

## Dossiê performance nas artes dramáticas, nas artes visuais e na música

---

### Performance e dança: o Boi da Manta e a prática dramática do dançarino-ator de Geraldo Vidigal

#### *Performance and dance: Boi da Manta and the dramatic practice of the actor-dancer by Geraldo Vidigal*

#### **Gercino Alves Batista**

Fundador do grupo 'Irmandade dos atores da pândega', Gercino, atualmente mestre de capoeira, tem desenvolvido atividades como ator, dançarino, coreógrafo, também como produtor de eventos culturais, e é bolsista pesquisador do Palácio das Artes.  
E-mail: irmandadedapandega@hotmail.com

#### **Pedro Ipiranga Júnior**

Professor de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal do Paraná.  
E-mail: junioripiranga7@hotmail.com

#### **Renata Otto Diniz**

Doutoranda do curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS/ Museu Nacional) e pesquisadora do Laboratório de Antropologias da T/terra (UnB).  
E-mail: tatadiniz2@gmail.com

## Resumo

No presente trabalho se interseccionam dois objetivos: por um lado, comentar, discutir e repertoriar alguns aspectos genealógicos, teóricos, metodológicos e culturais subjacentes ao festejo popular, conhecido como “Boi da manta”, organizado e montado pelo grupo “Irmandade dos Atores da Pândega” da cidade de Lagoa Santa em Minas Gerais; por outro lado, fazer uma exposição da prática de performance realizada pelo grupo, em sua relação de filiação com o teatro-dança de Geraldo Vidigal. O artigo, em vista disso, se constitui de três partes: na primeira e na segunda partes são expostos e desenvolvidos respectivamente os dois eixos temáticos acima mencionados (comentários sobre o “Boi da Manta” e exposição da prática de performance adotada pela grupo), enquanto a terceira parte terá a forma de apresentação oral e entrevistas com o fundador do grupo, Gercino Alves Batista (que também trabalhou com Geraldo Vidigal), por um lado, comentando e fazendo o registro sobre a constituição do ‘Boi da Manta’ dentro das atividades do grupo ‘Irmandade dos Atores da Pândega’ em Lagoa Santa, por outro lado, discutindo e refletindo acerca da problemática e das especificidades da performance ritual, do ritual enquanto performance e da prática dramática, envolvendo teatro e dança, realizada por Geraldo Vidigal.

Palavras-chave: Boi da Manta, Performance ritual, Teatro-dança, Geraldo Vidigal.

## Abstract

*In this work, two objectives intersect: on the one hand, comment, discuss and repertoire some genealogical, theoretical, methodological and cultural aspects underlying the popular celebration, known as “Boi da manta”, organized and assembled by the group “Irmandade dos Atores da Pândega” of the city of Lagoa Santa in Minas Gerais; on the other hand, make an exposition of the performance practice carried out by the group, in its affiliation relationship with Geraldo Vidigal’s dance-theater. The paper, in view of this, consists of three parts: in the first and second parts the two thematic axes mentioned above are presented and developed respectively (comments on the “Boi da Manta” and exposition of the performance practice adopted by the group), while the third part will take the form of an oral presentation and interviews with the founder of the group, Gercino Alves Batista (who also worked with Geraldo Vidigal), on the one hand, commenting and recording the constitution of the ‘Boi da Manta’ within the activities of the group ‘Irmandade dos Atores da Pândega’ in Lagoa Santa, on the other hand, discussing and reflecting on the issues and specificities of ritual performance, ritual as performance and dramatic practice involving theater and dance, performed by Geraldo Vidigal.*

*Keywords: Boi da Manta, Ritual performance, Dance-theater, Geraldo Vidigal.*

## Introdução

Este artigo está dividido em três partes: 1) os festejos do boi e a performance ritual; 2) Geraldo Vidigal e o jogo do dançarino ator na performance da Irmandade; 3) duas entrevistas: a) entrevista 1 - o Boi da Manta e b) entrevista 2 - performance ritual e o teatro-dança de Geraldo Vidigal. A primeira parte, de autoria de Gercino Alves Batista e Pedro Ipiranga Júnior, retoma e discute, inicialmente, alguns aspectos culturais, estéticos e sociológicos do folguedo do boi; em seguida, discorre sobre o “Boi da Manta” da cidade de Lagoa Santa, descrevendo e pondo em relevo as várias influências, as formas de brincar e encenar o boi, aludindo ao figurino, coreografias, instrumentos e demais elementos. Na segunda parte, a antropóloga Renata Otto Diniz faz, ao mesmo tempo, um depoimento e uma exposição do método do dançarino-ator segundo a concepção de Geraldo Vidigal. Na terceira parte, temos as duas entrevistas feitas por Pedro Ipiranga Júnior com Gercino Alves Batista, fundador-mor do grupo ‘Irmandade dos Atores da Pândega’ em Lagoa Santa, falando, na primeira entrevista, sobre a ‘genealogia’ do Boi da Manta e, na segunda entrevista, sobre performance ritual e sobre o método de Geraldo Vidigal utilizado no referido grupo e, em especial, na encenação do boi.

## Os festejos do boi e a performance ritual

O festejo ou folguedo popular, cuja figura central se constitui por um boneco de boi que faz uma apresentação coreográfica peculiar, é apresentado e brincado nas várias regiões do país sob as mais variadas formas. Como exemplos mais emblemáticos desse festejo há o bumba-meu-boi maranhense e o boi-bumbá do Amazonas, este último com os tradicionais bois Garantido e Caprichoso da cidade de Parintins. Embora alguns brincantes e estudiosos do boi pleiteiem uma narrativa originária, às vezes chamada o “auto do boi”, o certo é que os roteiros narrativos são extremamente variáveis e diversos, preservando apenas o dispositivo do próprio boi, o caráter festivo e alguns elementos rituais, especialmente a morte, sumiço ou roubo do boi. Além disso, empregando procedimentos da performance, do teatro e do espetáculo de rua, o festejo se revela como um fenômeno complexo, cujos elementos, aparentes ou inaparentes, se entrelaçam em redes simbólicas constituídas de forma interdependente nas esferas melódica, dramática, cenográfica, coreográfica, dispondo de aspectos e entrecos míticos, diegéticos, literários e, às vezes, dramáticos.

No ano de 1998, por obra do grupo “Irmandade dos Atores da Pândega”, renasce o “Boi da Manta” em Lagoa Santa<sup>1</sup>. Gercino Alves Batista, sobretudo, se encarregou de dar continuidade à estética e à vivência do dançarino-ator, desenvolvidas por Geraldo Vidigal, nas várias apresentações e montagens da ‘Irmandade’, estando aí incluído o festejo do boi<sup>2</sup>. Por sua vez, o que serviu de modelo, paradigma e inspiração, para a criação do boi da “Irmandade” foi o boi do “Reinado” de Minas Gerais<sup>3</sup>, especificamente, o boi da “Guarda Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário”, com sede no bairro Concórdia em Belo Horizonte<sup>4</sup>. Nesse sentido, o boi tinha sido re-inventado no contexto da Guarda Treze de Maio, uma ‘re-invenção’ em que subjaz o investimento de novos valores, novos sentidos, novos ritos, em constante mutação<sup>5</sup>. Dentro dessa perspectiva, o folguedo do boi se transmutou, ressurgiu e, por assim dizer, teve sua ressurreição simbólica na ambiência do Reinado de Dona Isabel, o que conferia uma matriz religiosa indelével à sua forma de dançar e festejar: há uma série de procedimentos rituais a serem realizados antes, durante e depois da apresentação do boi, as rezas, ladainhas e novenas tendo aí um papel importante.



Foto 1: Rainha Isabel Casimiro

---

1 Havia anteriormente festejos de bois na cidade, mas já haviam desaparecido do quadro cultural da cidade. Em relação à fundação do grupo, Alexandra Simões, Renata Otto e Gercino Alves se encontraram inicialmente como atores na montagem do espetáculo de teatro-dança, concebido e dirigido por Geraldo Vidigal, “Curupira: um balé no fim dos tempos”. Em função desse encontro, nasceu a ideia de criar o grupo.

2 Foi justamente por ocasião da montagem do espetáculo inaugural, o qual tinha como protagonista a figura de um boi, que, no final da década de 1990, os atores Alexandra Simões, Gercino Alves Batista e Renata Otto Diniz criaram a “Irmandade dos atores da pândega”.

3 Para um estudo abrangente do ‘Reinado’ em Minas Gerais, cf. MARTINS 1997. O ‘Reinado’ dispõe de diferentes guardas, como a Guarda de Moçambique, a Guarda de Congo, entre outras. Apresentando um caráter mais profano, há a Guarda de Candombe, com ritmos e uma musicalidade diferenciada; em Lagoa Santa são tradicionais as festas com ‘candombeiros’, sendo uma influência forte também na ‘Irmandade’, mas que, pelo escopo desse artigo, não podemos discutir mais detalhadamente. Para um estudo específico sobre ‘Candombe’, dentro da ambiência do ‘Congado’, cf. PEREIRA 2005.

4 Na época, a rainha era Isabel Casimira Gasparino. Dona Isabel, como era comumente conhecida, era filha de dona Maria Casimira, “a preta velha”, fundadora da Guarda Treze de Maio, em 1944.

5 Cf. Roy Wagner e a crítica de sua concepção de ‘invenção cultural’ por Márcio Goldman (2011).

Além dessas duas vertentes – o teatro-dança de Geraldo Vidigal e o boi da Guarda Treze de Maio –, o corpo do boi da Manta da Irmandade dos Atores da Pândega (e de seus festejantes) é marcado pela ginga e pelo ritmo da Capoeira Angola. Gercino Alves, na época já um capoeirista<sup>6</sup>, entendeu que seria uma grande vantagem utilizar a técnica corporal da capoeira na movimentação e nos quadros coreográficos do grupo, uma vez que poderia tanto utilizar os instrumentos próprios da capoeira, quanto os integrantes do grupo de capoeiristas como participantes dos festejos do boi.

Seriam, por conseguinte, três as fontes e as matrizes do boi da Manta de Lagoa Santa: a capoeira, o Reinado e o método de experimentação dramática do teatro-dança de Geraldo Vidigal. Por esses três eixos de fundamento do grupo, perpassam e se entrelaçam os fenômenos do ritual e da performance, problemática essa que vai ser mais detidamente discutida na terceira parte concernente às entrevistas. Dentro dessa perspectiva, alguns teóricos, a exemplo de Richard Schechner, têm retomado uma teorização sobre performance em suas variadas relações e imbricações com a esfera do ritual. Segundo Schechner, uma ampla gama de fenômenos seria englobada por uma concepção mais abrangente de performance, como cerimônias e ritos, xamanismo, jogos, entretenimento, processos artísticos e procedimentos ritualísticos genéricos. Enquanto memória codificada e executada em ações, a ritualização caracterizaria a performance pela repetição de gestos e sons, em comportamentos e sequência de atos, de certo modo, codificados e passíveis de serem transmitidos; uma vez que o ritual retrabalha, recondiciona e, em certo grau, regulariza as interações e relações que implicam perigo, desequilíbrio e ambivalência de sentidos, uma performance ritual refigura a forma de lidar com essas forças e vetores desestruturantes e perigosos, sendo permeada pelo jogo e pelas ações do jogar (LIGIÉRO 2012: 23-57).

O teórico em questão vai aprofundar o conceito de liminaridade dentro da performance ritual. Consoante a sua visão dos estágios rituais, baseada em Van Gennep, haveria uma divisão em três fases: a preliminar, a liminar ou margem, a pós-liminar. É na fase central, a liminar, que acontecem as transições e transformações e, por isso, focalizada para a caracterização e descrição de processos performáticos. Vejamos as funções dessa fase:

“O trabalho da fase liminar é duplo: primeiro, reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espço onde não são nem-isto-nem-aquilo, nem aqui nem lá, no meio de uma jornada que vai de um eu social a outro.

---

6 Gercino se iniciou na capoeira no grupo ‘Eu Sou Angoleiro’ com o mestre João Bosco Alves, conhecido como mestre João Angoleiro, Joãozinho, ou João Bas; para informações sobre a formação e trajetória do grupo Eu Sou Angoleiro, cf. SOUZA 2016.

Durante esse tempo, elas estão literalmente desprovidas de poder e, muitas vezes, de identidade. Segundo, durante a fase liminar, as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes. (...) Na conclusão da fase liminar de um ritual, as ações e objetos carregam e irradiam significações em excesso do seu uso prático ou valor. Essas ações e objetos são símbolos das mudanças tomando espaço. (...) uma mudança de condição, identidade ou bagagem. Uma transformação que está tomando espaço.” (SCHECHNER 2012: 63-64.)

Segundo o estudioso, o espaço do limiar é expandido em performances rituais, como também em performances de caráter mais estético, havendo uma ampliação no tempo e no espaço, segundo sua qualidade de passagem. De certa forma, instaura-se uma ambientação de rito de passagem a depender da performance, em que os integrantes se transformam e se refiguram para além de suas identidades individuais, porém, dentro de certo enquadramento estético que direciona as ações, as relações dentro do grupo e os resultados buscados. Nessa perspectiva, há dois polos em torno dos quais gira a performance: entretenimento e eficácia, em que o último termo indica o caráter transformacional e ritualístico da performance, enquanto o primeiro aponta para o valor de espetáculo e de diversão. Dessa forma, uma performance ritual penderia para o polo da eficácia, como uma espécie de ritual em segundo grau. Segundo Schechner, seriam aspectos das performances artísticas mais afeitas ao entretenimento: caráter de divertimento, foco sobre o aqui e agora, autocontrole do performer, virtuosismo fortemente valorizado, audiência observa, aprecia e avalia, crítica floresce, criatividade individual em pauta; por outro lado, caracterizariam a eficácia ritual: ligação ao outro transcendente, temporalidade intemporal, performer em transe, transformação possível do eu, audiência participa e acredita, criatividade coletiva (SCHECHNER 2012: 64-80).



**Foto 2:** Boi da Manta da cidade de Lagoa Santa

É dentro dessa perspectiva de performance ritual que o Boi da Manta da “Irmandade dos Atores da Pândega” faz seu giro cerimonial e festivo pelas ruas de Lagoa Santa, como também por outras localidades quando é convidado. Como anteriormente aludido, o dispositivo do boi é o catalisador das ações, afetos e reações, tanto dos integrantes do grupo que o leva, quanto dos espectadores. Ao lado do aspecto de entretenimento próprio de uma festividade popular, ocorrem antes, durante e depois da performance procedimentos ritualísticos, aparentes ou inaparentes, mas que o mais das vezes não são percebidos pelo público que acompanha o festejo. Na ‘Guarda Treze de Maio’, por exemplo, o “Boi” abre as atividades do Reinado, embora tenha um caráter mais profano em vista da forma de apresentação, com muitas brincadeiras e verdadeiras perseguições na rua ocasionadas pelo boi. O Boi da Manta, por sua vez, inicialmente abria as festividades da festa de São João, organizada pela “Irmandade”, festa essa que adota parte do repertório e do sistema ritualístico do Reinado; por exemplo, os ritmos e instrumentos de percussão apropriados de várias guardas, além dos cantos, roupas, danças e alguns entrecos coreográficos.

Faz parte dessa performance um roteiro narrativo, o qual, por assim dizer, serve para a marcação da sequência das ações. Como ponto de inflexão dessa narrativa, está a morte ritual do boi (em certos folguedos, pode haver simplesmente o roubo ou o sumiço do boi) que possui uma complexidade simbólica, pois adquire traços e nuances de sentido em função do contexto em que é produzido e apresentado<sup>7</sup>. Alguns estudiosos, como Basílio Tenório, na esteira de folcloristas a exemplo de Câmara Cascudo, advogam a existência de um “Auto do Boi”. Segundo Tenório, sua formação seria devedora dos autos teatrais de cunho religioso e satírico encenados por jesuítas, escritos e apresentados no estado do Grão-Pará já no século XVII. Haveria, além disso, segundo ele, três núcleos constituintes do “Auto”: núcleo dos brancos (amo do boi, vaqueiro, o padre etc.), núcleo dos negros (pai Francisco, Catirina), núcleo dos índios (tribo indígena, tuxaua ou pajé etc) (TENÓRIO 2016: 21-34). O enredo básico do “Auto do Boi” seria o seguinte: havia um boi famoso, propriedade de um fazendeiro (o qual teria dado de presente à sua filha), que ficou aos cuidados de um vaqueiro; Catirina, estando grávida, fica com desejos de comer a língua do referido boi e exige isso do marido: Pai Francisco. Este mata o boi e o esconde; quando é descoberto, preso pela tribo de índios, tem necessariamente de providenciar a ressurreição do boi para não ser castigado; depois de apelar para certas autoridades, como o padre e o médico, chama o pajé que é o único que consegue fazer o boi voltar à vida. Acontece então uma grande festa e o folguedo se encaminha para o seu final.

---

7 Para as relações entre ritual, teatro e festejos do ‘boi’, sob o viés antropológico, cf. CAVALCANTI 2015. Sobre a simbologia da morte, como também da ressurreição do boi, cf. CAVALCANTI 2006.

Ao analisar esse núcleo narrativo, Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti percebe aí três níveis: espacial (havendo um movimento do centro da fazenda ao pasto, depois com retorno à fazenda), sociológico (com personagens dos extratos sociais altos e baixos) e cosmológico (passagem da vida à morte, da morte à vida). O boi se torna um símbolo ligado tanto à produção e abundância, quanto à reprodução, animal e humana. A morte do boi causaria uma crise, a partir de que o boi como potência e riqueza passa do fazendeiro ou amo do boi para o casal pai Francisco e Catirina, caracterizados frequentemente como negros, como subalternos ou escravos, revestidos de traços grotescos na composição narrativa. É o desejo transgressor de Catirina, aí representando a fecundidade do baixo social em contraposição àquela correlata da filha do fazendeiro, que desencadeia a crise, tomando para si o símbolo de riqueza, mas destruindo a harmonia anterior e rompendo com as relações hierárquicas. Dessa forma, o boi, como vítima sacrificial “instaura um terrível impasse, pois o “boi”, até então, era o termo de mediação e verdadeiro dínamo narrativo; sua morte é silêncio” (CAVALCANTI 2009: 108).

A morte do boi se reveste de uma complexidade simbólica. Segundo Cavalcanti, a ressurreição do boi implica a quebra com o nível da realidade criado na narrativa, o que tem dois efeitos cruciais: desloca-se o foco do boi da história para o boi artefato/dançador; parte-se de uma temporalidade interna ao mito para aquela do festejo e do rito. Ao interromper e condensar o tempo biológico, adentrando no tempo da festa e do rito, é possível situar a performance do boi dentro do calendário cíclico das festas, no caso, do rito católico. Assim, nessa análise de Maria Laura Viveiro de Castro, o boi se torna um dínamo narrativo e sua brincadeira trata seriamente das conversões e reversões do tempo, de uma reflexão sobre a passagem entre a vida e a morte (CAVALCANTI 2009: 107-110).

Não obstante, conforme Cavalcanti, a existência de um auto originário do boi seria uma ilusão do arcaísmo próprio dos estudos de folclore empreendidos em meados do século XX. Partindo do escrutínio das evidências históricas, pela análise das variantes da narrativa a partir dos registros mais antigos, chega à conclusão de que não haveria um enredo pré-estabelecido; na pesquisa de campo, por exemplo, verifica que cada um dos entrevistados buscava fazer um relato sobre os inícios da brincadeira, ou seja, em vez de um auto original do boi, haveria diversas narrativas sobre a origem do festejo (CAVALCANTI 2009: 93-98)<sup>8</sup>. Dentro dessa ótica, Luciana Carvalho, tendo como foco o Bumba-meu-

---

8 Cf. também CAVALCANTI, 2018: 119. Neste último artigo, a autora defende o argumento de que a influência de Mário de Andrade sobre os estudos posteriores, ao propor um núcleo básico, como entreccho dramático, para o festejo do boi (a encenação de um drama central serviria para congregar as diversas partes do bailado seriado, segundo um princípio estético, num enredo mais coeso) na obra *Danças Dramáticas do Brasil* (1944, 1959, 1982), teria concorrido para dar essa ilusão da centralidade e unicidade de um drama único, tal como se verifica no pretenso auto do boi.

boi do Anajá, como uma das manifestações do bumba-meu-boi maranhense, descreve os festejos conhecidos como “matanças”; embora sigam um roteiro sequenciado de eventos, ações e procedimentos rituais, há uma diversidade enorme de narrativas. A centralidade do boi permanece de alguma forma, mas não há necessariamente a morte do boi, como também não há necessidade de sua ressurreição: o boi pode ser roubado ou simplesmente sumir. A performance das ‘matanças’, como na “matança do santo” analisada pela estudiosa, se distende pelas representações individuais de personagens chamados de “palhaços”, “palhaceiros”, “chefes-de-matança” ou “chefes-da-palhaçada”, com explícito caráter cômico e satírico. Por conseguinte, ao lado de narrativas tradicionais, que versam sobre a morte, roubo ou desaparecimento (e, às vezes, ressurreição do boi), junta-se um repertório de variadas tramas, as chamadas ‘matanças’, em que a criatividade e as competências individuais extrapolam o universo etnográfico tradicional do bumba-meu-boi maranhense (CARVALHO 2009: 115-124).

De uma forma ou de outra, essa narrativa mais tradicional, cujo núcleo remontaria a um pretense auto do boi, tem sido utilizada no festejo do Boi da Manta como um dos aspectos da performance. Não obstante, na esteira da teorização e da prática do teatro contemporâneo, a “Irmandade” não confere ao texto ou a qualquer enredo ou entrecho narrativo um caráter essencialista ou diretivo da concepção do espetáculo, ou seja, ele é antes um dos aspectos da performance e tem uma funcionalidade restrita na dinâmica da festividade. De forma um pouco similar ao que ocorre nas ‘matanças’ do bumba-meu-boi maranhense, mesmo nas apresentações da ‘Irmandade’ em que o enredo tradicional está subjacente, as várias ações são baseadas em cenas individuais que suscitam o caráter burlesco e, até mesmo grotesco, da performance e também do figurino dos personagens<sup>9</sup>. Essa diversidade da narrativa de base pode ser exemplificada pela primeira montagem do grupo: a encenação do espetáculo “O Homem-boi”; foi retomado na época, em 1998, o mito grego do Minotauro<sup>10</sup>, enfocando desde a cena do conúbio sexual do “Touro de Creta”<sup>11</sup> com Pasífae, rainha de Creta e mãe do Minotauro, até a morte deste último. A partir dessa perspectiva, o boi se torna um mediador também entre diversas naturezas (humana, animal, divina), entre níveis de existência (dimensão humana e supra-humana), entre diferentes temporalidades (tempo da narrativa, temporalidade mítica, tempo do festejo e do rito).

---

9 Esse caráter fragmentário de várias cenas cantadas e dançadas já era vislumbrado por Mário de Andrade em *Danças Dramáticas do Brasil*; cf. ANDRADE 1982; CAVALCANTI 2018: 126-127.

10 Como explicado na entrevista por Gercino Alves Batista, fundador da ‘Irmandade’, o mito grego é reapropriado através de sua releitura por Jorge Luis Borges no conto ‘A casa de Astérion’.

11 Animal divino saído do mar Egeu, enviado a Minos por Posídon. Como Minos, ao final, não cumpriu sua promessa de sacrificar o touro ao próprio Posídon, este pede a Afrodite que suscite na esposa do rei de Creta, Pasífae, uma paixão incontrolável pelo animal. Em vista disso, ela solicita a Dédalo que construa um artefato, ao molde de uma vaca, com que ela pudesse ter relações sexuais com o touro. O Minotauro, assim, é fruto dessa união.

Como constituinte dessa performance, a dança é um elemento fundamental<sup>12</sup>. Cumpre, não obstante, chamar a atenção para a arte da capoeira, em vista de seu aspecto coreográfico: boa parte dos integrantes da “Irmandade” têm regularmente aulas de capoeira, o que os capacita a utilizar não apenas passos, cantos e instrumentos, mas também a própria corporeidade do capoeirista para a sua performance, concomitantemente, dramática e coreográfica. Com fins de emprestar certa economia à designação deste tipo de prática, nomeamos os performers do Boi da Manta como **dança-atores**, enquanto reservamos o termo dançarino-ator para a prática dramática de Geraldo Vidigal. Tanto o boi, quanto os demais membros da trupe executam alguns passos e gingas de capoeira durante o trajeto do cortejo, tocam atabaques, caixas e berimbaus, executando ladainhas da capoeira ao lado de toadas de boi.

Além de conjugar as esferas da luta e da dança, a capoeira alberga em si os traços de um jogo, dotado de certas regras, mas também de certa imprevisibilidade. Definido como “uma sequência ordenada de ações realizadas em lugares específicos por uma duração de tempo conhecida” (SCHECHNER 2012: 127), o jogo pode se aproximar tanto do ritual, quanto do espetáculo, ao mesmo tempo que engaja sentimentos de competição, busca de reconhecimento e, frequentemente, formas de impressionar a assistência e os outros jogadores. Em sua transposição para o festejo, a capoeira se transfigura e, assim, o jogo entre dois capoeiristas se converte na dança-luta do boi com outros elementos: com o vaqueiro, com os vários integrantes da trupe e, especialmente, com os transeuntes ou acompanhantes da folia. Aí está subjacente o perigo de jogar, o perigo de dançar ou brincar com o boi. Aquele que é chamado de ‘tripa’, quem se coloca embaixo do boi, executa uma performance coreográfica com giros, pulos, passos de dança, paradas triunfais, porém, em determinados momentos, parte em perseguição de quem esteja à sua frente, provocando correria geral e sentimentos de terror, em maior ou menor grau, nos presentes. Como operador e agente do boi valioso, ele tem de provar suas qualidades como **dança-ator**, tanto em procedimentos ritualísticos e na performance coreográfica, quanto em sua capacidade de suscitar atração e temor, deixando sempre entrever os aspectos de risco e perigo que sua performance ritual traz consigo.

## Geraldo Vidigal eo jogo do dançarino ator na performance da Irmandade

O motivo desse trabalho é também permitir um reencontro para falarmos de um mestre, alguém especial dentre aqueles que atravessaram nossa vida e nos

---

12 Como dito anteriormente, a discussão sobre a prática e a metodologia do dançarino-ator vai ser desenvolvida na segunda e na terceira partes do presente artigo. Para quem deseja ver a performance apresentada pelo grupo no IX Simpósio Antigos e Modernos: *Teatro, performances e formas de dramaticidade*, cf. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=IsuRechJW0Q>

possibilitaram sintonizar numa frequência comum. Frequência cuja vibração permitiu que seguíssemos marcados como uma geração de iniciados, como uma categoria de gente que comungou certas experiências fundamentais, um grupo etário, um grupo de gente que segue até hoje como o que poderíamos chamar de “irmãos”. Este mestre é Geraldo Vidigal. Se não somos filhos perfeitos – nem talvez tampouco parecidos uns com os outros, nossa semelhança não é o fundamental, aliás, nem é o esperado ou desejável – levamos cada qual a seu modo, o nosso legado como uma coisa que importa, que fez sentido na nossa trajetória, que transformou nossa forma de ver o mundo, de estar no mundo, de sentir e de nos posicionar diante dele, mais do que apenas nos transformar em atores.

Gerado Vidigal nos fez encontrar a sensibilidade de um “teatro do risco”. Primeiro, o teatro-dança feito sob o signo do improviso. Ou seja, um teatro-dança contra-mimetização, contra-reprodução, contra-cópia, contra-modelo, e por que não, contra o Estado. Sim, Vidigal reivindicava isso com toda a propriedade de um método de experimentação. Com ele, ganhamos a nítida impressão de que a realização de cada espetáculo é, por força da natureza mesmo do espetáculo, única. Não no sentido trivial: o espetáculo se reencena a cada dia de apresentação, sendo um a cada vez necessariamente. Mas no sentido mais radical, de conceber o espetáculo como outra coisa que a Repetição exata de um original. O teatro como outra coisa, enfim, que a Representação.

“Curupira: um ballet no fim dos tempos”, que encenamos de 1994 a 1996, era isso: um espetáculo concebido como um roteiro. A cada vez, se realizava de uma maneira, dependendo de onde fosse encenado, de quem estivesse na assembleia dos espectadores, do frio ou do calor ao qual nos submetíamos, da noite ou do dia quando atuávamos, da água ou da poeira no ambiente, do cimento ou da grama do solo... O espetáculo era um roteiro que devia ser preenchido a cada vez como uma partida de futebol, como um jogo de boxe, como um jogo, como uma prova... Verdade que, para tanto, necessária era uma entrega ao treino. Mas treino não é ensaio. Treino é um veículo para a atuação singular.

Vidigal, de fato, reivindicou o teatro-dança-jogo para o teatro dele. E essa reivindicação soou profundo em nós como uma força de renovação para o teatro e como um campo muito legítimo para nosso engajamento político antes mesmo que soubéssemos o que ele tinha em mente. E o que isso significava no horizonte das artes dramáticas.

Foi muito provavelmente essa reivindicação do teatro dança como um jogo ou um improviso, contra o modelo e contra a cópia, isto é, contra a concepção de teatro como representação estrita, que nos levou a aproximar a arte do ator da arte do capoeirista. Este dançarino-jogador-guerreador que deve treinar os passos, os golpes, com maestria para estar preparado, apto para ter sua hora na roda, no ginásio, no ringue, na cena... O capoeirista deve ter não apenas maestria dos movimentos do corpo de acordo com as bases que ele treina, mas também o domínio da etiqueta do jogo. Os toques, os ritmos, as ordens que o

condutor da roda dá. Esse domínio total da cena para que a atuação dele possa ser um grande salto, uma sequência graciosa, ativa imprevisível, totalmente singular, viva; isso se espera na preparação e na atuação do 'ator-bailarino'. Nesse sentido, o ator bailarino, tanto quanto o capoeirista, não pode ser intérprete ou representante de outrem, ambos devem ser ATORES, no sentido estrito do termo, alguém que tem agência sobre a cena, ou seja, um sujeito.



**Foto 3:** Geraldo Vidigal no espetáculo Pagu com atriz convidada: Niura Bellavinha

Essa reivindicação de que a arte do ator bailarino não fosse alguma coisa apartada da vida, isto é, de que não fosse uma mera representação da vida, sabemos, moveu reveses históricos, crises, renovações da dança e do teatro e das artes em geral. Ocorreu, exemplarmente com a ‘Sagração da Primavera’, com Stravinsky e Nijinsky<sup>13</sup>, inaugurando a dança “moderna”, espetáculo retomado por Martha Graham e Pina Bausch<sup>14</sup>. Estes modernos que souberam traçar sua arte com hí-fens, como pontes entre campos cindidos, recuperando a dança para o teatro, o teatro para a dança, a arte para vida, a vida para a arte, todos eles pleitearam recusar as separações nítidas entre fronteiras. Estes modernos revoltados, que foram os modernistas, entenderam que “jamais fomos modernos” no sentido em que explicita o filósofo Bruno Latour (LATOURE 1994: 8). Pois, na definição de Latour, o moderno designaria dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, para serem eficazes, devem permanecer distintas. O primeiro conjunto de práticas cria, por tradução, mistura entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura. O segundo cria, por purificação, duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos de um lado, e a dos não-humanos do outro. Sem o primeiro conjunto, as práticas de purificação seriam vazias e supérfluas. Sem o segundo, o trabalho da tradução seria freado, limitado ou interdito. O primeiro conjunto corresponde àquilo que chamamos de rede, o segundo ao que nomeamos como crítica. Enquanto considerarmos e mantivermos estas duas práticas, seremos realmente modernos, no sentido de que aderimos sinceramente ao projeto de uma catarse proporcionado pela crítica. A partir do momento em que desviamos nossa atenção para o trabalho de purificação e o de hibridização, deixamos instantaneamente de ser modernos, nosso futuro começa a mudar. Começamos a reduzir a marcha, a curvar ante a proliferação dos monstros. Nesse sentido é que jamais somos modernos.

Mesmo assim, agimos como se o fervoroso empenho da modernidade fosse a purificação estrita, traduzida nessa proliferação de monstros: a objetificação, a individualização, a uniformização da pessoa como um representante da espécie, a universalização do humano no indivíduo, a linha de produção em série etc. Foi, então, contra estas práticas dos pretensos modernos, que aqueles que passaram pela crise instantânea provocada pela atenção aos híbridos se insurgiram. Recusaram as divisões do mundo em porções exclusivas e internamente homogêneas, feitas de mesmidade interna e diferença radical externa, matéria da qual também se forja a identidade.

Pois bem, estes outros modernos que explicitaram que a modernidade jamais existiu sozinha, barraram com seu corpo, em certa medida, o projeto

---

13 O balé ‘A sagração da primavera, com música de Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinsky estreou no dia 29 de maio de 1914 em Paris no ‘Teatro dos Campos Elísios’.

14 Retomando essa composição de Stravinsky, ambas montaram novas coreografias: a americana Martha Graham, em 1984; Pina Bausch, em 1975, mas cuja montagem foi reapresentada no Brasil em setembro de 2009; cf. MELLO et alii. 2016: 125-146.

Moderno, avisando aos demais que sempre houve quem resistisse à modernidade e seguisse resistindo. Souberam eles afirmar que a forma da arte não resulta de alguma etapa numa linha contínua de desenvolvimento, mas se trata, melhor, do resultado de uma postura ou de uma posição no mundo. E então, eles reivindicaram para si uma posição favorável às diferenças e à multiplicidade das coisas, dos seres e dos híbridos e das traduções. Recusaram a hegemonia da identidade. Renderam prevalência à alteridade. Disseram “eu é um outro”, mais uma vez com Rimbaud<sup>15</sup>. Desconfiaram da concepção de que a arte se esgota na representação. Buscando a singularidade radical, uma em cada vez, uma em cada ato.

Mas não é também a singularidade radical, um dos objetivos dos atores no movimento da performance? O ator-bailarino, o capoeirista, o performer, todos eles devem eles saber improvisar a cada execução, como um atleta que se coloca numa prova. Atuando fora do programa estritamente repetível da representação do teatro, digamos, “convencional”, atuam sob o risco do real. Poderíamos dizer que teria sido contra o programa de controle total da representação convencional (alguém poderia dizer ‘aristotélica’), que a performance aparece? Ela também como exemplo do movimento dos modernos revoltados contra a modernidade.

Tudo isso leva a arte do ator bailarino para longe das concepções não apenas não-modernas mas, digamos, ocidentais/coloniais da arte. Tudo se passa como se pudéssemos dizer que, se, numa certa concepção ocidental, a arte é mimese, entendida estritamente como representação e cópia perfeita da vida, então, este ocidente (que se quer majoritário) supõe que, para os outros diferentes, a arte nem existe. De acordo com certos ‘arrogados ocidentais’, fora do ‘ocidente’, a arte seria improvável, impossível ou imperfeita. O que, então, o outro deste pretense ‘ocidente’ teria, no lugar das artes dramáticas? O ritual. E no lugar das artes plásticas? O artesanato. Ou seja, uma versão imperfeita ou subalterna da “arte” vista ocidental, pretendida universal.

Mas, para estes todos que o ‘ocidente’ julga como Outros: bárbaros, primitivos, arcaicos incivilizados, não-modernos etc, de fato, não faria sentido a existência de um modelo a ser reproduzido, como se este estivesse fora da vida. Não tem lugar no “pensamento selvagem” (que não é o pensamento do selvagem, senão uma forma outra de pensar, seguindo o antropólogo Lévi-Strauss (1989: 15-49)) um projeto a ser seguido sob tais parâmetros artísticos. Simplesmente não faria sentido, nessa perspectiva outra, cogitar um experimento repetível totalmente controlado. Nada, no horizonte do pensamento selvagem é perfeitamente repetível, justamente porque não se almeja isso como prova de sucesso ou perfeição. Não se espera uma cópia perfeita de um origi-

---

15 Cf. RIMBAUD 2009; a frase “eu é o outro” aparece na carta de Arthur Rimbaud dirigida a Georges Izambard em 13 de maio de 1871.

nal. No limite estas coisas não existem. Mas se esperam, sim, versões infinitas de um dispositivo sempre em atuação. Diríamos atualizações ou “Afigurações”? No ritual não se representam os espíritos, mas se atualizam os espíritos.

Mas, então, nós, que desejamos o teatro, o que temos a esperar do rito? Nós, modernos, o que desejamos com os nossos Outros? Por que a arte dramática, quando se vê em crise, vai buscar inspiração no rito? Ou nas tradições dramáticas não-ocidentais? Por que, ao lado da performance, cogitamos o rito?

Almejamos que a arte não se entrincheire nas barreiras do mesmo, na barreira do ‘eu’, que se abra para a vinculação com a terra, com ambiente, com o fora e com a vida, com o risco e com a singularidade, antes que com a reprodução das purificações. Talvez tenha sido isso que desenhou Vidigal muito à frente de seu tempo com “Curupira”, um espetáculo de teatro-dança, concebido como roteiro, ambientalista, contracolonialista, antirracista, muito antes desse ‘fim do mundo’ em que estamos. Em todo caso, bem antes que o fim do mundo fosse tão evidente para nós.

Reivindicamos ainda que no campo das artes dramáticas quando direcionarmos nossa atenção para “antigos” ou “arcaicos”, não os tomemos como uma mera versão pretérita de nós mesmos. E, mais ainda, quando buscarmos o antigo, que ele não seja reduzido aos “gregos”. Gostaríamos que as artes dramáticas no Brasil pudessem reconhecer a sabedoria ameríndia e afro-brasileira como sua fonte de inspiração para o futuro. As narrativas ameríndias não são apenas não-modernas porque não purificam os seres, mas porque são os vínculos de todos os que vivemos nas Américas com este solo. A sabedoria ameríndia não é apenas antirracista, mas contra-especifista, não apenas contra-eurocêntrica, mas contra o antropocentrismo. Nos mitos ameríndios, as heroínas são mulheres enterradas vivas, elas mesmas raízes dos vegetais que alimentam os futuros humanos; os heróis são menos filhos e pais humanos em conflito genealógico, que cunhados ligados entre si por meio de ‘uma mulher-onça’, e assim por diante. Enfim, no mundo ameríndio, todas as qualidades de seres são pessoas, e são protagonistas. Também a mitologia e a tradição de atuação de tradição afro-brasileira abarcam personagens e modos de expressão multiespecíficos. É essa radical contraposição ao princípio do antropocentrismo que dá às sabedorias ameríndia e afro-brasileira antecipação na batalha em defesa de todos os seres, inclusive, da Terra.

Saudamos Geraldo Vidigal pela sua genialidade como ator-dançarino e mestre, e pela sua visão contra-moderna vanguardista, conectada à Terra e aos povos da terra.

## Entrevista 1: o Boi da Manta<sup>16</sup>

**[PEDRO]** Quais as motivações para a criação e formação de um grupo para o festejo do Boi da Manta em Lagoa Santa?

**[GERCINO]** O que mais me estimulou naquele momento foi sentir que poderia, com a experiência vivida no teatro, na dança, tudo que tinha conhecido pelos lugares por onde andei, ampliar o campo de visão daqueles meus parentes. Até então eles ouviram falar de índios e africanos como se fossem pessoas do outro mundo. O boi trouxe para fora a identidade, reconhecimento da própria história, pois eram netos de candombeiros, de caboclos, tinham e ainda têm a herança de Turuna, Periquito, Zé Galdino, Donana, Amélia... Atrás dessas máscaras repetiam o corpo dos seus ancestrais. A diferença que causaram na escola que estudavam foi espantosa: de um momento para o outro, jovens negros se tornaram protagonistas de um momento histórico: o nascimento do Boi vermelho, o Boi encantado.

**[P]** Como foi esse início em 1998? Como surge a Irmandade e como se dá essa ligação forte com a capoeira e com o 'Reinado'?

**[G]** Era uma força latente dessa experiência do teatro antropológico que se firmava na prática de capoeira no grupo 'Eu Sou Angoleiro', na rua da Bahia, no centro de Beagá, convivendo com a realidade de uma população que sobrevivia daquele giro urbano, a malandragem da Praça Sete, pessoas que iam e vinham pela Rodoviária e a Estação. Outro ponto de firmeza foi a Guarda Treze de Maio, que abriga no mesmo lugar o terreiro São Sebastião. Ali se aprendia a estar no mundo das mais diversas formas, os vários tipos de relação com o mundo, relação com a política, com o sagrado, com a nossa real condição na sociedade. A partir desses lugares participávamos do movimento do mundo, buscávamos força e éramos força. Tudo isso trouxemos para Lagoa Santa.

**[P]** Quais as primeiras experiências com o boi?

**[G]** Os primeiros laboratórios ocorreram na Moradia Estudantil Borges da Costa<sup>17</sup> pelos corredores que lembravam o labirinto de Astérion, o Minotauro do conto de Jorge Luís Borges, 'A casa de Astérion'. Nele se descreve o labirinto pelo

---

16 As entrevistas 1 e 2 foram realizadas com Gercino Alves Batista, fundador-mor do grupo 'Irmandade dos Atores da Pândega'.

17 A Moradia Estudantil Borges da Costa funcionou durante 18 anos, de 1980 a 1998; além de moradia, funcionava como um espaço cultural atuante, onde vários grupos da época ensaiavam, como o grupo "Galpão". Pelo fato de ter sido um espaço invadido e, por conseguinte, administrado por estudantes, foi alvo de inúmeros ataques por parte de alguns setores da Universidade Federal de Minas Gerais, a exemplo da Faculdade de Medicina na época. Embora tenha sido considerada como moradia pela UFMG durante certo período, com o pedido de reintegração de posse feito pela própria universidade, o espaço foi ferozmente invadido pela polícia federal e os estudantes, surrados e massacrados, foram presos.

ponto de vista do Minotauro. Era ele quem narrava o que acontecia ali. O nosso boi também é um misto de gente e bicho e ele mesmo conta a sua história. Precisávamos ser capoeiras e moçambiqueiros para atuarmos com verdade, o que nos trouxe também para o encontro com nossa ancestralidade, quebrada pela colonização. O resultado disso foi a primeira apresentação dirigida por Alexandra Simões, onde atuávamos Renata Otto, eu e mais três percussionistas, Daniel Marques, Negãozão e Luciano no espaço alternativo do Festival Internacional de Teatro - FIT-BH.

**[P]** Como conseguiu o know-how para a confecção do boneco do boi?

**[G]** Não sabíamos como construir esse corpo do boi. Fiquei sabendo então que na rua Jataí, 1309, do bairro Concórdia, havia uma casa de onde todo ano saía um boi pelas ruas da vizinhança anunciando o 'Reinado' da Guarda de Moçambique e Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário. Lá encontrei D. Isabel, a segunda rainha conga do reinado dessa guarda, iniciado em 1944 com sua mãe, D. Maria Casimira. Aprendemos a fazer a armação do corpo do boi e fomos convidados a ajudar na festa, firmando uma amizade que dura até hoje.

**[P]** Como aconteceu a montagem do primeiro espetáculo com a 'Irmandade': 'O Homem-boi'? Quais os participantes? Por que a utilização de um mito grego?

**[G]** Tanto o Minotauro quanto o Boi da Manta são mistura de raças, são mestiços, uma perspectiva do novo, como brasileiros que somos. E nosso acesso, como disse anteriormente, se deu pelo conto de Jorge Luis Borges. Eu nasci em Lagoa Santa e de uma família muito grande, muito numerosa. Os sobrinhos e seus amigos, nessa época, 1999, se reuniram no terreiro e se interessaram pela prática da capoeira angola. Foi quando comecei junto com o amigo Sotero a ensinar essa prática para eles. Chegando o carnaval, sem nenhuma opção de divertimento na cidade (pois as Escolas de Samba haviam sido extintas), resolvemos sair com o 'boi' pelas ruas. Não tínhamos instrumentos. Foi quando alguém se lembrou que os instrumentos da antiga escola de samba 'Império da Várzea' estavam num espaço abandonado na orla da lagoa, na ocasião já soterrados na lama. Fomos lá e recuperamos o que podíamos. Saímos mais livres nesse carnaval; os amigos trouxeram as fantasias e a população aderiu ao cortejo. A concepção do enredo estava ainda incipiente, pois até então nem mesmo o grupo havia sido formalmente criado. Depois do carnaval, começamos então, em vista da necessidade de aprimorar aspectos técnicos do grupo, por convidar e trazer os mestres da percussão; vieram Daniel Marques, Babilaque Ba, Carlinhos de Oxóssi. Após vários encontros, a bateria começou a tomar corpo. Paralelo a isso, fazíamos também oficinas de teatro, de dança, e convidávamos vários amigos artistas para troca dessa experiência cênica. Em 2001 a 'Irmandade' se constituiu juridicamente e o espetáculo toma sua forma mais completa; nessa época, fomos buscar outras referências também: fomos a São Romão conhecer D. Maria do Batuque, a São Francisco conhecer o 'boi de Reis'

do seu Messias, daí originando outros personagens para compor o nosso Boi da Manta, como por exemplo, o macaco, a cobra, entre outros; mas, foi a partir daí principalmente que percebemos que os personagens vão sair do ambiente que eles vivem e que o 'boi' vai assim reproduzir, contar a história do seu entorno, dos personagens típicos, das lendas locais, estando na dimensão do imaginário das pessoas onde ele nasce.



Foto 4: Gercino Alves Batista

[P] Como se desdobra e se desenvolve esse trabalho de dança e teatro com o grupo?

[G] Tanto na capoeira quanto no grupo de teatro vai havendo uma substituição das pessoas, dos dança-atores, pois, não sendo um grupo profissional, os discípulos e os integrantes do grupo vão para outras atividades, estabelecendo-se assim várias formações ao longo dos anos. Como os barcos que traziam os jovens a serem sacrificados ao Minotauro, como os barcos de iniciação dos iaôs, os dança-atores se renovam, renascem. O boi ele é o sustento da casa, ele é a fartura. Porque a capoeira não se vende, não se pode ganhar dinheiro com ela. Mas se ganha técnica, visão de mundo, força e molejo no jogo do dança-ator.

## Entrevista 2: performance ritual e o teatro-dança de Geraldo Vidigal

[P] Gostaria, inicialmente, que você comentasse sua experiência com Geraldo Vidigal e com a técnica dramática do teatro-dança.

**[G]** O que acontece, a coisa mais importante: Geraldo abriu caminho para gente, vários caminhos, e um dos caminhos mais importantes que ele abriu foi com o mestre João, pois, depois que Geraldo foi embora, procuramos, Tata e eu, mestre João e nos disciplinamos dentro da capoeira e fomos atrás daquilo que ele dizia ser a construção do teatro brasileiro: que o teatro brasileiro está dentro das tradições, das técnicas encontradas dentro da tradição, das culturas indígena, africana, a cultura de todos os povos que compõem aqui, ou seja, aprofundar nessa vivência até chegar na condição máxima da capoeira angola. E também o contato importantíssimo com a pessoa do Vidigal, que era uma referência em tudo, pois Geraldo levava a gente sempre para os terreiros; quem abriu também a portas para os terreiros foi D. Isabel, que é uma figura assim propriamente mitológica. Ele não só nos deu isso, como também nos deu caminho. (...) Um deles foi o grupo de capoeira angola “Eu sou angoleiro, onde eu e Tata iniciamos então essa prática. Geraldo dizia que a construção do teatro brasileiro começa nos terreiros. O teatro brasileiro nasce das tradições africanas e indígenas, de tantos povos diferentes. Chegamos à capoeira para aprofundar esse conhecimento, essa vivência, até chegar na condição de mestre. Nessa busca, encontramos D. Isabel Casimiro, figura propriamente mitológica, uma performer, rainha-conga da Guarda de Moçambique e Congo Treze de Maio de N. Sra. do Rosário. Ela nos dá chão e também caminho. Até hoje, o que acontece com a ‘Irmandade’, ao chegar em qualquer espaço, é provocar a transformação; quando o boi chega, transforma o ambiente dos dança-atores e de quem assiste. “Vá lá e faça”, dizia Geraldo. Atuar no momento, essa força de desesperar, deixar de esperar, vem do impulso da pessoa que está atrás do ator. Em “Curupira” convivemos também com uma grande dança-atora e pesquisadora do balé folclórico “Aruanda”, Marita Carlos que, aos setenta anos, trazia uma presença consistente e potente ao espetáculo. O teatro nos propõe uma alternativa ao que nos é imposto violentamente pela sociedade.

**[P]** Como se deu essa aproximação entre performance e ritual? Como você exemplifica no grupo o processo da performance ritual? Quais as características e elementos desse tipo de performance?

**[G]** É preciso saber reconhecer as autoridades, os Tatas, lalorixás, Mestres, lideranças. No nosso trabalho, tivemos uma grande contribuição dessas lideranças e só essa proximidade é que nos ensina a reconhecê-los. Na casa de D. Isabel acontecem giras diferentes: no momento que é Reinado não é Umbanda e vice-versa. “Cada roda tem seu fuso, cada casa tem seu uso”, sem excluir a coexistência. Um a cada vez e, entre um e outro, milhares de situações e nuances, detalhes, pontos coloridos de uma pintura.

Partimos do exemplo da roda de capoeira: são oito instrumentos que tocam ritmos já estabelecidos. Os cantos entoados também fazem parte de um repertório. Os corpos são treinados durante anos. Entra então o jogo, onde se improvisa a partir da necessidade e da oportunidade, tanto o canto como o

movimento, brincando com os duplos sentidos. Também na performance, existe a estrutura, dando forma e apoio para a transformação das situações e espaços quotidianos. O improviso preenche de vitalidade e surpresa para quem assiste ao performer.

**[P]** Qual a importância do ritual para o trabalho do performer?

**[G]** Eu acredito e respeito à força do coletivo. Sigo o ensinamento principalmente da escola de D. Isabel e do M. João. Ele puxa a atuação na capoeira e na Companhia de Arte Negra; como o Geraldo, dirige pessoas sem a formação de dança e faz manifestar a força da sua dança interior. No meu dia a dia, minha intuição me orienta a não ir para a cena, deixando a vela apagada. A capoeira não é religião, mas um ritual que transcende a religiosidade. A rua tem dono e para entrar nela precisa-se de licença. É preciso lidar com os antepassados da capoeira, do Reinado, também do teatro, além da força maior que é a resistência. Quem se junta e quem se identifica com essa intuição. Eu cataliso, (...) quem se chegar é porque se sente representado e já traz essa percepção.

**[P]** Como se dá a consciência dessa ritualística da performance no momento de criação?

**[G]** Geraldo, como instrutor, possuía o conhecimento profundo do corpo e da necessidade de cada um, sabia o ponto físico exato que abria a percepção do movimento necessário para que a ação fluísse. Desesperar também é a atuação na vida, no mundo, tipo: “O que você está esperando para acabar com o preconceito? Com a discriminação, com o racismo, com a falta de educação, com a covardia, com o autoritarismo, com o que você sabe que está errado?” “Buscar uma outra existência possível.

Geraldo abre vários caminhos: Mestre João que procuramos para nos disciplinar, pois, segundo Geraldo, a escola do teatro-dança brasileiro está, como disse, nos terreiros, nos fazeres que nos educam em todos os sentidos. Todo o percurso foi feito do discipulato ao mestrado, mesmo não sendo esse o fim do aprendizado da capoeira. Ao mesmo tempo, nesses anos tão propícios, as ações afirmativas, valorizações dos mestres, cotas para negros e índios, o universo nos encaminhou para uma mestra ainda maior: D. Isabel Casimiro. Geraldo nos deu chão, nos deu caminho. Onde querque o boi chegue, o tempo se transforma e isso aprendemos dele, que não chegava sem transformar tudo à sua volta, com técnica e surpresa, uma arte universal. O estopim disso, ele chamava desesperar, literal e figurativamente, “des-espera”, não vacile, pare de esperar que algo aconteça e seja você o acontecimento. Nesse ímpeto, no tempo (no momento) e no espaço. Aqui e agora está a pessoa e não a persona, que é com quem ele dizia que queria trabalhar. Marita Carlos completa a tríade, vinda da escola de Mercedes Batista, pesquisadora fundadora do Balé Folclórico Aruanda, aos seus setenta anos, participando de Curupira, demonstrava uma força expressiva extraordinária, emprestando vigor a todos nós. Transmitiu esse

conhecimento durante os primeiros anos de prática de dança afro-brasileira e isso foi sempre presente em todos os anos que se seguiram.

[P] Como vocês pensam os elementos profanos no ritual, do jogo e do lúdico, a exemplo do que acontece no candombe e no boi?

[G] A capoeira, por exemplo, ao mesmo tempo que é um jogo, existe o perigo. Não deixa de ser jogo para ser perigoso. O candombe é brincadeira, mas você pode ficar 'amarrado'. É uma gira que não pára e onde tudo se manifesta. Resta a quem guia ter a sabedoria e discernimento para conduzir.



Foto 5: Boi da Manta

## Conclusão

O Boi da Manta de Lagoa Santa é uma experiência do acaso e do divino, a retomada de um arquétipo ancestral que catalisa os corpos e as mentes dos dança-atores da 'Irmandade dos Atores da Pândega'. Como vaqueiro do boi, Gercino Alves Batista, boi e boiadeiro, retoma a sucessão dos grandes mestres que marcaram indelevelmente seu existir: Geraldo Vidigal, através da performance ritual, Mestre João, com a capoeira angola, e D. Isabel Casimiro, senhora rainha do Reinado. O Boi e seus festejantes gingham com o corpo da capoeira, prestam os ritos, ancestrais e moventes, novos e antigos, numa dinâmica de atuação, de dança-atuação, com jogo, com reza, com o perigo, com a possibilidade sempre iminente da metamorfose e da repetição.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Organização Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982 (3 tomos).

CARVALHO, Luciana. “Riso, ritual e performance no bumba-meu-boi”. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro e GONÇALVES, José Reginaldo Santos (orgs.). *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 115-141.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “O boi em dois tempos. O Bumba-meu-boi em Mário de Andrade e o Bumbá de Parintins na Amazônia hoje”. In: *Revistas Todas as Artes*, Vol. 1, n.º 1, (2018): 112-129. Link: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/5042>

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Ritual e teatro na cultura popular”. In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v.12, n.1 (2015): 7-22. Link: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16354>

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. “Tempo e narrativa nos folguedos do boi”. In: *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti e José Reginaldo Santos Gonçalves (orgs.). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 93-114.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi”. In: *Mana* [online], vol.12, n.1 (2006): 69-104. Link: <https://www.scielo.br/j/mana/a/7jHfJTyDPJPYKQtccMbDJMR/?lang=pt>

GOLDMAN, Márcio. “O fim da antropologia”. In: *Novos estudos CEBRAP*, 89 (2011): 195-211. Link: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002011000100012>

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LIGIÉRO, Z. (org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MELLO, Regina Lara Silveira, SANTOS, Rogério Pereira dos, AMARAL, Thais. “Ritual sagrado: a dança em Martha Graham e Pina Bauch”. *Pontos de Interrogação*, v. 6, n. 1 (2016): 125-146. Link: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/3228>

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso de Candombe*. Juiz de Fora – Belo Horizonte: Funalfa Edições – Mazza Edições, 2005.

SCHECHNER, R. (2012). “Jogo; A estética do Rasa; A rua é palco”. In: LIGIÉRO, Z. (org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, pp. 49-198.

SOUZA, Dimas Antônio de. *CAMPO DE MANDINGA: presentificação estética, ética e política na Capoeira Angola*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016. Link: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-AL3RUK>

TENÓRIO, Basílio. *A Cultura do boi-bumbá em Parintins*. Parintins: Gráfica e Editora João XXIII, 2016.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.