poética criadora.

Para dar vida ao novo projeto, as bases de trabalhos corporais e de interpretação foram diferentes dos laboratórios anteriores. Ressaltamos que a imaginação sempre esteve presente no ato criador e aqui, em particular, devido aos indícios proporcionados pelo criador, no caso

da carnavalesca, nossas bases estão imbuídas de fantasias e devaneios, concebidas a partir do imaginário local amazônico. Segundo Paes Loureiro (2002):

A cultura amazônica, em que predomina a motivação de origem rural-ribeirinha, é aquela na qual melhor se expressam, mais vivas se mantêm as manifestações decorrentes de um imaginário unificador refletido nos mitos, na expressão artística propriamente dita e na visualidade que caracteriza suas produções de caráter utilitário – casas, barcos, etc. (p. 48).

Concebido a partir desse imaginário unificador, refletido em nossas lendas e mitos, mas também na vida cotidiana do homem da região, nosso estudo para a realização do projeto partiu justamente do encontro com a natureza, não somente humana, mas também mística. O protagonista neste exercício foi algo incomum e um grande desafio de construção para o performer, aqui ganha vida cênica a espuma das ondas do mar e seus plânctons luminosos. A espuma inspiradora de poemas e romances, implantada no nosso inconsciente. O plâncton luminoso, minúsculos a olho nu, mas percebido por seu rastro de luminosidade deixado nas áreas da praia. Seu processo criativo será observado a partir dos seguintes pontos:

a) Dos Planctons Luminosos - os brincantes da comissão de frente, neste ano, seriam “Planctons Luminosos”, um fungo. Inicialmente, não temos um personagem real para construir trabalhos para o corpo dos brincantes, temos uma inspiração poética, uma forma de vida aquática que não podemos ver, a não ser com equipamento tecnológico.

Assim sendo, nosso primeiro olhar foi para a praia e sua linha do horizonte, e desta partiram outras linhas e pontos que se encontram para lá da vida do imaginário do poeta Mestre Lucindo. Criamos também, rolamentos das linhas curvas e côncavas, linhas sinuosas, para conceber uma estrutura que se assemelhasse às ondas, o vai e vem das águas. Rolamentos, vai e vem, quebra, desliza foram as palavras básicas para o início da formação dos desenhos para a cena, conforme vemos nos rascunhos do diário de bordo do investigador



representado na (Figura 31). Os desenhos concebidos, a partir da letra do samba e das palavras pontuadas anteriormente, funcionaram como facilitadores para a compreensão da forma plástica do grupo que, aparentemente, não acreditava que o processo fosse ser finalizado. Ressaltamos, também, que, diferente dos outros processos, tivemos um grande indutor para a criação, a fantasia.

b) Da fantasia - longas saias de cetim branco que tinham como função, além de velar o corpo do performer, criando grandes cones brancos na ação cênica, criar, de forma ilusória, a própria espuma e a onda desenrolando-se na areia da praia. Diferindo-se dos demais processos, a carnavalesca levou para o primeiro dia de ensaio as fantasias, para que o grupo começasse a conceber um diálogo entre corpo e elemento plástico. Isso se deve à experiência similar realizada no espetáculo de rua O Auto do Círio, em que a carnavalesca criou a Comissão de Frente do espetáculo de forma similar, levando para os ensaios a base da fantasia, igual para todos os participantes, e estes, a partir de seus próprios conceitos religiosos aferidos ao espetáculo, conceberam a Comissão de Frente.

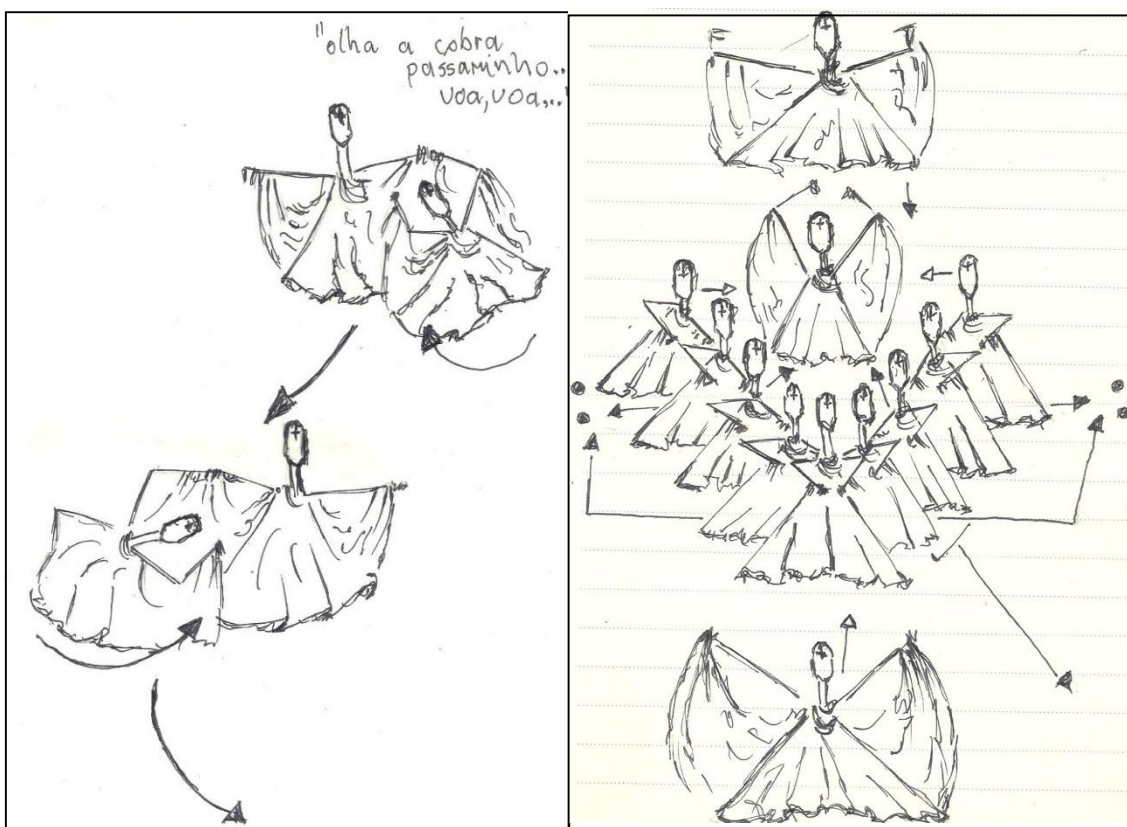


Figura 31 Desenhos de evolução e ocupação espacial. Fonte: Diário de bordo do pesquisador.

A fantasia comum, igual para todo o grupo, foi criando forma, gerando, de uma forma simples, um grande efeito visual na avenida. As expressões faciais, o peitoral e os braços do artista foram suprimidos, pois seu rosto era coberto por meia-calça arrastão, para velar a face, deixando em evidência as linhas de contorno do rosto e do corpo. O uso das meias arrastão vai além do elemento estético, ela remete ao universo do homenageado pelo enredo, Mestre Lucindo, poeta, compositor, um pescador de peixes e de sonhos (Figura 32).

A utilização das fantasias desde seu início possibilitou descobertas para a forma de caminhar, sentar, correr, inclinar-se para trás e frente, para os braços e pernas deslizantes, leves e suaves, ampliando a gesticulação do brincante, tornando-o um corpo fluido no grande emaranhado da marcação, unindo corpo e fantasia na criação (Figura 33). Percebemos o efeito proporcionado pela fantasia no corpo, criando formas irregulares que proporcionam ao corpo do brincante volumetria, jogo cênico com a fantasia que, a partir de nossas ideias de personagem, segundo Kevin Braga, causava a sensação de se estar na praia:



Figura 32 Corpo em performance, velado a partir da maquiagem (rede de pesca) e da fantasia. Fonte: Marton Maúes



Figura 33 Efeito onda domar proporcionado pela fantasia. Fonte: Blog Artescarnavalescas. Foto George Maués.

Foi difícil a criação e limpeza de movimentos nesse ano, pois tivemos pouquíssimo tempo para construir, para desenvolver a ideia. Mesmo sabendo que éramos plânctons nós precisamos sentir o que era isso em nossos movimentos e em nosso deslocamento na avenida. Vejo essa Comissão de Frente como uma comissão cheia de lindos imagens e movimentos montados para avenida, a beleza visual da apresentação não tem palavras que descrevam.

A maré, em todos seus momentos, foi trazida naqueles seres vindos de espuma, que trouxeram a escola Bole-Bole à avenida. Aqui, também, houve a mescla de várias linguagens artísticas. No Pinóquio foram utilizados teatro e sapateado, nos plânctons foram utilizados movimentos de quadrilha e teatro (nos momentos ritualísticos); havia movimentos lentos e movimentos para escola – para apresentá-la à avenida. Durante nossa apresentação no dia do desfile, fizemos muitas vezes a coreografia; havia um carro (o abre-alas) que vinha logo atrás

da Comissão de Frente e era nada mais nada menos que a praia de Marapanim – lar do Mestre Lucindo (Braga, 2014).

c) Da maquiagem - antes da vestimenta (com meias arrastão que se estenderam não somente às pernas, mas também aos braços, tronco e cabeça) os corpos foram maquiados. A maquiagem criou uma superfície de marmorização esfumaçante, proporcionando uma similaridade entre os corpos diferentes do grupo. A maquiagem, aqui, “faz o rosto passar do animado ao inanimado (...) pratica uma escultura facial”, ampliando a dramaticidade expressiva do artista, “ela joga com a ambiguidade constitutiva da representação teatral: mescla de natureza e artificial, de coisa e de signo” (Pavis, 2005, p. 232). Essa mistura de matérias propiciaram um efeito primordial para a neutralização na igualdade do conjunto que, em movimento constante, configurava-se em um ser místico, das encantarias de nossa região.

d) Do retorno dos corpos para a fantasia - além dos atores e dançarinos comuns aos laboratórios anteriores, foi fundamental, neste processo, a entrada de dois dançarinos da quadrilha junina. A quadrilha junina, em Belém do Pará, tem um diferencial das outras realizadas nas demais regiões do país. Em Belém, elas formam um grande corpo de bailado, completamente afinado, em uma coreografia extremamente rica de movimentos, dentro de uma temática.

Nos corpos dos dançarinos de quadrilha é perceptível uma grande força e leveza em seus movimentos coreográficos, ações de pernas e braços. Esta manifestação, assim como o trabalho do ator e do performer, segundo Bonfitto (2013), é formadora de “parâmetro de reconhecimento de manifestações portadoras de significado e de sentido” (p. 113).

Sentido e significado, aqui, para as comissões de frente, são geridos a partir de temáticas. As contribuições dos novos brincantes/performer para a comissão elevaram o nível de dificuldade da composição cênica, de extrema força, que, somada à fantasia, causou, na

avenida, um grande impacto festivo, em ações que aparentemente são de formas simples, como correr à frente e voltar intercalados por planos diferentes, giros em torno do eixo corporal, desdobrar o corpo do troco com leves giros, formas cônicas, sem a perda de foco e dimensão da ação. Isso proporcionou a criação de novos significados e sentidos.

### **5.6.1. O Corpo Que Vira Rio.**

Belém é cercada por rios e banhada pelas chuvas que, todos os dias, transformam as ruas da cidade em pequenos braços de rio. Segundo Loureiro (2002), o rio “está intimamente ligado à cultura e à expressão simbólica. É sempre visto como caminho, quer dizer, lugar por onde as pessoas, de certa maneira, andam” (p. 101). Costumamos dizer que, em Belém, o rio vira gente em algumas ocasiões especiais, como as romarias e procissões da festa do Círio de Nazaré, realizada em outubro, transformando a cidade em um rio de fé, rio de festa, rio de encontros e comemorações entre os povos.

Belém também vira rio no carnaval, com suas apresentações de blocos, com seus desfiles de escolas de samba, transformando a cidade em um rio de cores e formas. O rio está extremamente ligado ao imaginário local; navegar pelos rios é realizar um passeio pela memória e encantos proporcionados por seu vasto misticismo e encantarias.

É nesse sentido que, como resultado performático desse projeto poético, transformamos simbolicamente o rio em gente e vice-versa, no sentido de banhar as ruas da cidade com suas expressões artísticas, carregadas de signos referentes à cultura e ao imaginário amazônico.

O corpo que vira rio e vira gente na performance é um corpo capaz de elaborar sentidos. E esta produção de sentido, para o performer, está diretamente ligada à qualidade expressiva de seus referenciais que, revendo Bonfitto (2013), “não são reduzíveis a signos, processo que

envolve a explorações de intenções e suas implicações e suas ampliações” (pág.115). Logo, o corpo deve ser treinado.

Seja falando do rio ou do Círio de Nazaré, esse corpo nativo passa por uma série de experimentações sincréticas antes de sua ação enquanto artista. Para tanto, ele em contato diário com nossas experimentações e ensaios, percebendo e revelando suas formas plástica, suas expressões de sentimentos, tornaram-se a mancha reveladora desde corpo nativo, entranhado pelos encantamentos de nossa cultura local.

Vira rio, partindo do que foi exposto enquanto elemento indutor da ação em ensaios; vira gente, enquanto corpo mítico imaginado dentro de uma construção de significados, dos movimentos escolhidos minuciosamente para cênica, assim como a junção das contribuições verbais de nossos artistas, suas vivências em contato com a floresta e encantarias. Isso, somado às contribuições do samba-enredo, proporcionou, para esse laboratório performático, a escolha de trechos poéticos, fundamentais para a ignição criativa e servidores de imagens, e receptores do jogo cênico com o coletivo e espectadores.

Olhar para o rio gente na performance no carnaval é olhar “o raio de sol na água, nas folhas molhadas, na pintura dos barcos”, (Loureiro, 2002, p. 109) e perceber, através desse olhar expressivo, a importância dos significados gestuais de cada um no seu ato poético, em relação ao ato de olhar do espectador. O rio imaginário, criado pela Comissão de Frente, ultrapassa o ato das simples ações gestuais e transcende a visualidade formada pelos indivíduos de diferentes camadas criativas, que veem além do alcance de seus olhos, tornando reais os movimentos, que foram além de uma simples imagem de recriação mística. A Comissão de Frente foi formada por seres encantados, cobertos por uma névoa branca e brilhosa, formadores de uma unidade cênica inspirada nos mitos e lendas da região.

Como resultados dos processos criativos concebidos para a comissão de frente da Associação Carnavalesca Bole Bole, concebemos 4 laboratórios para a criação de suas performances, onde pudemos experimentar métodos e técnicas aprendidas e compartilhadas com artistas do teatro e dança atores/brincantes/performers destas comissões. Em nosso primeiro laboratório trabalhamos com a predominância das técnicas teatrais para o desenvolvimento da cena performática por nossos artistas, assim como, a linguagem do clown, indutora para a encenação da performance. Em nossa segunda experimentação a linguagem da manipulação de bonecos associado a dança no estilo sapateado.

Em nossa terceira experimentação juntamos as duas linguagens artísticas, a dança e o teatro em contantes diálogos, experimentado o teatro e a dança, em específico o ballet clássico, trabalhos a principio separadamente e mais tarde em conjunto para se ter a harmonia da performance. Nosso último experimento, partimos de uma diferente temática, onde não existia um personagem propriamente dito e sim um personagem inventado a partir de nossas referencias regionais e poéticas. Procuramos nesta experimentação descobrir um corpo para dança com suas particularidades de gestual e movimentos, criado o desenho coreográfico para o corpo dos atores e dançarinos. Entretanto sendo esta comissão apresentada a partir das técnicas da dança contemporânea.

A comissão de frete de nossos experimentos partem sempre das linguagens artísticas, que seja ela o teatro em sua diversidade multiplas, quer seja a dança em suas especializações. Concluimos ainda que o que nos diferencia não é o fato de estamos trabalhando com o teatro e a dança, mais sim a forma como estas linguagens artísticas são acionadas e trabalhadas dentro do processo de performance da comissão de frente, tendo sempre o corpo do ator/brincante/performer como motor proporcionador criativo para o trabalho coletivo em nossas apresentação.

Belém será a nossa cidade de origem, pois estamos inseridos nas comunidades fazedoras de suas manifestações populares. E é em Portugal, região central, onde encontramos o maior reduto artístico desse tipo de espetáculo, e escolhemos este local como pesquisador observador para a construção de nossa investigação de doutoramento.

Após a escolha dos locais da pesquisa, concebemos um mapa de localização das escolas de samba que veremos que se encontra no anexo 3, e a partir dele, escolhemos duas comissões de frente em duas cidades portuguesas, para analisar e comparar com nossos quatro processos de criação em Belém do Pará, onde enquanto artista procuramos compreender e analisar esses fazeres como discursos carnavalescos e performáticos.

Em nossa investigação, apresentamos estes processos criativos que dialogam as ações entre atores, habitantes da comunidade e fazedores artísticos, com suas histórias e histórias das cidades a serem contadas, focando, no espetáculo do desfile, o quesito comissão de frente<sup>71</sup>. O laboratório artístico de criação performática, para a preparação técnica do ator/brincante/performer, apresentado no último capítulo, é alimentado por uma partitura corporal, desenhos, imagens e palavras que dialogam com as alas, fantasias, alegorias, destaques, samba-enredo e estórias de fazedores. Definiremos as técnicas utilizadas por seus fazedores revelando suas formas elementares de criação dentro do carnaval, e quais linguagens das artes são escritas pelos artistas das comissões de frente em seus processos nas escolas de samba em ambos os países.

Portugal e suas cidades da região norte tornam-se um campo fértil para a investigação sobre essa temática, já que encontramos poucos registros sobre esse tipo de manifestação carnavalesca, mesmo que os dirigentes das escolas confirmem sua existência a partir da década de 1970. Identificar e catalogar essas práticas na cena contemporânea e suas formas

---

<sup>71</sup> Grupamento que, à frente do abre-alas, tem no desfile a função de apresentar a escola de samba ao público e ao corpo de jurados (Lopes, N., & Simas, 2015).



criativas no cotidiano da escola de samba Bole Bole em Belém do Pará, e nas escolas de samba Sócios da Mangueira, em Mealhada e Vai Quem Quer, em Estarreja em Portugal, contribuirá para os estudos das artes e da performance. Argumentaremos sobre esta poética, aqui, “no sentido de uma cronologia do atual, do aqui e agora do fenômeno carnavalesco investigado em sincronia com o tempo da atualidade” (Brígida, 2006, p. 94).

Reveladas estas vivências, definidas suas funções simbólicas, observada a criação e recriação de suas redes de narrativas orais, corporais e visuais, nestes lugares será importante para que se compreenda o carnaval não somente como manifestação popular, mas também como manifestação performática já enraizada em nossos países, Brasil e Portugal.

### **Caminhos para outros seguidores**

A performance da comissão de frente nos desfiles carnavalesco traz consigo um corpo impregnado de histórias, reais ou fictícias. É um corpo comemorativo com sentimentos comungados que transcende ao cotidiano do coletivo social da comunidade a que pertence. O corpo treinado, preparado, vivo em seu ato criativo, suado pela empolgação e alegria de sua apresentação, é o corpo único da comissão de frente. Ele existe por que seu fazedores, artistas, atores/brincantes/performers, e toda equipe de preparação da festa se doa em prol da criação, desenrolando trilhas, caminhos, apontado possibilidades que se entrelaçam com as artes, experimentando formas, gestuais, que são codificados e ganham novas significações diante ao espectador.

Essas formais significativas ganha sentido e significação em seu desfile através da representação que compõe o imaginário e suas práticas cotidianas, apresentando o seu tempo e lugar no ato poético de sua realização. O ator/brincante/performer, se torna obra no corpo, desfilada no espaço urbano, palco rua, transformando e ressignificando este num espaço festivo em toda a sua dimensão sagrada, que por sua vez é parte do corpo carnavalesco.

O desfile de carnaval apresentado pelas escolas de samba quer seja em Belém ou em Portugal, é visto por nós como uma obra artísticas apresentada através de sua visualidade infinitas e de possibilidades de histórias que partem das práticas corporais individuais para o coletivo imbricados do sentido subversivo presente na festa. Falar da festa carnavalesca, sobre a preparação do desfile, a preparação da comissão de frente ou qualquer outro quesito componente do cortejo, é revelar poéticas, que se constituem a partir da pesquisa, leitura, da oralidade de seus fazedores, das vivências sociais dos bairros, da memória e das pessoas que fazem a cidade, que está em constante evolução, criando vida e vivendo a festa não somente no período marcado, e sim, sem a distinção de tempo ou espaço para a sua organização.

Em nossas investigações, percorremos diferentes caminhos para buscar na festa pontos divergentes ou convergentes entre os atos criadores de nossos contadores de histórias desfiladas. Tais encontros nos revelaram novas formas poéticas em sua composição festiva, nos permitindo expandir nossos conhecimentos sobre essa prática de experimentação em constante movência. Lançamos nosso olhar em especial para o quesito comissão de frente, cabeça do cortejo, de igual importância as cabeças que abrem caminhos em outras manifestações aqui apresentadas, e que as técnicas utilizadas pelas performances podem diferenciarse sobre nosso estudo comparativo nas relações entre os fazeres festivos.

Nesta festa de apresentações e representações, mudanças significativas desfilam diante de nosso olhar, assim como os caminhos que se desenrolam no desfile carnavalesco, as normas de apresentação, as proporções visuais de inspiração barroca sobre suas alegorias e alas, a dramaticidade apresentada pelo corpo festivo em êxtase, mudança essas, incorporadas aos processos criativos das comissões de frente, que em seu início apresentava-se de maneira simples e na atualidade bebe nas mais diversas fontes de inspiração e nas colaboração de outros fazedores (costureiras, figurinistas, maquiadores, artistas plásticos, engenheiros,

arquitetos entre outros, dependendo da proposta do desfile), tornando-se espetáculos performáticos a parte, e ao mesmo tempo não desvinculado de suas comunidades festivas.

A dimensão criadora desses espetáculos, que usa o corpo como indutor, mensageiro, do ritual desfilado, advêm das possibilidades e experimentações de seus diretores e coreógrafos e seus meios manipuláveis de propor os corpos em cena, possibilidades estéticas infinitas onde o corpo é vivido através de seus gestuais. Essa dimensão gestual ocupa o tempo e espaço na rua palco, lugar sagrado e entrelaçado de poesia, permitindo que este corpo gestual se torne sua própria obra em processo.

O corpo da comissão de frente apresentado em nossa investigação, aparece não somente como mais uma ala quesito de julgamento na composição do desfile oficial do carnaval, e sim, como um corpo obra, vivo, vivido e revivido, apoiado em suas experiências individuais e coletivas que se apresenta através de treinamentos de seus artistas criadores.

A comissão de frente é uma performance de multilinguagens (cênica, dança, circo, pintura, escultura, no chão ou sobre alegoria), e que sua estética em diálogo com sua visualidade proporcionam ao fazedor através de suas escolhas um equilíbrio estético, motor transmissor da obra ao espectador. Esse equilíbrio e motor, que mistura linguagens é exercitado e experimentado pelos artistas em seu percurso de maturação, cujo resulta em um produto artístico, arte, performance.

Pensamos o corpo como algo significativo, que se abre a inúmeras possibilidades de concepção de um corpo simbólico, moldado por significações que estabelecem pontes comunicativas a outras margens, ou seja, aos espectadores, transformando esse corpo em atos expressivos e com referencialidades, comum em alguns processos na performance arte, seja no teatro, na dança, nas artes visuais, de pontos de alcance entre a obra e o espectador. Esse corpo, simbólico e moldado por significações, aparece na performance de seus

atores/brincantes/performers, como comunicador criando relações e interações com o espectador.

Nossos desbravadores caminantes fazem e mostram possibilidades corpóreas de criação, formas comunicáveis para a representação de ideias, imagens, pensamentos e conceitos, constituindo corpos coletivos que transpõem limitações físicas e emocionais, tornando-se significativos no contexto do enredo. Corpos vivos e vivenciados na cena carnavalesca.

Na festa da carnavalização, que tem base nas estruturas barrocas de imagens e personagens alegóricos, na brincadeira de inversão de personalidades através das formas, inerentes ao carnaval em quaisquer culturas, torna-se uma espécie de simbiose coletivista, que contribui na manifestações expressivas na história de nossa cultura carnavalesca, e reconhece a importância das formas estéticas e dos corpos, no tempo poético do enredo e no tempo cronometrado do desfile, e, por meio dos códigos alcançados no caminho criador estabelece contato de seu corpo com o espaço, ocupado pelo desfile.

O ato do corpo criador apresentado na comissão de frente em Mealhada, apresenta-se diante de nossas percepções e análises, como um corpo coreografado, que bebe nos elementos formais, conceituais e nas concepções estéticas oferecidos pela dança. É um corpo que necessita de trato, por ser um corpo necessitante de treinamento, de ensaios, de elementos indutores, de entendimento do que se propõe a realizar. Diferenciando do corpo em Estarreja, cujo ato preparativo e sua apresentação parte das configuração propostas pelo teatro. O corpo ocupando o lugar na narrativa, na ação dramática apresentada por suas cenas, “alas”, proposto por seu coreógrafo. O que difere um corpo do outro, são as formas processuais de seus atos criadores.

O corpo do ator/brincante/performer de nossos laboratórios parte também dos pressupostos corpos apresentados em Portugal, propomos corpos que dançam e que encenam. Nosso diferencial relativo aos nossos colegas coreógrafos e diretores é que temos como fazedor corpos profissionalizados, artistas por formação, e nossos meios particulares de moldar esses corpos para este, ou aquele personagem a performar. Não melhor ou pior, mas diante do exposto nestas páginas, percebemos temas e categorias: falta de tempo espaço; equilíbrio do corpo coletivo; fontes de inspiração; relacionamento entre participantes; etc., são questões que contornamos em nossa primeira experiência, e que aos colegas portugueses estas questões ainda tornam-se empecilhos ao ato criador.

Apresentamos a comissão e seu corpo obra, como performance resultante de intensos processos de investigações e criações artísticas, em que técnicas de treinamentos, conhecimentos de diversas linguagens, como o teatro e a dança, em âmbitos acadêmicos e populares, corroboram para sua forma final. Fazer e ser é acreditar em mais do que se esperam nos resultados dos regulamentos dos concursos, é experimentar as artes, suas formas técnicas de manifestações, seus atos ligados à criação, que acrescentam e trazem não somente a nós artistas a responsabilidade consciente de respeito à arte e sua história contemporânea.

Dizemos história da arte contemporânea, por que acreditamos no conhecimento, domínio e execução de suas técnicas, da processualidade em suas concepções e criações do objeto, na sensibilização e otimização dos conteúdos em trabalho, e pela comunicação no mundo das artes. Nosso desejo é que esta investigação permaneça viva, e que outros como nós, possam fazer suas contribuições dentro das artes, teatro, dança e estudos da performance. Que seus contributos possam atribuir não somente a esta ala do desfile carnavalesco, mas a outras manifestações culturais populares espalhadas pelos países, e que nelas possam ser questionadas as proposições desta investigação, que conceitos possam ser negados ou reafirmados, para que o conhecimento permaneça vivo e fervente diante das indagações.

Acreditamos que, longe de ter chegado ao fim de um caminho, chegamos a uma nova encruzilhada, semelhante a que nos trouxe aqui, e nestas encruzilhadas apontamos para nossas direções a se investigar: a performance dos destaques de luxo apresentada nos altares barrocos nas alegorias caminhanças dos desfiles, a sinfonia da bateria como performance em música, os contributos de nossas baianas enquanto brincantes mais antigos em nossas escolas de samba, a dança processual do casal de mestre-sala e porta-bandeira que carrega o pavilhão da escola e o porta-estandarte que traz as insígnias do enredo apresentadas por ele durante o cortejo. Apontamos ainda a possibilidade de estudo da comissão de frente e outros quesitos, deslocados do período do carnaval como já acontece em Belém, onde podemos observar um descolamento cultural. Pomos aqui dentro de um cortejo dramático de rua, teatro de rua, a frente da cabeça do cortejo, a comissão de frente, oriunda do cortejo popular, o carnaval, deslocada de seu tempo, para cumprir no teatro de rua a mesma função do desfile: Saudar o público e apresentar a encenação no cortejo apontados por: (Santa Brígida, 2014) e Moreira (2013), dentre tantos outros atos performáticos desfilados na avenida do samba.

Almejamos que os resultados obtidos somem às formas de conceber e criar arte, colabore para novas reflexões sobretudo nas artes da performance, tendo o corpo como objeto de investigação artística, enquanto linguagem relevante à História da Arte. Assim como, a que nos instigou a pensar sobre o corpo na comissão como objeto nas artes da performance presente na cena carnavalesca das escolas de samba, cujo palco é o asfalto e cuja ambiência é a noite marcada pelo samba e pelos tambores. E em graça, novamente, saudamos Exú .

“Laroiê, Mojubá, Axé!

Salve o povo de fé, me dê licença!

Eu sou da rua e a lua me chamou

Refletida em meu chapéu

O rei da noite eu sou

Num palco sob as estrelas”<sup>72</sup>

---

72

Trecho da letra do samba-enredo do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro (RJ), “A Ópera Dos Malandros”, carnaval 2016, autoria de Marcelo Motta, Fred Camacho, Guinga do Salgueiro, Getúlio Coelho, Ricardo Neves, Francisco Aquino.



### **Bibliografia**

- Alves Pereira, P. P. (2008). Caminhos do Universo Carolíngio - o Tchiloli de São Tomé. *Educação - Temas e Problemas*, (5), pp. 67 – 91.
- Alves Pereira, P. P. (2009). *Barock in Portugal - Schetz, Satire und Ironie (Vol. I)*. Berlin, Alemanha: Forschungsinstitut der Interna.
- Alves, O. (2006). Lazarim (Lamego) De Lazarim para o Mundo. Em H. Ferreira, & P. Tiza, *Máscara Ibérica volume I*. Portugal: Caixotim.
- Araújo, H. (2003). *Carnaval: seis milênios de História*. Rio de Janeiro, Brasil: Gryphus.
- Araújo, M. M. (2010). As Manifestações de Riua das Misericórdias Portuguesas em Contexto Barroco. *Hispania Sacra*, (62), pp. 93-113.
- Augusto, J. (Fevereiro de 2016). *Processo criativo em comissão de frente do Rio de Janeiro*. (F. Edilberto, Entrevistador)

- Azambuja, L. (fevereiro de 2014). Processo criativo em comissão de frente. (F. Moreira, Entrevistador)
- Azevedo, S. M. (2002). O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Bardin, L. (2009). Análise de conteúdo. Lisboa: Edições 70 Ltda.
- Bakhtin, M. (1987). A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. (Y. F. Viera, Trad.) Brasília, Brasil: Editora da Universidade de Brasília.
- Bião, A. (2000). Aspectos Epistemológico e Metodológicos da Etnocologia: por uma Cenologia Geral. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, pp. 364-367.
- Bião, A. (2009). Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos. Salvador, Brasil: P&G Gráfica e Editora.
- Bonfitto, M. (2002). O Ator Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavisk a Barba. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Bonfitto, M. (2013). Entre o ator e o performer: alteridade, presenças, ambivalências. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Braga, K. (Fevereiro de 2014). Processo de criação da comissão de frente. (F. Moreira, Entrevistador)
- Bretão, J. d. (1998). As Danças do Entrudo, uma festa do povo. Angra do Heroísmo, Portugal: Edição Nacional da Cultura.
- Brígida, M. d. (2006). O Maior Espetáculo da Terra: O Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro como Cena Contemporânea na Sapucaí. (Tese de Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Bahia, Brasil.

- Brígida, M. d. (2014). *O Auto do Círio: drama, fé e carnaval em Belém do Pará*. Belém, Brasil: PPGARTES/ICA/UFGPA.
- Carvalhoes, A. G. (2012). *Persona Performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Cavalcanti, M. L. (2015). *Carnaval, ritual e arte*. Rio de Janeiro, Brasil: Letras.
- Cesár, N. (Fevereiro de 2014). *Processo criativo em comissão de frente*. (F. Moreira, Entrevistador).
- Cohen, R. (2013). *Performance como linguagem*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Cohen, R. (2013). *Work in progress na cena contemporânea; criação, encenação e recepção* (Vol. 2). São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Correa, E. d. (2010). *A Comissão de Frente Saúda o leitor, pede passagem e apresenta a sua história*. XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – 06 a 10 de setembro de 2010. [CD-ROM]. Franca: UNESP- Franca.
- Correa, E. d. (novembro de 2011). *Arautos da Folia: arte e elegância nas comissões de frente das escolas de samba do Rio de Janeiro (1960-1980)*. *Textos Escolhidos da cultura e artes popular*, pp. 225-238.
- Fantacussi, V. A. (2006). *O culto da deusa Ísis entre os romanos no século II - representações nas Metamorfoses de Apuleio* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil.
- Farias, J. C. (2009). *Comissão de Frente: Alegria e Beleza Pedem Passagem*. Rio de Janeiro, Brasil: Litteris.
- Felipe, P. M. (2011). *Deuses em Festa: os grandes festivais religiosos do império novo*. Lisboa. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

- Ferreira, F. (1999). *O Marquês e o Jegue: estudo da fantasia para escolas de samba*. Rio de Janeiro, Brasil: Altos da Glória.
- Ferreira, F. (2004). *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro, Brasil: Ediouro.
- Ferreira, A.B. de H. (2001). *Miniaurélio Seculo XXI: O miniaurélio da língua portuguesa / Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; coordenação de edição, margarida dos Anjos; Marina Baird Ferreira; lexicografia, Margarida dos Anjos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Franz, N. R. (2012). *A Conversão do Reino do Congo: O Catolisismo Africano*. *Revista de Trabalhos Acadêmicos - UNIVERSO -BRASIL*, (3), pp. 79-87.
- Geertz, C. (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan
- Goldberg, R. (2012). *A arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. (J.L. Camargo & R. Lopes, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.
- Glusberg, J. (2013). *A arte da performance*. (R. Cohen, Trad.) São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Gollodi, C. (2002). *As aventuras de Pinóquio*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Gonçalves, A. R. (2014). *Defendendo o pavilhão: a dança autoral dos casais mestre-sala e porta bandeira das escolas de samba de Belém do Pará*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil.
- Gomes, E. (Fevereiro de 2014). *Processo criativo em sapateado para a comissão de frente*. (F. Moreira, Entrevistador).
- Guerreiro, D. A. (2013). *A experiência dos participantes no Carnaval de Ovar 2013*. (Dissertação de mestrado). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10773/11445>.

- Kastrup, V., Passos, E., & Escossia, L. (2015). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Lopes, A. H. (2003). Performance e História. *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, (12), pp. 5-16.
- Lopes, N., & Simas, L. A. (2015). *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Loureiro, J. d. (2002). *Cultura amazônica -uma poética do imaginário*. Almada, Portugal: Íman Edições.
- Machado, S. (2002). *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Machado, I. (Fevereiro de 2014). *Processo criativo - criadora da comissão de frente em Mealhada - Portugal*. (F. Moreira, Entrevistador).
- Macedo, R.S. (2000). *A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação*. Salvador -Bahia: EDUFBA.
- Manzini, Y. D. (2006). "Comissão de Frente". São Paulo. Disponível em <http://www.carnavalpaulista.com>.
- Manzini, Y. D. (2008). *Um carnaval que não se vê na TV*. . Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.
- Manzini, Y. D. (2012). "Pra tudo se acabar na quarta feira": Aproximações, diálogos e estranhamentos entre carnaval e teatro nas performances da Comissão de Frente. (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil..
- Marciel, S. A. (1998). *A máscara de Ousilhão (Vinhais): uma leitura antropológica e metafísica*. Vinhais, Portugal: Gabinete de Arqueologia e Patrimônio.

- Marcussi, A. A. (Dezembro de 2013). A formação do clero africano nativo no Império Português nos séculos XVI e XVII. *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG*, pp. 38-61.
- Marques, F. (2013). A Dança do porta-estandarte corporeidade e construção técnica na cena carnavalesca na cidade de Belém do Pará. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil.
- Martins, L. (2003). Performances do Tempo e da Memória: os Congados. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, pp. 68-83.
- Maués, M. S. M. (2004). Palhaços Trovadores: uma história cheia de graça. 2004 (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Bahia, Brasil.
- Maués, M. S. M. (julho a dezembro de 2009). O Nariz Vermelho. *Ensaio Geral*, v. 2, n. 01, p. 130-133.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *Fenomenologia da Percepção* (Vol. 4). (C. A. Moura, Trad.) São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Moraes, E. (1987). *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro, Brasil: Record..
- Moraes, M. d. (Fevereiro de 2016). Processo criativo em comissão de frente. (F. Moreira, Entrevistador).
- Moreira, F. E. (2012). O corpo e O Manto dos Artistas de Nazaré: O Figurino-fantasia no Auto do Círio. *Revista Ensaio Geral*, (4), pp. 38-57.
- Moreira, F. E. (2012). Três vestidos fazem pra se apresentar: um estudo sobre o vestir no espetáculo O Auto do Círio. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil.

- Moreira, F. E., & Latif, L. (2015). A cena caminhante na passarela do samba: performance e carnaval. VII Fórum Internacional de Gestão Artística e Cultural - FIGAC, pp. 91-98.
- Mourão, R. (03 de novembro de 2015). MIDAS Museus e estudos intedisciplinares.  
Disponível em: <http://midas.revues.org/582>.
- Oliveira, A. (2006). Carnaval Paraense. Belém, Brasil: SECULT.
- Oliveira, E. V. (1984). Festividades Cíclicas em Portugal. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote.
- Oliveira, M. A. A., & Teixeira, E. G. (2016). (Orgs). Sapateado: vivências na universidade. Belém: PPGARTES/ICA/ UFPA.
- O manual do julgador-Carnaval 2015. Disponível em: <http://liesa.globo.com/2015/por/03-carnaval/manual/ManualdoJulgadorCarnaval2015.pdf>
- Pacha, A. (Fevereiro de 2015). Processo criativo em manipulação de bonecos. (F. Moreira, Entrevistador).
- Palheta, C. (2012). Artes Carnavalescas: processos criativos de uma carnavalesca em Belém do Pará. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
- Pamplona, F. (Setembro de 1984). Mais respeito! A festa é do povo. Lua Nova: Revista de Cultura e Política. pp. 47-49.
- Pareyson, L. (1993). Estética: Teoria da Formatividade. (E. F. Alves, Trad.) Rio de Janeiro, Brasil: Vozes.
- Pavis, P. (2003). A Análise do Espetáculo. (J. G. Pereira, Trad.) São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Pavis, P. (2008). Dicionário de Teatro. (J. G. Pereira, Trad.) São Paulo, Brasil: Perspectiva.

- Performance e Antropologia de Richard Schechner/ Richard Schechner; seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. (s.d.). (A. R. Junior, Trad.) Rio de Janeiro, Brasil: Mauad X.
- Pedro, J. (Junho de 2015). Processo de criação - Criador de comissão de frente em Estarreja - Portugal . (F. Moreira, Entrevistador).
- Petruski, M. R. (outubro de 2015). Para Além das Pirâmides e das Múmias: A Festa de Bubástis no Egito Antigo. NEARCO – Revista Eletrônica de Antiguidade, pp. 141-158.
- Prandi, R. (junho/agosto de 2001). Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. Revista USP, (50), pp. 46-63.
- Pimenta, P. (Fevereiro de 2015). Processo de criação. (F. Moreira, Entrevistador).
- Pinheiro, M.S. (1995). A travessia do Averso: sob o signo do carnaval. São Paulo. Annablume.
- Queiroz, M. I. (1992). Carnaval brasileiro: o vivido e o mito. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Ramos, E. M., & Maciel, B. (2009). Papangus como ferramenta folkcomunicacional do turismo em Bezerros (PE). Revista Internacional de Folkcomunicação, (1). pp. 1-14.
- Reinaldo, P. (setembro a dezembro de 2004). O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. Estudos Avançados, (18), pp. 223 -238. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000300015&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000300015&lng=pt&tlng=pt)
- Rios, S. (janeiro a junho de 2006). Os cantos da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e da Folia de Reis. Sociedade e Cultura - Revista de Ciências Sociais, (9), pp. 65-76.
- Rodrigues, C. I. (2008). Vem do Bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidade em espaço urbano. Belém, Brasil: NAEA.



- Rosendo, A. d. (2011). *Recriação e Atualização da Cosmogonia Amazônica no Corpo Cênico do G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil.
- Roubine, J.-J. (1998). *A linguagem da encenação teatral*. (Y. Michalski, Trad.) Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.
- Roubine, J.-J. (2002). *A arte do ator*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.
- Salles, C. A. (2009). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo, Brasil: Annablume.
- Salles, C. A. (2006). *Redes da criação: Construção da obra de arte*. 2 ed. Vinhedo - São Paulo: Horizonte.
- Salles, V. (1994). *Épocas do teatro no Grão-Pará: ou apresentação do teatro de época*. Belém, Brasil: Editora da Universidade Federal do Pará.
- Schechner, R. (2003). O que é Performance? O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética, (12), pp. 25-50.
- Schechner, R. (2011). Pontos de contatos entre o pensamento antropológico e o teatro. Revista Técnica: Jonhn Cowart Dawsey, Diana Paola Gomez Mateus. Cadernos de Campo, pp. 213-236.
- Schechner, R. (2012). *Performance e Antropologia*. Rio de Janeiro, Brasil: Mauad X.
- Silva, L. D. (Julho a dezembro de 1999). A corte dos reis do Congo e os Maracatus do Recife. v. 27, n. 2, pp. 363-384.

- Soares, C. E. (2002). Festa e Violência: os capoeiras e as festas populares na corte do Rio de Janeiro (1809-1890). Em M. C. Cunha, *Carnavais e Outras F(r)estas* (pp. 281-307). Campinas, Brasil: Editora da UNICAMP, CECULT.
- Souza, M. d. (2005). Reis do Congo no Brasil, séculos XVIII e XIX. *Revista de História*, (152), pp. 79-98.
- Stanislasvki , C. (1982). A preparação do ator. (P. d. Lima, Trad.) Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Stanislavski , C. (1983). A construção da personagem. (P. d. Lima, Trad.) Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Tapajós, J. (Fevereiro de 2014). Fala da comidade da escola de samba. (F. Moreira, Entrevistador).
- Taylor, D. (maio de 2008). Performance e Patrimônio Cultural Intangível. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, pp. 91-103.
- Teixeira, M. G. (1967). Notas sobre o Reino do Congo no século XVI. *Afro-Asia: Pudução Semestral do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia*, pp. 77-88.
- Tinhorão, J. R. (2000). *As Festas no Brasil Colonial*. São Paulo, Brasil: 34.
- Tinhorão, J. R. (2012). *Festa de negro em devoção de branco: do carnaval na procissão ao teatro no circo*. São Paulo, Brasil: Unesp.
- Tiza, A. P. (2006). O mascarado: Ritos do inverno transmontano. Em H. Ferreira, & A. P. Tiza, *Máscara Ibérica volume I*. Portugal: Caixotim.
- Vainfas, R., & Souza, M.d. (1998). Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo na conversão coroada ao movimento antoniano, séculos XV-XVII. *Tempo – revista*

Digital de História do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História, (6),  
pp. 95-118.

## ANEXOS

### (PROCISSÃO DOS PASSOS AO CALVÁRIO NA MISERICÓRDIA DE CHAVES)

Irmãos da Meza O irmão mais moderno de primeira com a matraca

Guião- O irmão escrivão

1ª Vara – O irmão mais antigo da primeira condição Com caixa que he o provedor das noticias como abaixo declara.

2ª Vara- O irmão esmoler com caixa

3ª O irmão que segue ao primeiro com caixa - escrivão das notas

4ª O Irmão da segunda condissão que se segue ao esmoler e tezoureiro que he esmoler das noticias, vara e caixa

O provedor das noticias vara e caixa

O escrivão das noticias vara e caixa

O irmão mais moderno das Meza da primeira

Aos anjos com vara e caixa

Os mais irmãos da primeira com vara e quarta de agoa

Os irmãos da segunda com vara e garrafa de vinho

Andor do Senhor da Cruz às costas

Dous escrivaiens e seus esmoleres os mais antigos sendo capazes para o tra- valho do pezo

Tocheiros a elle Dous provedores e dous esmoleres proferindo os antigos

Paleo

Os tres provedores e tres esmoleres, preferindo os mais antigos

Tocheiros a ele:

Tres provedores e tres esmoleres e na falta destes preferirão em todas as insignias os  
escrivães e tesoureiros pela sua antiguidade

O senhor provedor com a vara atrás do palio

Dará cera aos irmãos um irmão de segunda e aos sacerdotes um de primeira

A esmola ao andor do Senhor tirarão dous irmãos de segunda os mais antigos que não  
hajão sido esmoleres nem tesoureiros

Anjos: 1º O cálix, 2º Coluna e asantes, 3º A Santa Verônica, 4ª Cravos e martelo, 5º  
Coroa, 6º Dados e esponja, 7º Titulo e lança

(Araújo, 2010, pág. 101-102).

## ANEXO 2 (Trecho do testamento do compadre e comadre)

Testamento dos Compadres

Palavras das raparigas

Á estamos mais um ano

Mais um ano de folia

Para vos dizer umas verdades

E há muito que não vos fudia

Este ano será diferente

Olhai aqui para o lado

Se não estais satisfeitas

Consolai-vos com este no rabo

Comecei o meu testamento

Cheinho de tesão

Ouvide bem ò cadelas

Isto é para cumprir a tradição

Este ano foi difícil

Fazer o meu testamento

Trabalhei pra caralho

A tentar dividir o jumento

Deu-me muito trabalho

Fartei-me de esforçar

Não ganhei nada com isso

Apenas me deixaram roçar

São todas umas pegas

São todas umas porcas

Mas para mim

Não passam de umas badalhocas

Vosso pito cheira a bacalhau

É um cheiro que mete dó

Sois uma bosta

Não veleis o meu cócô

Palavras dos rapazes

Este ano foi difícil

Fazer o meu testamento

Trabalhei pra caralho

A tentar dividir o jumento

Deu-me muito trabalho

Fartei-me de esforçar

Não ganhei nada com isso

Apenas me deixaram roçar

São todas umas pegas

São todas umas porcas

Mas para mim

Não passam de umas badalhocas

Vosso pito cheira a bacalhau

É um cheiro que mete dó

Sois uma bosta

Não veleis o meu cócô

Na semana das amigas

Passei fome de cão

O jantar era linguiça

Na cama deu comichão



Veio a semana dos amigos

Para mim a satisfação

Comi a ratazana

Pito assado com pão

Vamos falar à Rosalina

Que de valverde és a primeira

Fica já a saber

Que és a nossa testamenteira

Este ano foi difícil escolher a testamenteira

É a senhora Rosalina

Só de pensar deu me caganeira

(Acervo da Junta de Freguesia de Lazarim)

ANEXO 3 (Infográfico – mapa de Portugal com suas cidade e respectivas escolas de samba)

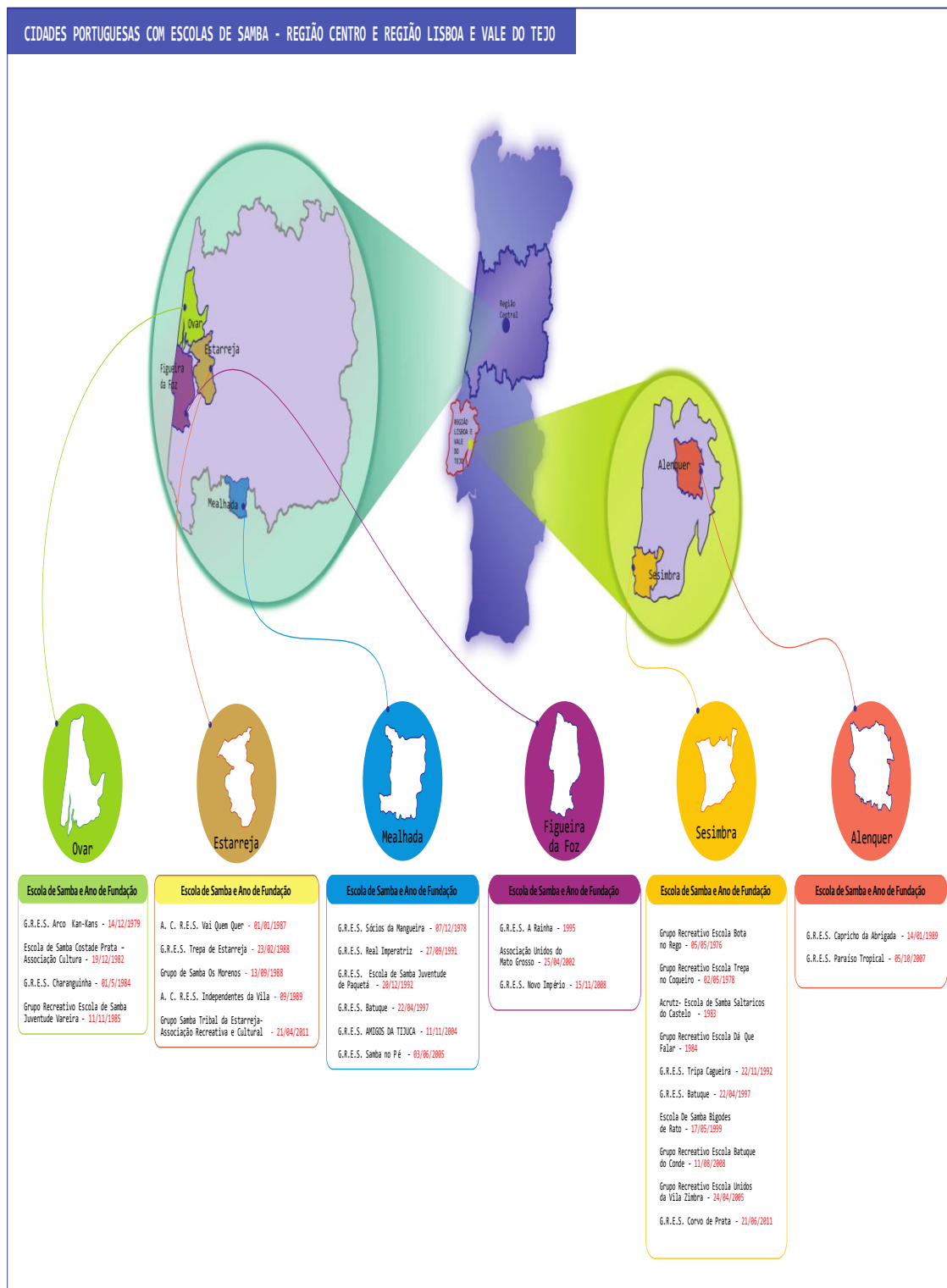


Figura 11 Infográfico mostrando um breve mapa das escola de samba em Portugal, com exceção da ilha da Madeira e Açores: Fonte: O pesquisador. Design: Joelson Barros