



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FLÁVIA CAVALCANTE TAVARES

PEQUENO ATLAS DAS POÉTICAS E PEDAGOGIAS DO GRUPO DE TEATRO
GARAJAL: TECENDO ARTE E VIDA COM MESTRE MANINHO

FORTALEZA
2025

FLÁVIA CAVALCANTE TAVARES

PEQUENO ATLAS DAS POÉTICAS E PEDAGOGIAS DO GRUPO DE TEATRO
GARAJAL: TECENDO ARTE E VIDA COM MESTRE MANINHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- T23p Tavares, Flávia Cavalcante.
Pequeno atlas das poéticas e pedagogias do grupo de teatro Garajal : tecendo arte e vida com mestre Maninho / Flávia Cavalcante Tavares. – 2025.
129 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Mestrado Profissional em Artes, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho.
1. Grupo Garajal. 2. Luto. 3. Memória. 4. Teatro de grupo. 5. Mário Jorge Maninho. I. Título.

CDD 700

FLÁVIA CAVALCANTE TAVARES

PEQUENO ATLAS DAS POÉTICAS E PEDAGOGIAS DO GRUPO DE TEATRO
GARAJAL: TECENDO ARTE E VIDA COM MESTRE MANINHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Gyl Giffony Araújo Moura
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof^ª. Dra. Bárbara Tavares dos Santos
Universidade Federal do Tocantins (UFT)

AGRADECIMENTOS

À minha filha, Inaê Tremembé, por brincar comigo todos os dias.

Aos meus familiares — minha mãe, Luzia; minhas irmãs, Germana e Jeanne; meus sobrinhos, Kauã e Abner — por acreditarem em mim e me impulsionarem a percorrer novos caminhos. Aos meus avós e avôs, pela ancestralidade que pulsa em meu corpo.

A Mateus Tremembé, pela força ancestral e pela espiritualidade compartilhada.

Ao mestre Mário Jorge Maninho, por ser presença encantada, e a toda a sua família pela confiança: Roseli, Ariadna e Mauany.

Aos artistas do Grupo Garajal, pela afetividade de cada encontro, pela tessitura dos laços de amizade, por toda a dedicação e solidariedade em criar e compartilhar as práticas. Minha gratidão por fazer parte desta comunidade carinhosa.

Agradeço especialmente ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES–ICA) da Universidade Federal do Ceará pela enorme liberdade dada à realização deste trabalho. Um agradecimento muito especial ao generoso orientador Francis Wilker de Carvalho, artista da cena que tanto me ensinou e percorreu comigo esta viagem.

Ainda no contexto do PPGARTES, agradeço igualmente aos professores, em especial: Jo A-mi, João Vilnei de Oliveira Filho, Thereza Cristina Rocha Cardoso, Emyle Pompeu de Barros Daltro Pellegrim e Antonio Wellington de Oliveira Junior.

Às artistas e aos artistas pesquisadores da minha turma, por atravessarem comigo esta jornada de pesquisa. Minha gratidão pelas sólidas contribuições.

Aos integrantes da banca, Prof.^a Dr.^a Bárbara Tavares dos Santos e Prof. Dr. Gyl Giffony Araújo Moura, pela disponibilidade, generosidade e por suas contribuições únicas.

Ao CETRA e aos colegas e amigos de trabalho, pela contribuição singular e pelo incentivo à pesquisa.

Ao querido Tim Oliveira, pela disponibilidade e colaboração.

Gratidão.

RESUMO

Nesta pesquisa, parto do desejo de refletir sobre aspectos das poéticas e pedagogias do grupo de teatro Garajal, criado em 2003 e em contínua atividade na cidade de Maracanaú, no Ceará. Ao mesmo tempo em que cartografo caminhos trilhados pelo coletivo, trilho também minha jornada pessoal de luto pela perda do mestre fundador, Mário Jorge Maninho — presença encantada que atravessa esta escrita. Algumas perguntas me moveram ao longo do percurso: a experiência de luto pode mobilizar conhecimentos numa pesquisa em artes? Que contribuições de Maninho estão presentes nas práticas do Garajal? Quais pedagogias e poéticas podem ser identificadas na trajetória do grupo? Para investigar tais questões, busquei uma metodologia que dialogasse com as noções de cartografia e com a própria prática artística do grupo, ativando memórias, gestos e escutas em colaboração com artistas do Garajal, agenciando alguns dispositivos a fim de coletivizar o exercício reflexivo. Ao costurar pensamento e prática, convoquei vozes como bell hooks, Paulo Freire, Leda Maria Martins e Diana Taylor, entre outras, para refletir sobre a dimensão pedagógica; no campo teatral, me apoiei em artistas-pesquisadores como Amir Haddad, Ray Lima, Oswald Barroso, entre outros. Também dialogo com Antônio Bispo dos Santos, Célia Xakriabá Correa, Milton Santos e Ailton Krenak para pensar a relação entre arte, território e comunidade. Como gesto final deste percurso, organizei um pequeno atlas, onde reúno verbetes, que identifica aspectos relevantes que constituem a singularidade e os principais traços que atravessam as pedagogias e poéticas do Garajal.

Palavras-chave: grupo garajal; luto; memória; teatro de grupo; Mário Jorge Maninho.

ABSTRACT

In this research, I begin from the desire to reflect on aspects of the poetics and pedagogies of the Garajal theatre troupe, founded in 2003 and still active in the city of Maracanaú, Ceará, Brazil. As I map the paths walked by the collective, I also journey through my own mourning for the loss of our founding master, Mário Jorge Maninho—an enchanted presence that weaves through this writing. Some questions guided me along the way: can the experience of grief and mourning mobilize knowledge in artistic research? What contributions from Maninho remain present in Garajal's practices? What pedagogies and poetics can be identified in the troupe's trajectory? To investigate these questions, I sought a methodology that dialogues with cartographic approaches and with the collective's own artistic practice, activating memories, gestures, and listening in collaboration with Garajal's artists, creating shared devices to foster plural reflections. In weaving thought and practice, I called upon the voices of bell hooks, Paulo Freire, Leda Maria Martins, and Diana Taylor, among others, to reflect on the pedagogical dimension. In the field of theatre, I engaged with artist-researchers such as Amir Haddad, Ray Lima, and Oswald Barroso. I also drew on the perspectives of Antônio Bispo dos Santos, Célia Xakriabá Correa, Milton Santos, and Ailton Krenak to explore the connections between art, territory, and community. As a final gesture of this journey, I composed a small atlas gathering entries that identify significant aspects which shape the singularity and the main threads that run through Garajal's pedagogies and poetics.

Keywords: garajal theatre troupe; mourning and grief; memory; theatrical troupe; Mário Jorge Maninho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa da cidade de Maracanaú e sede do Garajal, ano 2024.....	22
Figura 2 – Primeiro cartaz de divulgação da esquete Rápido, ano 2003	29
Figura 3 – Espetáculo Uma Dúvida Paira sobre Minha Cabeça, ano 2004.....	30
Figura 4 – Tela – Guerreiros, do artista do grupo Garajal Arnaldo Moura, ano 2018.....	34
Figura 5 – Casa de Liduína e do João Lucas que são vizinhos da sede-casa do Garajal, ano 2024.....	45
Figura 6 – Rachadura de paredes, tintas, cimento, areia em decomposição, o tempo sendo alarmado na rua 18 do grupo Garajal, ano 2024.....	46
Figura 7 – A rua 18 do Garajal, o gesto, as bicicletas de ponta a ponta, 2024....	46
Figura 8 – Uma menina brincando no portão do Garajal e sua mãe Jordana Nascimento, uma rua escura, 2024.....	47
Figura 9 – Tela - Banco do artista Arnaldo Moura do grupo Garajal, ano 2018.	50
Figura 10 – Reisado Guerreiros de Jorge do grupo Garajal, 2024.....	54
Figura 11 – Desenho da sede e quintal do Garajal, ano 2024.....	55
Figura 12 – Tela São Jorge #3, do artista do grupo Garajal Arnaldo Moura, ano 2022.....	61
Figura 13 – Tela Guerreiros #2, do artista do grupo Garajal Arnaldo Moura, ano 2021.....	65
Figura 14 – Tela Mestras, do artista do grupo Garajal Arnaldo Moura, ano 2019.	67
Figura 15 – Carta-aparição da artista do grupo Garajal, ano 2023.....	71
Figura 16 – Print da tela do notebook da autora. Flavia Cavalcante e Maninho do Garajal trabalhando na casa-sede, ano 2025.....	73
Figura 17 – Registro do bilhete da autora, ano 2023.....	76
Figura 18 – Carta-aparição para Maninho de um dos artistas do grupo, em 2023.....	82
Figura 19 – Carta-aparição a Maninho de um dos atores/as do grupo Garajal, ano 2023.....	85

Figura 20 – Oficina de teatro de rua nos Polos e Convivência Social, ano 2014...	91
Figura 21 – Carta-aparição a Maninho de um dos atores/as do grupo Garajal, ano 2023.....	99
Figura 22 – Carta-aparição para o mestre Maninho dos artistas do grupo Garajal, ano 2023.....	103
Figura 23 – Foto do Reisado Guerreiros de Jorge, ano de 2024.....	104
Figura 24 – Espetáculo Uma dúvida paira sobre minha cabeça, ano 2004.....	106
Figura 25 – Espetáculo de teatro de rua Carolina, ano 2004.....	108
Figura 26 – Cortejo de Caretas numa das ruas do Maracanaú, ano 2024.....	111
Figura 27 – Obra Clowns do grupo Garajal, ano 2007.....	112
Figura 28 – Espetáculo Circo Alegria do grupo Garajal, ano 2015.....	113
Figura 29 – Espetáculo Romeu e Julieta, o Encontro de Shakespeare e a cultura popular - Palco Giratório em Porto Velho, Rondônia, ano 2014.....	115
Figura 30 – Espetáculo O bom é que acaba bem apresentado no 24º Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, Ceará, ano 2017.....	116
Figura 31 – Em cena Rayane Mendes, Germana Cavalcante, Angelica Gadelha e Arnaldo Moura no espetáculo Na Beira, palco do Teatro do Dragão do Mar, ano 2025.....	118
Figura 32 – Mulambo na calçada do Theatro José de Alencar, ano 2023.....	121
Figura 33 – Mestre Mário Jorge Maninho, ano de 2019.....	127

SUMÁRIO

1	DESPEDIDA	10
2	CARTOGRAFANDO COMEÇOS E MEIOS	24
2.1	Flavinha	24
2.2	Grupo	26
2.3	Rua	32
2.4	Gestos na rua	37
2.5	Casa-Sede	48
2.6	Quintal	53
2.7	Tempo	57
2.8	Festa	61
2.9	Riso	66
2.10	Palquinho	68
3	PRÁTICAS POÉTICAS E PEDAGÓGICAS DO MESTRE	
	SEMEADOR	69
3.1	Duplo da Vida	70
3.2	Maninho	74
3.3	Mestre	77
3.4	Convivência	80
3.5	Comunidade Carinhosa	83
3.6	Ambiente Democrático/Participação	86
3.7	Cultura Popular	89
3.8	Diretor-Pedagogo	93
3.9	Criação Coletiva	97
4	ALGUNS REPERTÓRIOS DO GRUPO GARAJAL	101
4.1	Reisado Guerreiros de Jorge (2004)	101
4.2	Uma dúvida paira sobre minha mabeça (2003)	103
4.3	Carolina (2004)	105

4.4	Queimação do Judas (2005)	107
4.5	Clowns (2007)	109
4.6	Circo Alegria (2010)	111
4.7	Romeu e Julieta: Encontro de Shakespeare e a Cultura Popular (2010)	112
4.8	Bom é o que acaba bem (2017)	113
4.9	Na Beira (2021)	115
4.10	Mulambo (2022)	118
5	CHEGANÇAS — ALGUNS FRUTOS	121
	REFERENÊNCIAS	126

DESPEDIDA¹

Vamos dar a despedida com deu a Saracura,
Licença senhora, licença senhor.
Seu dono da casa adeus já me vou.
(Canção de reisado de domínio público)²

Era domingo de manhã, 6 de outubro de 2019. O mestre-amigo Mário Jorge Maninho havia mandado uma mensagem de voz via WhatsApp, me chamando para tomar uma cerveja e conversar sobre assuntos corriqueiros do grupo Garajal. Também me lembrou que era necessário comemorar meu aniversário, que se aproximava em poucos dias. Contei a ele que teria uma viagem para Sobral, no interior do Ceará, e que sairia de madrugada — eu não queria viajar de ressaca e cansada. Terminamos a conversa dizendo que, quando eu retornasse da viagem, iríamos comemorar meu aniversário e conversar sobre o grupo. Naquela noite, ele sofreria um acidente vascular cerebral (AVC) e seria atendido no hospital.

Recebi a ligação de sua filha Ariadna às cinco horas da manhã do dia seguinte — e viajei. Com o coração miúdo, peguei o carro e percorri a estrada Sol Poente (CE-085), passando pela serra, praia e sertão para honrar os meus compromissos. Pedi à filha de Maninho que me mantivesse informada sobre o quadro de saúde dele e prometi retornar o mais rápido possível.

Nesse trajeto, olhando a imensidão da estrada enquanto segurava o volante, a mensagem de voz de Maninho corria junto com os meus pensamentos. Eu chorei, mas também rezei. Ainda não sabia que o pior estava por vir. Aquela mensagem de voz passou a caminhar comigo por toda uma pandemia e ainda corre nas minhas veias.

Cheguei em Fortaleza e fui direto ao hospital — rotina que se repetiu por um tempo. Meu amigo e mestre passou alguns dias internado na Unidade de Terapia Intensiva (UTI), não resistiu e se encantou. Assim, tivemos que fazer a despedida.

¹ *Despedida* é o último ato cênico-musical do Reisado do Grupo Garajal. Trago a despedida como introdução desta investigação, pois foi esse último adeus que impulsionou esta pesquisa. O Reisado é uma manifestação da cultura popular tradicional cearense, realizada anualmente nos meses de dezembro e janeiro. Consiste em uma brincadeira dramatizada que reúne diversas linguagens, como música, teatro, dança, entre outros elementos cênicos. Em algumas regiões do Brasil, pode ser conhecido por outros nomes: Bumba meu Boi, Folia de Reis, Guerreiros, entre outros.

² A canção é de domínio público. Escutei pela primeira vez em 2004, com o mestre Antônio Evangelista, do Reisado Discípulos do Mestre Pedro, de Juazeiro do Norte, também conhecido como Reisado dos Irmãos. Essa mesma canção também é entoada no ato de despedida do Reisado Guerreiros do Jorge, do Grupo Garajal.

Ou, como disse Guimarães Rosa, em seu discurso de posse na Academia de Letras: “As pessoas não morrem, ficam encantadas”³.

Era 22 de outubro de 2019, ainda pela manhã, quando recebi a ligação de sua outra filha, Mauany (recém-chegada da Inglaterra), dando a notícia da confirmação do encantamento do mestre Maninho. Peguei meu carro e fui direto ao encontro da família. Tentei contribuir com os trâmites para iniciar o rito de despedida. Fomos ao centro da cidade de Fortaleza, e lembro que compramos uma camisa com a figura estampada de São Jorge Guerreiro — era a vestimenta para Maninho usar no velório.

O velório foi na sede do grupo Garajal. Entre as muitas ligações para resolver questões práticas do velório, os artistas do grupo arrumavam o espaço para receber o mestre uma última vez: limpar a casa do Maninho, ligar para a prefeitura pedindo estrutura, solicitar doações, Arnaldo fazendo o café, avisar os amigos e amigas artistas, avisar os outros artistas, avisar as autoridades políticas, organizar os figurinos, adereços e cenários das obras do grupo. Toda uma produção para se dar a despedida.

Entre lágrimas, decidimos, junto com a família, fazer um ato poético de despedida ao mestre — uma homenagem ainda no velório. Maninho gostava de gente, de festa, de música, de brincadeira de terreiro, de suspender a vida a um estado de alegria. No velório, teve choro e vela, mas também houve um ato de despedida digno de um rei do Congo, com tambores, cantos e danças.

Naquele ato de despedida, me recordo que peguei a zabumba, minha irmã Germana, o pandeiro, Miguel, o triângulo, Aldebaran, a caixa, Dielan e Rayane tomaram a frente para cantar. Demais artistas do grupo Garajal — e de outros grupos teatrais — foram se enfeitando com adereços e figurinos: o Jaraguá⁴, a burrinha... Formamos um cortejo não apenas fúnebre. O Garajal declarava seu luto cantando no ritmo do maracatu cearense:

³ Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>. Acesso em: 07 abr. 2025.

⁴ Figura encantada do Reisado dançada por um brincante, com a cabeça as vezes feita de madeira; carcaça de cabeça de jumento; papelão ou isopor, o restante do corpo é coberto por um tecido colorido. Além do Jaraguá temos a burrinha, o cavalo marinho, o ladrão e o boi que compõem o figural.

Abram as portas
Para o meu reisado.
Cantos e loas
Vamos entoar

Salve essa casa
Nobre morada
Nova Jornada
Vamos começar.
(Trecho da canção do reisado do Garajal, 2003⁵).

Descemos a rua da sede cantando, tocando e dançando com a alma — tão forte que a terra, acho, vibrou. As lágrimas escorregaram dos meus olhos e chegaram como pancadas batucando a zabumba do meu coração. Ali, os artistas do grupo mal sabiam qual jornada estava por se iniciar — nosso percurso de luto coletivo e individual. O que estava por vir?

Mestre Maninho foi velado no chão sagrado do grupo Garajal, que ele ajudou a plantar. Aquele chão cheio de suor de brincantes em dia de ensaio, dos trupés do coco de roda, do chão feito com cola de sapateiro nas feitura de coroas, bichos, máscaras, adereços e figurinos dos espetáculos do coletivo. Maninho se encantou ali, naquele chão. Seu corpo ali dormindo, e atrás, cortinas pretas encobriam os bregueços — figurinos, adereços, cenários, dentre outros. Todas as coisas compondo o velar.

Compartilhar essas lembranças de uma despedida tão marcante foi o modo que encontrei para tentar dar os contornos iniciais do contexto e das motivações que colocaram em movimento esta pesquisa que aqui se apresenta. Um estudo que se debruça sobre as experiências pedagógicas e poéticas do grupo Garajal e sobre a jornada de luto pela perda de seu mestre-fundador: Mário Jorge Maninho. Esta investigação busca dar a ver aspectos das poéticas e pedagogias do grupo Garajal, especificamente no período em que estive atuando no coletivo como atriz, educadora, palhaça e produtora cultural, entre os anos de 2003 a 2019. Procuo revisitar esse percurso interessada em sistematizar reflexões sobre os processos de criação vivenciados e as dinâmicas de ensinar e aprender experienciadas por mim e demais artistas integrantes do coletivo. São reflexões que enlaçam aspectos como memórias, luto, convívios e processo de criação. Como disse Eduardo Galeano (2002) no *Livro dos Abraços*: recordar é passar outra vez pelo coração. Pretendo

⁵ Canção tradicional de Reisado, com adaptação de Antônio Nóbrega e Wilson Freire, CD Madeira que cupim não Rói (1997).

encontrar dispositivos que mobilizem o ato de recordar coletivamente esses trajetos e reconhecer a sementeira de criações e de pensamento desenvolvida no solo fértil do Garajal.

Entendo que as práticas de criação em arte caminham por processos intuitivos, sobressaltados pelo contexto implicado. São práticas que se desenvolvem a partir de conhecimentos prévios e recorrentes de cada artista, e também de adventos experimentados nas inventividades de suas poéticas e pedagogias ao longo do tempo. No caso desta investigação, movem-se a partir de questões: a experiência de luto pode mobilizar conhecimentos numa pesquisa em artes? Que contribuições de Maninho estão presentes nas práticas do Garajal? Quais pedagogias e poéticas podem ser identificadas na trajetória do grupo? Essas são perguntas que não estavam no ponto de partida deste estudo, mas que, no curso dos acontecimentos, foram se revelando de modo inadiável e exigiram novos redimensionamentos nas reflexões propostas. Um movimento que incorporou camadas movediças e inquietantes no fazer-pensar desta artista-pesquisadora diretamente implicada na experiência e imersa no luto de uma perda significativa.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, optei por uma abordagem metodológica alicerçada na prática, na experiência e assumindo a implicação de ser pesquisadora. Assim, alguns procedimentos presentes nos percursos de criação operados pelo próprio coletivo foram, em alguma medida, retomados para produzir percepções, leituras e dados. Nesse sentido, trata-se de um percurso que dialoga com a noção de cartografia: “[...] processo de conhecimento que não se restringe a descrever ou classificar os contornos formais dos objetos do mundo, mas principalmente preocupa-se em traçar o movimento próprio que os anima, ou seja, seu processo constante de produção” (Escóssia; Tedesco, 2009, p. 92).

No processo de sistematização dessas práticas, iniciei realizando um levantamento de literatura no campo acadêmico e também tive acesso aos acervos de arquivos do grupo Garajal, como documentos de processos criativos, imagens de espetáculos, fotografias de ensaios, revistas, jornais, dentre outros. Com esses arquivos, produzi um tratamento analítico buscando encontrar vestígios de lembranças e outras formas de mobilizar novos dados, articulando uma produção poética — a própria escrita desta pesquisa.

A investigação caminha a partir das implicações do meu ser-no-mundo, em convívio com o campo pesquisado, e das influências e atravessamentos com os

artistas membros do grupo Garajal, e também com outras gentes que permeiam quintal-sede-rua, cartografando possibilidades criativas, afetivas, memórias cultivadas, misturadas e compondo mapas efêmeros, mentais e de interações sociais. A rua, a casa-sede do grupo, o quintal, as praças, os percursos comunitários — posso dizer: o território emaranhado por muitos e muitas — são fatores considerados e potencializados nos fazeres de artistas e nesta pesquisa, sobretudo nas práticas criativas percorridas nesta investigação. A título de exemplo dessas práticas, um importante procedimento adotado para escavar memórias, materialidades e modos de fazer foi convidar a mim mesma e aos artistas do grupo a realizar uma abordagem sensível de escrita, através do que chamo de *cartas-aparições*.

Na pesquisa, busco refletir e identificar as aprendizagens do grupo, mobilizadas e fortalecidas pela trajetória e práticas promovidas pelo mestre, procurando pistas dos processos artístico-pedagógicos. Lanço a inquietação que move esta escrita: quais são as práticas pedagógicas em arte que foram ensinadas pelo mestre-fundador Mário Jorge Maninho no grupo Garajal? Tenho como ponto de partida as memórias percorridas por mim como artista do grupo e a convivência de vinte anos com o mestre, para dar contornos possíveis dessas práticas. Recorro, também, muitas vezes, às memórias fabricadas, às imagens visuais e físicas, à oralidade e às cartas escritas por mim e pelos integrantes do grupo Garajal.

A partir daí, a carta-aparição virou também metodologia de pesquisa, e iniciei um processo criativo de escrever cartas a próprio punho, em documento Word, notas, rascunhos, áudios, editor de textos e lembretes. Depois, observando os diálogos e querendo compartilhar as escrituras, propus que os artistas do Garajal também escrevessem cartas a próprio punho e me encaminhassem — o que chamo aqui de: *cartas-aparições ao mestre Maninho*. Compreendendo que as cartas escritas a próprio punho nos revelam um alargamento do nosso vínculo de intimidade, sem vaidades, e assim podemos imaginar, criar e reverenciar um ao outro (Silveira, 1995), talvez para dizer coisas que só se diriam numa carta: as nossas insignificâncias, nossas intimidades e cumplicidades. A carta se materializa enquanto corpo, que posso perder a qualquer momento — e reencontrar noutro tempo.

Não há como falar sobre as potências de criação e aprendizagens em arte do Garajal sem falar dos trajetos vividos no campo da arte e da vida do mestre-

fundador Mário Jorge Maninho. Acredito que as trajetórias de ambos se incorporam, adensam e bordam uma teia de gestos e ações que favorecem o que constitui o coletivo. No percorrer da pesquisa, vi que as reflexões e práticas geradas me empurravam a compreender mais profundamente as poéticas e pedagogias mobilizadas pelo mestre Maninho. Não consegui frear — Maninho me aparecia em sonhos, imagens, canções, bilhetes e nesta escrita — até que precisei me envergar e assumir que a pesquisa era sobre o meu luto, mas, sobretudo, sobre uma tentativa de firmar a figura do mestre Maninho e sua prática pedagógica e poética com o grupo Garajal.

O que se grifa aqui é uma escrita de pulso vacilante, buscando compreender esse espaço de criação, tateando a pesquisa em arte, imaginando gestos, ações e performances por meio das cartas-aparições, memórias e luto. Mas também buscando compreender a composição de afetos implicados nas aparições da escrita. Trato de aparições como espectros, visões, surgimentos repentinos desse efeito: de operar com as lembranças instauradas em mim, para também compreender as implicações da tua figura — como mestre do grupo teatral.

Me lanço a (re)escrever, (re)ouvir, (re)ler, sobretudo (re)criar minhas práticas poético-pedagógicas e refletir e identificar as aprendizagens e contribuições de Mário Jorge Maninho compartilhadas no encontro com o Garajal — gerando, assim, um novo gesto que se apresenta nesta investigação: a própria escrita. A escrita enquanto gesto que se soma ao carinho da lembrança, aos saberes da oralidade do mestre, às práticas teatrais do grupo, às intimidades e afetos nutridos por artistas que compartilham sonhos.

Escrever sobre o mestre Maninho é um ato de amor e de carinho por tudo o que ele moveu e engendrou em mim enquanto artista e educadora. Reconhecer e reverenciar suas práticas não apaga suas diversas contradições, suas sombras. Afinal, para ter sombra, é preciso ter luz — e ele iluminou, com o candeeiro do tempo, seus ensinamentos, numa tentativa de reconhecer outros modos de saber-fazer teatro e dar relevo à sua capacidade como diretor teatral e à sua contribuição dentro do campo das artes da cena no Ceará.

Acredito que essas cartas-aparições são uma forma de reviver as práticas do Garajal — um gesto que guia o meu luto.

Com sorte, esses curadores e consoladores que trabalham com os moribundos nos mostram como encarar a realidade da morte, de modo que falar a respeito dela não seja tabu [...], porque temos medo de que nossas palavras sejam interpretadas como sinais de fraqueza ou fracasso, raramente somos capazes de compartilhar nossos pensamentos sobre a mortalidade e a perda. [...] O luto prolongado é particularmente perturbador numa cultura que oferece remendo rápido para qualquer dor. Às vezes me surpreende saber de maneira intuitiva que há pessoas enlutadas ao redor de todos nós, mas não vemos sinais explícitos de seus espíritos angustiados. [...] Apegar-se ao luto, querer expressá-los, é estar fora de sintonia com a vida moderna, em que os descolados não se abalam ficando de luto (hooks, 2021, p. 230).

Conceder o luto a mim mesma não foi, e nem é, tarefa fácil, já que somos sempre levados à aceleração, à utilidade, à separabilidade entre morte e vida. O luto pode ser um gesto desta escrita — uma reivindicação como expressão de amor, que nos aproxima da vida. “Em seu sentido mais profundo, o luto é uma chama no coração, um calor intenso que nos dá consolo e alívio” (hooks, 2021, p. 231). bell hooks ainda nos ajuda a pensar esse gesto de enlutar como expressão do amor, como um compartilhamento íntimo de quem foram e como viveram — nesse sentido, honrar e perpetuar sua presença e seus saberes para repassar a outras gerações. Falar do mestre Maninho tem esse propósito de edificar sua presença nesses gestos de escrita, de aprimoramento da minha relação com o mundo.

Às vezes evocamos os mortos ao permitir que a sabedoria que eles compartilharam conosco guie nossas ações no presente. Ou os evocamos reencenando um de seus hábitos. E o luto, que talvez nunca nos deixe, mesmo quando não permitimos que ele nos tome, também, é uma maneira de homenagear nossos mortos, de mantê-los por perto (hooks, 2021, p. 232).

Isso porque esta escrita também é um lugar de aparições e de homenagem à figura do mestre-fundador. Escrevi cartas com o corpo, a punho — essa carta não é só documento, é um gesto de memória, que se manifesta como processo de criação desta escrita, como modo de fazer pesquisa. O luto mobilizou a escrita dessas cartas-aparições, que acredito — como disse bell hooks — nunca nos deixarão, pois tornam-se uma forma dos ensinamentos do mestre Maninho permanecerem entre nós.

A memória, no processo de pesquisa, também é acionada para recordar as experiências vividas, numa tentativa de reconstruir o passado das práticas por mim e pelo grupo Garajal, e que se presentificam e se recriam na escrita, no meu corpo e nas minhas memórias. Assim, também se lançam possibilidades para o futuro —

essa trama espiralada, entrelaçada em tempos não cronológicos, em busca de refletir sobre as poéticas e aprendizagens.

A memória também opera como abordagem metodológica de criação em arte no percurso trilhado por mim enquanto atriz, nas minhas interrogações de vida, em toda a trama que se desenrola em palavras, gestos e imagens. Na investigação, busco dialogar com o conceito de memória, movendo-me em direção a diversos autores do campo da literatura, da performance, da sociologia, dentre outros. Vou tateando conceitos de memória que possam se aproximar do meu trabalho criativo.

Trago também o pensamento sobre a memória coletiva do sociólogo francês Maurice Halbwachs. Em seu livro *Memória Coletiva* (1990), cuja primeira edição é de 1950, o autor reforça que ninguém se lembra sozinho: a memória individual e a coletiva são construídas socialmente, já que temos a tendência de viver em grupos, onde criamos fortes relações conviviais. Na visão do autor:

[...] Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. [...] Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em meu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das ideias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles (Halbwachs, 1990, p. 26- 27).

Nesse sentido, compreendendo que não lembro sozinha — lembro com o outro —, quando aciono minha memória, são as vozes do coletivo que escuto e me volto aos artistas para melhor recordar, pois estou envolvida e inserida no contexto social de um coletivo específico: o grupo de teatro Garajal. Halbwachs (1990) reforça o quanto podemos encontrar em nós mesmos ideias, pensamentos, modos de conhecer e fazer que são tramados por uma teia coletiva. Por isso, não chego a esta pesquisa sozinha.

O sociólogo francês também afirma que os acontecimentos experienciados coletivamente, quando evocados e reconhecidos pelo grupo — e/ou ainda presentes no aqui e agora —, no momento em que as lembranças são mobilizadas, fazem com que uma grande quantidade de memórias apareça e reapareça, compondo a memória coletiva, lembrando com o outro, construindo uma rede de memórias. Halbwachs (1990) afirma que, voluntariamente, as memórias individuais são um

ponto de vista sobre a memória coletiva, e que esse referencial vai se transformando de acordo com o lugar que ela ocupa, com as relações que mantém.

Considero que, ao mobilizar a memória nesta pesquisa, juntos, eu e o grupo Garajal atravessamos nossos rios de memórias, revivemos acontecimentos, reconstruímos caminhos e refletimos sobre nossas práticas em teatro. Esse traçado se deu a partir de combinações individuais e coletivas — todas influenciadas pela natureza do campo social em que estamos inseridos. Mas o fato é que “[...] minhas lembranças pessoais são inteiramente minhas, estão inteiramente em mim” (Halbwachs, 1990, p. 55). E as lembranças do grupo Garajal não são somente minhas, mas as tenho porque sou parte do grupo, e não estou sozinha — as memórias que mobilizo na pesquisa são de todo um Garajal vivo.

Leda Maria Martins pensa a memória na performance. Segundo a autora, “[...] no processo de criação em arte. Ninguém cria sozinho” (Martins, 2021, p. 72). Se eu não lembro sozinha, se eu não crio sozinha, isso me faz acreditar que há uma forte possibilidade de considerar que a performance — sobretudo nas artes da cena — é um ato de grafar a nossa memória. Através dos acontecimentos corporificados, podemos abarcar tanto as experiências individuais quanto as coletivas, sendo possível a transmissão do conhecimento e de procedimentos próprios daquele grupo.

Toda memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo, danças, figurinos, adereços, objetos, cerimoniais, cenários, cortejos e festejos, [...] o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscência, o corpus, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e os hiatos resultantes das diásporas (Martins, 2021, p. 48).

Outra importante contribuição da autora é pensar essa memória que se cliva, que se move, que, ao criar e recriar, tem o potencial de preencher alguns vazios, esquecimentos ou apagamentos colonialistas. Leda Maria Martins traz essa reflexão numa percepção afro-diaspórica. No Garajal, ao olhar as performances rituais que engendram o fazer do grupo — como o *Reisado Guerreiros de Jorge e a Queimação do Judas* —, ambos de forte influência da cultura cristã ocidentalizada, nos chegam como expressão de uma cultura domesticadora. Mas é na diáspora, no encontro com os povos indígenas, que essas práticas se reelaboram em confluência e inauguram outro saber, um fazer próprio dos grupos periféricos.

As materialidades invocadas e contidas em mim articulam e estabelecem conexões narrativas casuais — às vezes ficcionais — que se desencadeiam na escrita e se constituem como presença de mundos. As descrições tomam contornos subjetivos e simbólicos, considerando a memória reconstituída. Nesse processo, os três cenários que minha memória elabora são camadas conscientes e imagéticas de um processo vivenciado. Os lugares têm significado afetivo; ao invocar as memórias, revivo e construo novas lembranças.

Falo em construção da memória no sentido de que, muitas vezes, as imagens lembradas aparecem inacabadas, flutuantes, dando voltas e contornos imprecisos. Nesse momento, as imagens são construídas — são forjadas individual e coletivamente. As imagens se engajam em outras imagens. Assim, ainda posso dizer que a memória coletiva está viva no grupo social e sempre em elaboração, pois “[...] no desenvolvimento contínuo da memória coletiva, não há linhas de separação nitidamente traçadas, como na história, mas somente limites irregulares e incertos” (Halbwachs, 1990, p. 87).

Na investigação, o lastro de memórias é percorrido por mim como atriz do teatro do Garajal, mas, sobretudo, com rastros de memórias de muitos que fazem parte do coletivo — dialogando com nossa prática, nosso convívio e nossa comunidade. Nesse jogo entre memória, oralidade e escrita, o texto apresentado opera conjuntamente entre ruas, casas, quintais, terreiros — em confluência, em tempos não lineares, em ficções de memórias minhas, mas que também trazem ecos e aparições de vozes do coletivo teatral. Me aproximo da autoficção, dedilhando rastros de escritas e gestos, de memórias e esquecimentos, de fabulações e práticas experienciadas, elaborando recordações — sobretudo as perdas e as ausências — expressas também no luto. Me sustento numa prática que:

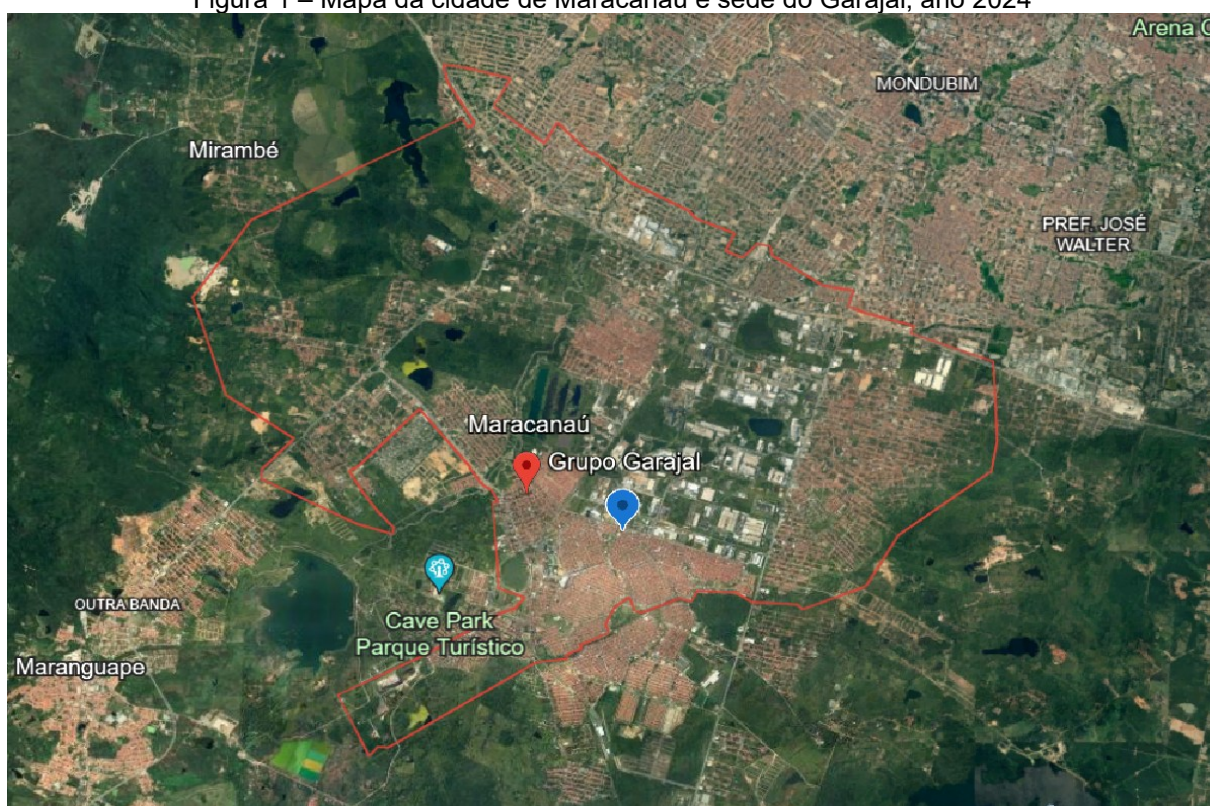
Assume igualmente o papel de fabuladora na escrita, por se sentir vítima do esquecimento e da suposta falsidade de suas lembranças. A autobiografia fingida alimenta-se da fraca memória do outro para se sustentar, sugerindo a narradora ser o relato marcado pela desarticulação entre real e ficcional, uma vez que o desejo de constituição do eu estaria também inscrito na ficção (Souza, 2017, p. 109).

Conforme aponta a autora, ao afirmar que por conta do esquecimento se permite assumir a fabulação, eu, nesta pesquisa, quando cartografo os lugares de criação do Garajal e aos spectos dos processos de criação, percebo também que

sustento lembranças inventadas e reais. E nesse trânsito entre lembrança, esquecimento e invenção, me reescrevo, me tornando também parte da ficção e da realidade invocada. É nessa perspectiva que essa cartografia — que é também um trabalho de luto para a pesquisadora e o coletivo analisado — procura identificar algumas práticas pedagógicas e de criação presentes nos saberes e fazeres que emergem da experiência do grupo Garajal, em especial os agenciamentos produzidos pela relação com o mestre Mário Jorge Maninho e os artistas do coletivo.

O grupo Garajal, foco deste estudo, tem sua sede localizada na Rua 18, Conjunto Jereissati I, Maracanaú, Ceará — em um território periférico, situado no limiar entre o urbano e o rural, entre conjuntos habitacionais populares, empresas industriais, fábricas, território indígena Pitaguary, povos de terreiro, quilombos, ciganos, trabalhadores e trabalhadoras, partidas e chegadas de muitas gentes. Essa configuração de diversos é composta por camadas de um espaço e tempo marcados por invasões, ocupações e resistências de toda ordem.

Figura 1 – Mapa da cidade de Maracanaú e sede do Garajal, ano 2024



Fonte: Google Earth (2024).

O grupo, assentado no mesmo chão-terreiro desde 2003, percorre rumos de criação e fruição em arte e cultura popular periférica. Já são mais de duas décadas

permeadas por processos formativos de artistas, criações de espetáculos teatrais, circenses, palhaçaria, cultura popular tradicional, experimentações artístico-culturais e diversos desdobramentos de intervenções que acontecem de forma compartilhada e comunitária — atravessados e impulsionados por desejos de transformação social.

Para adentrar o mundo do coletivo e suas práticas, esta dissertação se apresenta como uma espécie de pequeno atlas que procura inventariar temas que orbitam as poéticas e pedagogias do grupo Garajal. O formato tem como referência o livro *Atlas do Corpo e da Imaginação*, do autor Gonçalo M. Tavares (2013), que organiza suas reflexões em verbetes que compõem uma coleção em que cada elemento pode ser lido individualmente, mas que, juntos, constituem uma geografia singular sobre o tema investigado.

A ideia de organizar meu pensamento em formato de atlas emergiu das experimentações no próprio curso da pesquisa, em que se mostrava muito desafiador desembaraçar os fios das memórias que traziam as práticas, os saberes, os fazeres e a ética do grupo — sempre muito entrelaçados. Muitas vezes, a sistematização escrita, de modo mais linear, tornava-se redundante e, como é próprio do ato de lembrar, repleta de dispersões, lapsos temporais, idas e vindas de um mesmo assunto, tudo esfumaçado. Assim, ao adotar essa mini-coleção de verbetes que constituem o atlas, foi possível operar no mesmo jogo da memória — o fragmento. Uma lembrança que logo adiante convoca outra e, aos poucos, esses elementos distintos ganham um enlace de sentido que desenha a paisagem Garajal, na tentativa de sistematizar as poéticas e pedagogias teatrais que identifico como relevantes na trajetória do grupo. A perspectiva de operar no exercício da escrita com os verbetes ajudou a dar melhor contorno e precisão ao texto — como se fosse possível coletar, das minhas narrativas e das dos artistas do grupo, aspectos marcantes do modo como pensamos, convivemos e criamos.

Destarte, este pequeno atlas reúne materiais que fui coletando durante a pesquisa. Palavras, gestos, ações, anotações, cartas, jornais, fotografias, encenações do grupo e a relação com o mestre Mário Jorge Maninho, vão costurando essa colcha de retalhos, um fio condutor que ontem e hoje nos une. Convido você a percorrer comigo as recordações, práticas e reflexões, frutos desta pesquisa.

Dito isso, o pequeno atlas se divide em quatro movimentos:

- I movimento – Cartografando começos e meios;
- II movimento – Práticas poéticas e pedagógicas do mestre semeador;
- III movimento – Alguns repertórios do grupo Garajal;
- IV movimento – Cheganças: alguns frutos.

No primeiro movimento, convido o leitor a cartografar comigo os lugares de criação e relação nos fazeres do grupo Garajal: o quintal, a sede e a rua. Com a memória do corpo e o corpo da memória (Wilker, 2018), revisito quintais, terreiros, caminhadas, respirações e suores — compondo e se decompondo, movendo e produzindo modos de performar com as materialidades que os espaços de criação do grupo contêm e sobrepõem. Brinco com o tempo e o espaço para construir os traçados. Caminho com as memórias dos diversos tempos — passados, presentes, futuros — não necessariamente nesta ordem, nas temporalidades curvas. Assim, me apoio na filosofia de Leda Maria Martins (2021) e sua noção de performance do tempo espiralar. Para ampliar as compreensões sobre território, dialogo com as reflexões de Milton Santos (2001), Célia Correia Xakriabá (2018) e Antônio Bispo dos Santos (2023).

No segundo movimento, revisito trajetos de criação e procedimentos pedagógicos operados e potencializados pela figura do mestre-fundador do grupo, Mário Jorge Maninho. Evidencio o luto e a consternação da perda como uma possibilidade de reivindicar o gesto de amor (hooks, 2021). Também dialogo com o pensamento de Rufino e Simas (2019), que articulam suas ideias a partir da noção de encantamento — reforçando que o contrário da vida não é a morte, mas o desencanto, o esquecimento. Então, o contrário da morte é o encantamento — a vida reverberando em outras dimensões. Neste movimento, também busco reconhecer as práticas guiadas pelo mestre do Garajal. Valorizar os saberes e fazeres daqueles e daquelas que são — e foram — semeadores e semeadoras de sabedorias de outra ordem. Nesse sentido, talvez este movimento possa ser lido como uma homenagem ao mestre, mas, principalmente, como um modo de possibilitar que seus ensinamentos sejam compartilhados e inspirem outras semeaduras. Para dar contorno ao que considero a poética e pedagogia do Garajal e às contribuições do mestre, busco outros diálogos com mestres do teatro como: Ilo

Krugli, Augusto Boal (1991), Ray Lima (1994, 2022), Eugenio Barba (2006), Oswald Barroso (2017) e Amir Haddad (2022); e mestres educadores populares como: Paulo Freire (1992), bell hooks (2021) e Antônio Bispo dos Santos (2023).

No terceiro movimento, me debruço sobre a descrição e uma breve análise de algumas obras cênicas do grupo Garajal, construindo assim um repertório cênico. A escolha de refletir sobre essas obras e reconhecer seus processos criativos delineia uma percepção poética da caminhada, dos desafios e das aprendizagens do grupo. Para discutir o trabalho, me aproximo do pensamento de Diana Taylor (2013), que oferece os conceitos de arquivo e repertório, na perspectiva da memória cultural na América Latina, por meio das relações das performances em suas diversas dimensões: escrita, arte, mídia, política, história, social. Também dialogo com as reflexões de Cecília Almeida Salles (2006), que nos convida a refletir sobre a composição das ideias nas experiências dos artistas em seus processos de criação — seja no campo das visualidades, dos sentidos, sensações e materialidades que foram gravadas na memória e imaginadas no tempo e espaço, do que foi e do que está por vir. Pensar nessas redes de relações que operam na construção da obra de arte, a partir da ideia de memória como selecionadora dessas intensidades vividas, provoca uma curadoria do pensamento, da matéria-prima, das linguagens e da própria poética do Garajal.

No quarto momento, traço um movimento de abrição de porta, a chegada da minha pesquisa, buscando dar alguns rastros dos caminhos percorridos e das reflexões tecidas na investigação. Assim, espero que esta pesquisa possa contribuir para o campo dos estudos das artes — sobretudo das artes da cena —, oferecendo pistas sobre processos criativos e pedagógicos vivenciados por grupos de teatro, especialmente aqueles fora dos grandes centros e das capitais, reconhecendo suas práticas como produção de conhecimento e seu traço comunitário no modo de organização. Busco, também, reconhecer os saberes e práticas ancestrais do mestre Maninho, numa tentativa de refletir sobre suas contribuições como educador-diretor de teatro. A pesquisa me fez colher algumas pistas sobre as poéticas e pedagogias do grupo Garajal, mas, em especial, me fez reconhecer a elaboração do luto como geradora de possibilidades de vida, de criação e de recordação. Apresento, a seguir, algumas reflexões deste percurso com amorosidade. Convido leitores e leitoras a entrar dentro do grupo Garajal e recordar junto comigo.

CARTOGRAFANDO COMEÇOS E MEIOS

Flavinha

Sou eu. Carrego esse nome, Flávia, no diminutivo desde a infância. É assim que minha família me chama, é assim que o Garajal me conhece.

Escutando o *podcast* do Programa Roda Viva com a multiartista Grada Kilomba (2024), me pus a refletir sobre as complexidades de um currículo de mulheres — e, inclusive, sobre o meu currículo, ou seja, minha trajetória no campo das artes e na luta por direitos humanos. Kilomba (2024) revela que sua biografia foi sendo apagada ou infantilizada pelo sistema capitalista, colonialista, patriarcal e racista, pois é difícil compreender e aceitar a complexidade da vida de uma mulher e seus múltiplos saberes. Dessa maneira, me apresento e me implico na pesquisa para evidenciar minha trajetória como artista, pesquisadora, mãe, educadora popular, ativista dos direitos humanos e militante na luta por justiça climática. Penso que, ao mesmo tempo em que escrevo, sou atravessada por ficções que tentam preencher as lacunas da minha memória — uma memória permeada por muitas e muitos que compõem minhas relações sociais e meus modos de ser-no-mundo.

Nasci em Fortaleza, capital do estado do Ceará, mas vivi minha infância e juventude entre Maracanaú (cidade da região metropolitana) e Guaramiranga (paisagem serrana, rodeada por resquícios de Mata Atlântica e, sobretudo, pela caatinga). Esses lugares compõem minha biografia. Tive uma infância negligenciada pela paternidade, e cedo aprendi o que era lidar com a falta de um pai. Nesse período, experimentei a dor severa da ausência de alimento no prato da minha família — especialmente de minha mãe, que abdicava de comer para alimentar as filhas. Vi uma mãe solo tendo que cuidar e sustentar três meninas.

Mas nem só de tristeza essa infância foi preenchida. Ali, no intenso convívio com a floresta, com os riachos, cachoeiras, plantações de café e banana, nos roçados de milho e feijão do meu avô Raimundo e da minha avó Luiza — ambos agricultores —, aprendi a brincar, a imaginar outros mundos. Brincava de ser artista, de ser agricultora, de ser bicho, formiga, árvore, vaga-lume. Em Guaramiranga foi onde fiz as primeiras aulas de teatro — acredito que faziam parte da programação das primeiras edições do Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga (FNT).

Entre a floresta e o teatro, minha infância foi ganhando contornos alegres e vibrantes.

Ainda criança, em tempos de colheita do café, me juntava com outras crianças para “apanhar café”. Vestia uma blusa de manga comprida, calça, sapatos velhos, boné, e amarrava um balaio à cintura. Com o café que colhia, conseguia algum dinheiro para comprar bombons. Quando o tempo se arrumava para chover, meu avô Raimundo me chamava para lançar as primeiras sementes de milho e feijão na terra fértil, que ele mesmo preparava. Eu gostava de vê-lo cultivando o roçado — sabia que tínhamos milho e feijão para fazer nosso mungunzá salgado. No final de cada colheita, era bonito ver a família se reunindo para preparar os alimentos: pamonha, canjica, fubá, milho assado e cozido, feijão verde, entre tantos outros. A fartura chegava e alegrava nossas vidas. Com o passar do tempo, percebi que minha relação com a natureza, com a terra e com tudo o que ela produz e move foi uma herança da minha ancestralidade, semeada no meu coração por meu avô e minha avó. Assim, aprendi a reconhecer uma sementeira e um semeador.

Já em Maracanaú — uma mistura de campo e cidade periférica —, aos 17 anos, junto com companheiras e companheiros, pude contribuir com o nascimento do grupo Garajal, no qual tive a oportunidade de me formar. Foi lá que estudei, trabalhei, criei, atuei, produzi, aprendi, viajei, amei. Foi lá que fui educadora. Muito do que carrego em mim foi firmando-se nas relações compartilhadas com o Garajal — e é daí que compreendo a vida em comunidade.

O Garajal injetou em mim um desejo de contribuir com transformações sociais. Motivada a percorrer outras rotas formativas e de confluência, comecei a dar oficinas teatrais em assentamentos da reforma agrária, comunidades rurais, povos indígenas e quilombolas — aprofundando a pesquisa nas expressões da cultura popular tradicional. Desde 2011 até os dias atuais, atuo no Centro de Estudos do Trabalho e de Assessoria ao Trabalhador e à Trabalhadora (CETRA), organização da sociedade civil, desenvolvendo ações de arte-educação com juventudes rurais, agricultoras e agricultores agroecológicos, povos indígenas, quilombolas e pessoas assentadas da reforma agrária. Colaborei com a criação, formação e produção cultural de grupos artísticos e culturais, entre os quais destaco: Balanço do Coqueiro (assentamento Maceió – Itapipoca); Parente Torém; Protegidas do Orixás; Defensoras da Mãe Terra; Ponto de Cultura Recanto dos Encantados (Terra

Indígena Tremembé da Barra do Mundaú – Itapipoca); Reisado dos Tremembé de Queimadas (Acaráú). Isso me alegrou profundamente.

Me envolver com essas ações artístico-culturais junto a povos subalternizados me fez conhecer um Ceará profundo — mestres e mestras, práticas, saberes e fazeres ancestrais — e propor outras rotas de criação, modos de fazer e saber, com linguagens e expressões próprias de cada coletivo. Implicada nessa experiência, trago autores e autoras indígenas, negros e negras, quilombolas e pessoas periféricas para mobilizar minha pesquisa.

Meu currículo está no chão do quintal de casa e dos terreiros, na brincadeira de rua e nas calçadas, entre florestas e asfaltos, em banhos de açude e de cachoeira, entre o saber acadêmico e o saber popular, entre professoras, professores e mestres populares — em caminhos emaranhados que o teatro me deu. Um mundo trançado de cipós, raízes, criações, cenas, gestos, escritas, cores, alimentos, sementes, invasões, contágios, transações — dentre tantas coisas que constituem o ecossistema criativo em arte.

Grupo

O grupo Garajal foi criado pelo mestre-fundador Mário Jorge Maninho e por jovens artistas⁶ que, no desejo de fazer teatro, se reuniam na casa da família do mestre. A primeira obra do grupo foi a esquete teatral *Rápido* (2003), construída dentro do processo formativo em artes do Programa de Apoio às Reformas Sociais (PROARES) e aperfeiçoada nas práticas que emergiram no Garajal. A esquete foi apresentada no Festival de Esquetes Bilu e Bila (2003), no Teatro Emiliano Queiroz – Sesc Fortaleza. Foi nesse dia, 25 de outubro de 2003, que decidimos firmar o nascimento do grupo. Recordo que Maninho havia solicitado a recitação do “Soneto de Fidelidade” (Vinicius de Moraes, 1939), embalada pela “Canção dos Namorados” (Diana, 1972), enquanto os artistas Miguel Cairo e Germana Cavalcante desenvolviam a sequência de cenas de uma trajetória de amor — rapidamente.

⁶ Germana Cavalcante, Flavia Cavalcante, Miguel Cairo, Arnaldo Moura, Aldebaran Faustino, Dielan Viana, Paula Luiza Albuquerque, Aline Fontenele, Diego Mesquita, Sudailson Kennedy, para citar alguns.

Figura 2 – Primeiro cartaz de divulgação da esquete Rápido, ano 2003.



Fonte: Arquivo do Garajal.

A Figura 02 é do nosso primeiro cartaz de divulgação. Mesmo com parte da imagem cortada, conseguimos ver a data ainda nos anos 2000. A escrita do nome Garajal aparece com “u”. Esse dia e essa esquete permeiam nossas memórias das vivências teatrais.

Entre os anos de 2003 e 2004, iniciamos os processos de criação na palhaçaria, no teatro de bonecos, no teatro de rua e nas expressões da cultura popular tradicional. Foram anos intensos de experimentações e práticas cênicas, de um corpo jovem e periférico explorando possibilidades de convivência e acontecimentos teatrais. Com isso, nasceram diversas esquetes e a obra teatral *Uma dúvida paira sobre minha cabeça* (2004) (Figura 03).

Figura 3 – Espetáculo Uma Dúvida Paira sobre Minha Cabeça, ano 2004.



Fonte: Arquivo do Garajal (2004).

Em 2010, no âmbito estadual, a sede do grupo Garajal se tornou Ponto de Cultura, integrando a rede estadual de pontos de cultura. Essa iniciativa fortaleceu os processos de formação e articulação de artistas e grupos locais, possibilitando ao coletivo consolidar seus caminhos na educação informal no campo das artes cênicas — uma verdadeira sementeira da arte teatral.

Em vinte anos de atividade ininterrupta, o coletivo realizou seminários, encontros, festivais, brincadeiras na rua, formações, escolas livres, saraus, espetáculos teatrais e circenses, palcos abertos — produzindo mais de 28 obras cênicas, em múltiplas linguagens: performance, circo, cultura popular, teatro de rua, intervenção urbana, ações formativas, audiovisual, artes plásticas — e com vasta experiência em relações comunitárias com o território que o circunscreve. Destaco, entre 2003 e 2024, as seguintes obras: *Nunca é tarde pra começar* (2003); *Uma dúvida paira sobre minha cabeça* (2003); *Carolina* (2004); *Circo da vida* (2004); *O homem* (2005); *Clowns* (2007); *Circo Alegria* (2010-presente); *Romeu e Julieta: o encontro de Shakespeare e a cultura popular* (2010); *Bom é o que acaba bem* (2017-presente); *Na beira* (2021-presente); e *Mulambo* (2022-presente). Também são realizadas, anualmente, ações artístico-culturais comunitárias, como o *Reisado Guerreiros de Jorge* (2004-presente) e a *Queimação do Judas* (2005-presente).

Construímos diversas obras que circularam por praças, festivais e centros culturais da cidade de Fortaleza e de outras cidades do interior do Ceará. Aos poucos, o grupo alcançou notoriedade nacional. Destaco a participação no Festival Internacional de Rio Preto (2013) e no Festival Palco Giratório Nacional do SESC (2014), ambos com a obra *Romeu e Julieta: o encontro de Shakespeare e a cultura popular* (2010).

Esses festivais, mostras e apresentações nos deram abertura para conhecer outras práticas e modos de gestão de grupos teatrais brasileiros, o que foi fundamental para irmos construindo nossas formas próprias de fazer. Esses encontros entrecruzados, potencializadores de poéticas e políticas, possibilitaram o compartilhamento de práticas, a articulação em redes de trabalho e o engajamento em movimentos por políticas públicas culturais.

Em outubro de 2019, com o encantamento do mestre e, logo depois, com a pandemia da Covid-19, o grupo tomou outros rumos de gestão. Atualmente, o coletivo é liderado por Germana Cavalcante, Arnaldo Moura, Angélica Gadelha e Rayane Mendes, que vivenciam novas experimentações da cena, da performance e de outras linguagens, dialogando com processos do teatro de rua contemporâneo, com o audiovisual e com diversas expressões artísticas.

Mais do que apresentar um histórico das ações do grupo, é importante reconhecer que o Garajal se identifica com o movimento do teatro de grupo no Brasil. André Carreira, na *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, apresenta alguns aspectos que caracterizam esse tipo de agrupamento teatral. O autor, ao buscar contornos para esse movimento, identifica alguns eixos, como: um teatro que busca independência em relação ao mercado tradicional; o desejo de construir um trabalho autônomo; a manutenção de equipes estáveis; o desenvolvimento de projetos sociais e formativos; a organização de espaços-sede para fruição artística; projetos pedagógicos desenvolvidos pelo próprio grupo; espaços para encontros e formação de novos artistas; articulação com movimentos teatrais; fortalecimento de redes e intercâmbios; reflexão contínua sobre processos criativos — entre outros aspectos (Carreira, 2007).

Observo que o grupo Garajal, em sua prática coletiva, desenvolve diversos desses pontos em sua sede-casa, em Maracanaú. Mas, para além do forte traço social e político dos agrupamentos teatrais, acredito que a permanência de um grupo também se dá por algo essencial:

Talvez, fazer teatro de grupo seja justamente a forma encontrada para enfrentar tantos desafios, sentido expresso por alguns coletivos na velha rodinha antes de entrar em cena: “coloco minha mão sobre a sua, para que possamos fazer, juntos, aquilo que eu não sei fazer sozinho! Merda!” (Wilker, 2007, p. 42).

Essa imagem da roda e das mãos dadas entre atrizes e atores de grupos de teatro — esse rito antes de entrar em cena, que vive nos coletivos — me faz lembrar de todas as rodas e mãos dadas que realizei junto ao grupo Garajal. E é esse sentimento de trabalho em grupo, esse trabalho criativo e pedagógico coletivo, que me faz compreender que, para se manter firme, para conseguir enfrentar as adversidades que nos assolam, para dar continuidade ao que acreditamos e para permanecermos sonhando, só é possível fazer junto aquilo que sonhamos juntos.

Fortaleza, 13 de outubro de 2023⁷.

Amigo Maninho,

Oh de casa, oh de fora! Tu sempre teve uma percepção muito aguçada sobre o mundo. Despertou em mim — e em tantas pessoas que passaram pelo grupo Garajal — a possibilidade de imaginar outros mundos possíveis, outros modos de vida. Saímos da rota das fábricas industriais que invadiram quase todo o território de Maracanaú e entramos noutra. Criamos linhas de fuga em ruas, calçadas, becos, quintais — muitas vezes abrindo caminhos cortados por uma lâmina afiada das espadas do Reisado Guerreiros de Jorge do Garajal, rasgando o ar, furando céus, espalhando brasa no chão: um teatro popular de pulsão de vida.

Esse pensamento promove uma reflexão sobre as experiências vividas, sobre ciclos de experiências mobilizadas em coletivo. Carregam também modos de operar a partir das individualidades — e, sobretudo, das coletividades. Tudo passa pelo corpo em vida. E o corpo é produtor das minhas memórias, que por sua vez implicam nos modos de fazer e criar — que nos mobilizam ao ato, ao acontecimento teatral, à festa.

Suspeito que o teatro do Garajal se produz a partir da perspectiva do conceito corpo-vida, em que são escritas nossas vivências tangíveis. O tal do Grotowski diz: “[...] e quando digo corpo, digo vida, digo eu mesmo, você, você inteiro, digo” (Flaschen; Pollastrelli; 2007, p. 206). Esse corpo-vida articula com os processos criativos do grupo, pois foi necessária essa escrita com o corpo, contextualizada nas experiências

⁷ No processo de pesquisa, escrevi muitas cartas para o mestre Mário Jorge Maninho como abordagem metodológica para convocar a escrita e as reflexões. Pedi também que integrantes do grupo escrevessem. No decorrer da leitura desta dissertação, algumas cartas aparecerão — *cartas-aparições* — compondo a escrita do texto e apresentando documentos dos processos da investigação.

de cada pessoa — e, em especial, nas minhas. Essa inteireza, que nasce da convivência, dessas experiências vividas, vai construindo o discurso, o saber, os modos de operar: no brinquedo do reisado, na cena de rua, nas gags da palhaçaria...

O que quero dizer é que está tudo indissociável: a prática de artistas-brincantes e o corpo. Se tem corpo, tem dança. Se tem corpo, tem brincadeira. Tem jogo, tem corpo. Tem vida, tem festa. Essas convivências experienciadas em coletivo — que passam também por esse corpo-vida de cada um e cada uma — são compositoras da pedagogia Garajal. Tudo passa pelo corpo do brincante, ritualizado pelo festejar. Obrigada, Mestre Maninho, por nos ensinar a fazer festa.

*Maninho, já ia me esquecendo... O brinquedo Reisado do Garajal Guerreiro de Jorge (2004-atual) recebe o teu nome em homenagem — não somente póstuma, mas em celebração à tua contribuição edificada na brincadeira, à celebração dos modos de festejar que tu tanto nos ensinaste. Amigo, tu atraíu tanta gente pro Garajal... Nem sei quantos de nós já gritaram, numa roda robusta, o nome: **Ga - ra - jal!** Só sei que foram muitas e muitos artistas — de diversos cantos — que transitaram e permanecem confluindo nesse quintal-sede-rua onde tu permitiu criar o nosso grupo. Entre essas pessoas artistas, sou uma delas — que te escreve e rascunha esta carta. Sinto tua presença profunda nesse território fabulado por nós. Sonho, recordo, converso contigo em pensamento — e assim materializo tua presença. É o que venho chamando de aparições. Pois o que se apresenta nessas cartas é o desejo de conversar contigo, no miolo de pote.*

Com amor de sua amiga Flávia Cavalcante.

Rua

Figura 4 – Tela – Guerreiros, do artista do grupo Garajal Arnaldo Moura, ano 2018⁸.



Fonte: Arnaldo Moura.

Garajal, com L no final, é o nome do coletivo de teatro. Depois de tantas tentativas de encontrar um nome representativo, “bonito”, que valesse para algo ou para nada, nossa criatividade ordinária nos levou a dizer, num susto: **Ga-ra-jal!** Não sabíamos nem direito como grafar a palavra. Ela veio com L, sem U. *Garajal com L*, talvez de *luta* e não U de *utilidade*. L de *laboral*, não U de *uniforme*. Seja com L ou com U, o que sei é que Garajal está plantado numa rua de conjunto habitacional popular, uma das menores do Conjunto Jereissati I, na cidade de Maracanaú. Essa rua se chama 18, mas, na verdade, é a rua do Garajal.

O grupo Garajal está situado em Maracanaú – Ceará, um território circunscrito por conjuntos habitacionais, empresas industriais, território indígena Pitaguary, terreiros de umbanda e candomblé, quilombos, comunidades ciganas, de

⁸ Este e outros que surgirão no decorrer do texto, fazem parte da exposição *Reisado: Tradição em Tela* do artista Arnaldo Moura (2018), integrante do Garajal. As imagens não têm o intuito de ilustrar esta dissertação e sim de compartilhar a poética do grupo, suas cores, texturas, traços, formas e personagens do reisado e, também, as materialidades presentes nas vivências do coletivo. Os quadros da exposição se colocam como parte do que acontece no quintal, sede e rua do Garajal, em sua pedagogia e poética.

partidas e chegadas. Para além de um espaço materializado, Maracanaú emerge de tempos de resistência, fabulações e deslocamentos.

A cidade, antes distrito de Maranguape, foi emancipada na década de 1980 e iniciou um processo desenvolvimentista, especialmente com a efervescência das indústrias. Com isso, foi construída uma política de moradias, por meio de conjuntos habitacionais populares, que também compõem as periferias da região metropolitana de Fortaleza. Esses conjuntos foram ocupados por pessoas de vários cantos do Ceará, que se tornaram trabalhadoras e trabalhadores das empresas e também forneceram sua força de trabalho à capital cearense. Por isso, Maracanaú é conhecida como cidade-dormitório⁹.

As pessoas que moram nos conjuntos populares de Maracanaú têm uma relação constante de des-territorialização. Foram tangidas a não permanecer em seus lugares de origem e seguem em constante movimento para (re)territorializar-se, forjando outros modos de vida, de criação e de relação. Constroem, nesse lugar, um corpo também (re)territorializado, buscando práticas integradoras para imaginar outras territorialidades possíveis, calcadas na força do trabalho, da sobrevivência e do comunitário periférico.

Foi essa cidade que acolheu minha mãe com três filhas pequenas. Foi onde entendi que a rua era meu espaço preferido para as brincadeiras de criança, onde aprendi a jogar carimba, esconde-esconde, caí no poço, amarelinha e a pular corda. Foi nas ruas dessa cidade que vi meus joelhos sangrarem no calçamento, vi mulheres e homens sentados nas calçadas em cadeiras de balanço — e ainda vejo, espiando quem atravessa de ponta a ponta.

Vi uma multidão de bicicletas sair às 17h toda semana, levando trabalhadores e trabalhadoras de volta para casa. Ouvi o apito do trem chegando à estação com mais uma leva de gente vinda do Centro (Fortaleza). Foi caminhando por essas ruas que aprendi a voltar para casa sozinha, a tomar banho de chuva nas biqueiras das casas, a caminhar pelo lado da sombra, a me equilibrar nos meios-fios. Foi nas esquinas dessa cidade que dei meu primeiro beijo, me apaixonei... e levei meu primeiro “fora” — que decepção.

⁹ Popularmente, Maracanaú é conhecida por ser uma cidade-dormitório, onde grande parte de seus moradores estudam ou trabalham em outra cidade, neste caso em Fortaleza, e voltam para a cidade somente para dormir.

Rememorando esse meu trajeto de vida em Maracanaú, concordo com o antropólogo Néstor García Canclini sobre o fato de que as experiências com a cidade não se configuram apenas de maneira física, mas também por modos imaginários.

As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes. O sentido e o sem sentido do urbano se formam, entretanto, quando o imaginam os livros, as revistas e o cinema; pela informação que dão a cada dia os jornais, o rádio e a televisão sobre o que acontece nas ruas. Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou o GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais (Canclini, 2008, p. 15).

A cidade de Maracanaú eu vi crescer com a chegada dos muros, dos portões e das grades nas casas; com as ruas ladrilhadas de pedrinhas sendo soterradas por asfalto escuro e espesso; com o fechamento das pequenas bodegas, onde já não era possível comprar fiado; com os orelhões azuis da Telemar desbotando ao sol. Chegou o shopping, a loja Marisa, a Casas Freitas, os Atacadões. Chegou o medo de andar na rua, de ficar na calçada, de dobrar a esquina. Menos gente na rua, mais câmeras de vigilância apontando seus olhos julgadores para mim.

Também foi nessas ruas — sobretudo na rua 18, rua do Garajal — que descobri que queria fazer teatro. Descobri que a rua era o palco, a sala de ensaio, o laboratório de pesquisa, onde se aprendia a improvisar, dançar e cantar coco, ciranda, a andar de perna-de-pau. Essa rua é um espaço desejado e sonhado: uma tentativa de compartilhar com quem mora e com quem passa por ali um processo de criação. Portanto, um espaço de imaginários e ações ficcionais do teatro que se partilha na rua 18.

A ideia de pensar a cidade de Maracanaú — e, sobretudo, a rua do Garajal — como um território, me faz refletir sobre o movimento de (re)territorialização. Considero a rua como lugar de aprendizagem, de simbologias, de memórias e de amorosidades. Um lugar mais relevante do que o espaço físico fixo, pois é na pulsação das relações comunitárias que se apresentam os encontros, que se manifesta o movimento da vida. O geógrafo Milton Santos (2001, p. 96) me ajuda a pensar:

Território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais em um conjunto de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre as quais ele influi.

Para ele, o território é mais do que um espaço materializado. O território nos convida a refletir a partir da localidade e de sua superposição inventiva e fabulatória — pensando o chão somado às camadas dos modos de vida, das identidades, dos sentimentos de pertencimento, dos compartilhamentos materiais e espirituais, sobre os quais a vida flui.

Enxergar esse território como um chão compartilhado, integrado à potencialidade da convivência, me faz articular uma reflexão: artistas, em seus territórios de criação, produzem conhecimento e práticas corporificadas no chão em que pisam. Porque têm o corpo — isto é, a própria vida —, e porque têm o chão — isto é, pertencimento e experiência, atravessados por ações compartilhadas e sentidos em constante confluência. Na pesquisa, o território ganha contornos distintos daqueles que o limitam à geografia ou o submetem a ideias deterministas, militarizadas, dominantes/subjugadoras. Me aproximo das compreensões de territórios implicadas nas experiências dos povos originários, em “[...] considerar o território como um importante elemento que nos alimenta e constitui o nosso ser pessoa no mundo” (Xakriabá, 2018, p. 80).

Penso o território em diálogo com referências de povos subalternizados — indígenas, quilombolas — que o definem como parte indissociável da vida. A pesquisadora indígena e deputada federal (2023-2026) Célia Xakriabá (2018, p. 167-168) afirma que “[...] todos nós, povos indígenas, somos inequivocamente territórios corporificados, marcados por nossas ancestralidades, que vêm de muito longe, da força de nossa oralidade, cantos e formas que nomeamos as coisas e enxergamos um mundo partilhado”.

Acompanhando esse pensamento, me somo à reflexão do quilombola Antônio Bispo dos Santos (2023), conhecido como Nego Bispo, que argumenta sobre a possibilidade de reconstrução de território a partir da ideia de mosaico — um acontecimento solidário, compartilhado. Já Agamben (2013) nos ajuda a pensar a poética como experiência do ser-no-mundo, geradora de ações e existências conectadas aos modos de fazer e às inquietações desejantes. A pesquisa caminha a

partir das implicações do meu ser-no-mundo, em convívio com o campo pesquisado, e das influências e atravessamentos com artistas do grupo Garajal e outras pessoas das comunidades subalternizadas — cartografando possibilidades criativas, afetivas, memórias cultivadas e misturadas, compondo outras amorosidades.

A rua do Garajal é feita de asfalto. Em noites de lua cheia, fica tão barriguda que parece nos engolir — lua de São Jorge. Ainda há gente sentada nas calçadas em cadeiras de balanço, empurrando o chão com os pés. A maioria das pessoas que moram ali ainda é a mesma. A meninada continua se renovando a cada passagem de ano, atravessando os tempos. Quando chove, um rio surge na rua, escorrendo maliciosamente pelos restos de pedras, tijolos, areia, batentes, restos de construções que nunca acabam. Esse rio também carrega os restos de quaisquer outras coisas.

Na rua do Garajal, os artistas brincantes pisoteiam em movimentos pipocados, sapatos borrachudos no asfalto, giros espelhados, cetim amarelo barato, coroas de bregueços, coroas emborrachadas de EVA, papelão, meiões rasgados, trocados, descompassos, sapateados. Espadas enferrujadas cortam o ar, cortam o céu, furam o chão — atravessam o entremeio dos corpos saltitantes do Reisado Guerreiros de Jorge.

Aqui, posso expandir a ideia de rua: ela nos coloca em funções multifacetadas, pelos fluxos que a constituem — próprios ou produzidos por quem a habita ou por quem a atravessa. A rua do Garajal não é da ordem legal: é da ordem do compartilhamento. A posse é popular e coletiva. Diversas vezes nos perguntamos: *A rua pode ser nossa sede? Pode-se abrir uma roda? Pode fechar? Treinar? Cantar? Beber? Dançar? Teatralizar? Guerrear? Queimar?* Ao nos interrogarmos, abrimos um campo de diálogo com a própria rua — e com quem também faz uso dela.

A vizinhança é considerada. Ela também decide o que pode e o que não pode ser experimentado artisticamente. Esse diálogo é sincero — tem arranhaduras —, mas reforça nosso compromisso e respeito com as pessoas que moram na rua do Garajal e potencializam as afetividades comunitárias. Quando é tempo de Tiragem de Reis e passamos nas casas, não se trata apenas de receber donativos: é o momento de celebrar, com dança e música, a nossa comunidade. Em tempo de Queimação do Judas, todo mundo se envolve: decide-se onde queimar os bonecos, chegam cadeiras, pratinhos de comida, bebidas.

Mas a rua também se manifesta com riscos: os carros, a chegada da chuva, o vento, o sol forte, a “quintura” do chão, uma gambiarra, um cachorro, um bêbado. Um risco perene nos rodeia — e justamente por isso pede atenção, escuta, adaptação. Tudo o que a rua é, compõe com o acontecimento cênico feito nela.

O céu da rua do Garajal é imenso. Em noites escuras, se confunde com o chão — vira *chãocéu*. *Chãocéu* do Garajal tem contorno de entremeio: entretempos, entre-espacos, entreaberto, dentro de gentes. Um mundo que penetra e se abre em frestas: entre calçadas, passagens, ritos, estrelas. Mário Jorge Maninho plantou em nós uma conexão com esse *chãocéu*: fruto comunitário de convivência, sementeira e comunhão. Pensar na rua do Garajal é pensar em todas aquelas pessoas — um teatro com suas gentes, de *chãocéu*, de solo semeado, que ora é borrado, riscado, despedaçado, ora sapateado, empoeirado, riacho. Composto por potentes relações e acontecimentos teatrais compartilhados. Com os portões abertos da sede, o Garajal se expande no *céuchão* da rua, produzindo o múltiplo, o complexo e a variável vida em comunidade.

Considerando esse movimento e esse corpo entrelaçado de acontecimento poético — e também político —, que une pessoas distintas e se potencializa nas relações comunitárias, onde se estabelece fricção, mas também se reconhece a capacidade de mover-se e agir coletivamente.

Gestos na rua

Instigada a refazer caminhos de criação na rua 18 do grupo Garajal, e a mobilizar reflexões e aprendizagens na pesquisa, inquietantemente realizei uma prática de experimentação de gestos com a rua. A ação fez parte da programação do *Garajal Convida* (2024), desenvolvida pelo grupo para compartilhar experiências, processos de criação e modos de fazer no campo das artes cênicas, através do projeto *Grupo Garajal – 20 anos de trajetória*¹⁰.

Tomada pelas palavras germinantes do pensador quilombola Nego Bispo, “[...] no compartilhamento temos uma ação por outra ação, um gesto por outro gesto, um afeto por outro afeto. E afetos não se trocam, se compartilham [...] compartilhamento é coisa que rende” (Bispo dos Santos, 2023, p. 36), construí uma

¹⁰ Projeto aprovado na Temporada de Arte Cearense 2023/2024 (TAC): Redes de Criação, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE).

proposta prática junto às pessoas artistas do Garajal: *Gesto por gesto: processo de criação*, realizada no dia 21 de março de 2024.

A prática com o grupo fez parte da abordagem da investigação, buscando refletir as experiências vividas por nós — pessoas artistas — em processos de criação com a rua 18, seja no campo das visualidades, dos sentidos, das sensações e das materialidades que foram gravadas na memória ou imaginadas no tempo e no espaço, entre o que foi e o que está por vir. A memória como substância se torna então uma selecionadora dessas intensidades vividas.

A prática contribuiu para refletir sobre o processo de criação em diálogo com a memória coletiva, que vai sendo construída, traçada, levantada, materializada, cartografada pelas lembranças, pelas criações realizadas na rua do Garajal. Essas memórias são pistas, materiais encontrados, mobilizados, produzidos com as lembranças dos artistas, a partir de dispositivos que interagem individual e coletivamente, corporificando memórias coletivas que nascem de ecos da rua do Garajal.

Essas percepções percorridas pelas pessoas artistas e por mim são também operadas pela imaginação. A imaginação é produzida junto com a memória — mutuamente. Salles (2006) investiga os processos criativos de artistas a partir de documentos, rascunhos, materializações, anotações, rasgos de tempo e espaço, que geram tentativas de não esquecer, construindo tendências criadoras. A autora, em *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006), nos move a pensar na construção do processo, nas tentativas, na potência do inacabado que compõe redes de relações tramadas e que geram decisões e escolhas para novos possíveis.

Uma contribuição particularmente valiosa da reflexão de Salles (2006) é como essas percepções são geradas a partir do que foi vivido — e como isso está indissociável da memória. As tentativas criativas são produzidas, corporificadas, compartilhadas em documentos, rascunhos, desenhos, formas, gestos, ações, dentre outras possibilidades promovidas por artistas que se lançam nesse percurso provocado pela investigação. Na busca de não esquecer, constroem suas lembranças. Quando o esquecimento se instala, abre oportunidades para a criação de artifícios imaginativos, novas narrativas, outros olhares. Dessa forma, a memória pode ser acionada na prática imaginativa — isto é, criativa.

A criação na rua também pode ser território. Um território que conflui nos gestos e ações das pessoas artistas e participantes envolvidas. Destaco a rua como

compositora de ações e compartilhamentos para a criação cênica, dando contato com o real e com os modos de vida implicados nessa rua-território comunitário. A pedagogia do grupo Garajal se entrelaça com as experiências vividas na rua e com quem habita esse território. É nessa convivência que se instaura o campo de investigação que convoca a:

[...] Mirar a cidade como campo de pesquisa, experimentação e também como partícipe da resultante cênica. Diferentes estratégias guiam os artistas ao encontro com o real.[...], e também os lugares e percursos definidos para os trabalhos artísticos se constituem como zonas de intersecção entre a criação e o real, contribuindo para que nos deparemos, cada vez mais, com uma resultante cênica polifônica e fraturada, tal qual o tecido urbano do nosso tempo (Wilker, 2018, p. 140).

Para o artista e professor Francis Wilker, o encontro com o real — aqui, com a rua — provoca nas pessoas artistas o desejo de experimentar com as materialidades e substâncias que esse espaço nos apresenta. Essas zonas entre o que é criação e o que é real se fundem, proporcionando o surgimento de uma criação cênica diversa e confluyente, tal como o entendimento que podemos ter sobre as relações dialogadas com a rua.

A prática *Gesto por gesto: processo de criação* percorreu quatro movimentos:

1. **Movimento 01:** todas as pessoas caminham de mãos dadas, de uma ponta a outra da rua-território, em silêncio;
2. **Movimento 02:** retornar o trajeto sem as mãos dadas, mas seguir juntos como um bloco, e, ao encontrar as frases distribuídas no trajeto, realizar um gesto e/ou ação;
3. **Movimento 03:** fotografar três imagens da rua;
4. **Movimento 04:** partilhar uma reflexão coletiva sobre a prática vivenciada.

A seguir, me detenho em algumas reflexões geradas a partir dessa experiência com o Garajal. No meu caderno de anotações escrevi:

*Posso estar ali atravessando o tempo e o espaço Garajal como se fosse a primeira vez?
 Sim, foi a primeira vez de mãos dadas.
 Em silêncio? Não, tive muitos silêncios naquela rua.
 Silêncio de um assalto,
 Silêncio de quem espera um portão se abrir.
 Um caos que me faz silenciar.*

*De madrugada ensurdecedoras, de embriaguez, de cansaço em Dias de Reis.
Um silêncio de um cortejo fúnebre, um silêncio que alarma ainda dentro de mim.
De mãos dadas com outras pessoas do grupo e poder atravessar juntos,
Pode ser um deserto?
Desviamos, resistimos, provocamos o outro e a outra.
Puxei e fui puxada diversas vezes, subi e desci calçada, vi vizinho, tijolos, sujeiras.
Os carros e suas luzes cegadoras me deixam tonta, mas tinha alguém segurando minha mão.
Com o Garajal se pode atravessar ruas e desertos.
(texto da autora, 21 de março de 2024)*

Nessa escrita, observo que me guio pelas sensações corporais que a ação evoca no meu corpo. Misturo sentidos corporificados com as materialidades presentes na rua. Questiono o modo de fazer e seu ineditismo. Me lanço às memórias, lembranças e esquecimentos acionados na caminhada. O ato de caminhar pela rua constrói uma nova experiência de memória — que se arquiva como escrita. Cecília Almeida Salles fala da importância dos documentos criados no processo criativo, que consistem em lembranças materializadas e ativam a memória do vivido, “[...] essa re-elaboração permanente coloca percepção e memória se modificando mutuamente: ‘não há percepção que não seja impregnada de lembranças, não há lembranças que não sejam modificadas por novas impressões’” (Salles, 2006, p. 70).

Já a percepção da artista Angélica Gadelha, ao realizar a prática, envolve a memória acionada na caminhada, a relação com as materialidades do território-rua, o convívio com os moradores e moradoras, e as sensações de medo e ansiedade. O que chama atenção em seu relato é a construção de memória sobre as marcas deixadas no chão por um boneco de Judas queimado pelo Garajal. Aquele chão, marcado pelo ato performativo da queimação — a “tirna” sobrevivente de sol, vento, chuvas e tantas outras materialidades — reforça a ideia de que os acontecimentos em espaços livres, como a rua, persistem mesmo após o fim da ação. Intervimos nesse território-rua e compomos com ele. Segue o trecho gravado da roda de diálogo pós-prática:

No meu caso, eu tive uma parada de rememorar. Pra mim foi difícil caminhar, tive também uma ansiedade, mas depois foi sendo de boa. Pra cada pedacinho da rua que íamos passando, eu fui rememorando os 13 anos que convivo aqui no Garajal. E foi muito louco: o tio do churrasco que não está mais ali, a esquina da rua 18, cumprimentar a Caçula, o medo de ficar na esquina. As marcas do Judas no chão que queimamos. Eu tenho uma percepção das mudanças dessa rua mais do que da rua da minha casa, porque eu passo muito tempo nessa rua (Angélica Gadelha, palhaça e atriz do Garajal, 2024).

Outra artista do grupo também traz elementos da prática no processo de olhar os detalhes da rua — como se fosse pela primeira vez — mesmo após vinte anos de convívio. Esses detalhes que passam despercebidos no cotidiano, por estarem cobertos pelo “lugar comum”, se tornam visíveis no gesto de caminhar em silêncio de mãos dadas. Essa vivência provoca mudança de postura e atenção. Me interesse por essa confissão:

A caminhada pra mim é uma percepção daquilo que todo dia vejo, mas não vejo. Eu estou há quase 20 anos vendo, mas não vejo. E parece bobagem pensar: faz tanto tempo que anda por aqui e não vê? Não presta atenção? É. Eu não presto atenção em alguns detalhes. Isso me fez perceber o que está ali pequeno, o que vai se modificando, o que vai envelhecendo. Caminhar me fez observar o que está ali. E em conjunto foi fazendo eu perceber coisas. Esse território é nosso [...]. A gente compartilha esse território. A sensação que tive na caminhada em silêncio. (Germana Cavalcante, atriz e coordenadora pedagógica do grupo Garajal, 2024).

A artista, ao revelar que a prática lhe possibilitou prestar atenção aos detalhes, nos convida a refletir sobre como, nesse processo de uma sociedade acelerada, não há tempo-espço para a contemplação. Acredito que o que pode ser contemplado em detalhe são as paisagens já validadas. Na arte, podemos criar procedimentos criativos de contemplação do que é comum, do que ainda não foi validado, do que artista e grupo querem operar, querem fazer. Esse ato também é um processo recorrente nesta pesquisa: contemplar a pesquisa, contemplar o Garajal e seus processos de criação.

Também é curioso como Germana Cavalcante reflete que a rua, espaço de criação de cenas teatrais e intervenções artísticas e culturais no período alargado de vinte anos, é um território em compartilhamento, afirmando assim este território-sede-rua, indissociável da ação do coletivo e em constante transformação de suas materialidades e relações conviviais. Outro artista do grupo partilha que:

A ideia de caminhar junto só me pega quando precisamos agir em grupo, sabe. Quando o carro passa e atropela, pega, e de mão dada a gente se entende, em silêncio, o corpo vai entendendo. [...] Um monte de gente de mão dada andando, a rua entendendo as nossas marmotas. Como seria se fosse em outra rua? Me pegou muito essa coisa de andar junto, de estar de mão dada. O céu foi que me chamou mais atenção. A rua veio pro céu (Arnaldo Moura, artista das artes da cena e visuais e produtor do grupo Garajal).

O trecho acima me faz pensar sobre o que seria este agir em grupo, ação e gestos coletivos, um corpo-território que caminha, que se revolve e que se arrisca num processo de aprendizagens e criações em arte na rua. É mais fácil atravessar desertos em coletivo? Volto aqui às questões apresentadas por Ailton Krenak (2020): suponho que o processo de criação em arte seja um atravessamento de desertos – não sozinhos, mas coletivamente e de forma compartilhada. Também podemos pensar que céus são elaborados na criação; ao criar com a rua, chão e céu se confundem, são borrados e elaborados a partir de nossas percepções e criações de imagens.

Outro artista, Ícaro Barbosa, refletiu sobre o que foi participar desta prática. Relatou que, nos movimentos propostos pela experimentação, conseguiu ver de fato as coisas que iam compondo a rua, construir relações com a materialidade que estava posta no trajeto e, assim, gerar gestos coletivos, buscando não uma ação de representação extraordinária, e sim uma composição com o ordinário, com a rua e suas materialidades. Também enfatizou a curiosidade de estar criando com o grupo Garajal: um corpo coletivo, um corpo que compartilha experiências de criações em artes e que pode lançar-se ao risco, ao estranho, ao sensível e aos sentidos mais profundos quando estamos em trabalho criativo na rua, com a substância do real.

Agora, compartilho com vocês algumas fotografias da rua do Garajal, realizadas pelos artistas que estiveram na prática. As câmeras são os celulares de cada artista. Seguem algumas fotografias:

Figura 5 – Casa de Liduína e do João Lucas que são vizinhos da sede-casa do Garajal, ano 2024.



Fonte: Carlos Shinoda.

A vizinha está do lado de dentro da gente. Nos acompanha há muito tempo. Ela sempre esteve ali, vendo as marmotas do Garajal, aplaudindo, brincando, queimando o Judas com a gente. Liduína é o nome dela. A casa 109, do ladinho da casa 119 do Garajal. Divide o *céuchão* da rua com a gente. Ela segue ali nos olhando pelas brechas do seu portão, de canto de olho. Já deu uma xícara de café, de açúcar, e diversos goles de água. Parceria grande. Nunca deixou de ser nossa vizinha. Do lado direito de sua casa fica a casa 99. Passar por ela nos dá medo. De fora, vemos que está sempre bem arrumada, com seus quadros de feiras, flores de plástico, enfeites de Natal e de tudo que é data comemorativa. A senhorinha desta casa é difícil de ver. Aliás, a gente vê — somente uma vez por ano, no dia de tiragem de reis. Ela nos faz cantar todas as músicas de reisado, até aquelas que ninguém quer escutar. Deixa a gente gastar toda a saliva que tem na boca. Tem prazer de ver a gente exausto. Até que, de repente, aparece com o quilo de feijão na mão para nos ofertar. Depois dali, só no ano seguinte. E já faz mais de vinte anos.

Figura 6 – Rachadura de paredes, tintas, cimento, areia em decomposição, o tempo sendo alarmado na rua 18 do grupo Garajal, ano 2024.



Fonte: Germana Cavalcante.

Repito muitas vezes que essa rua é feita de entulhos, remendos, restos de construção, sempre tem uma casa sendo reformada, despedaçada, se desbotando. Os chãos das calçadas irregulares, cheios de rachaduras, o concreto se desmanchando com a ação do vento, das águas, do sol e da criançada, que mesmo numa rua tão escura ainda brincam nas calçadas.

Figura 7 – A rua 18 do Garajal, o gesto, as bicicletas de ponta a ponta, 2024.



Fonte: Arnaldo Moura.

Eu não sei andar de bicicleta. Escolhi a foto do Arnaldo Moura por isso, será? Não saber andar de bicicleta talvez seja uma das maiores dores da minha infância que nunca foi sarada. Já sonhei tanto andando de “bike”, descendo e subindo a serra, comprando pão na padaria, indo para o ensaio de “bike”. Antigamente, eu ia de bicicleta com minha irmã Germana para o Garajal. Sim, ela me levava e me trazia todos os dias. Ela ia reclamando em todo o trajeto, da rua 18 da minha casa até a rua 18 da minha outra casa. Sei que, para ela, era bem pesado, um fardo. Não era fácil me carregar no varão da bicicleta em pleno sol escaldante das 14 horas. Seu corpo já chegava aquecido para os ensaios e práticas. Mais que aquecido: enfurecido. Na rua do Garajal é comum a circulação das *bikes*. Sento no chão da calçada e fico vendo aquele bailado bonito que as bicicletas fazem: sobem e descem, menino, jovem e idoso. Essa foto me lembra esse “baile de *bikes*”.

Figura 8 – Uma menina brincando no portão do Garajal e sua mãe Jordana Nascimento, uma rua escura, 2024.



Fonte: Amy Sousa.

Essa é Malu, cria do Garajal, com sua mãe Jordana sentada no chão da calçada. A menina, que é a *Mateusa* do Reisado dos Guerreiros de Jorge, está

pendurada no portão do Garajal. Gosto dessa foto: é possível ver a rua quase que todinha. Tão escura, né? Esse é o portão do Garajal. Quando tem gente dentro, é fácil saber. Não precisa bater palma, nem tocar a campainha. Avista-se de longe o portão todo arreganhado: é porque tem algum artista lá dentro — ensaiando, treinando acrobacia, malabares, pintando uma máscara, fazendo boneco, tocando pandeiro. Quando o portão do Garajal está aberto, a rua toda já sabe que tem artista inventando coisas. Talvez seja por isso que inventamos o *Garajal de Portão Aberto* (2009 - atualidade). Na verdade, porque o nosso portão nunca esteve fechado.

O teatro tem uma localidade bem precisa, mas está sujeito a interferências — seja por ventos ou por sementes trazidas por outras pessoas (Barba, 2006). Essa imagem permite pensar o teatro de rua realizado pelo Garajal. O grupo, com seu solo fértil e propício, recebia sementes vindas de diversas paragens, mas também se construía a partir de outras materialidades, gestos e práticas, nascidas dos encontros e da convivência com a rua. Cada jovem era uma semente fecundada pelo encontro, e o mestre Maninho cuidava, incentivava e orientava os processos criativos. Dessa plantação, colhíamos e fecundávamos outras verdades e rebeldias. O teatro de rua é o nosso terreno fértil.

Montamos roteiros, criamos canções, improvisamos pequenas cenas dentro da casa-sede, mas era na rua que o espetáculo e os experimentos cênicos tomavam forma e ganhavam sentido para o que estávamos querendo apresentar enquanto estética e ética. Segundo Altemar Gomes Monteiro (2017, p. 41):

[...] O mundo – a cidade, a praça –, passa, então, a ser o quadro do pintor, o instrumento do músico e, no nosso caso, o espaço de atuação do ator e habitat do diretor que sai do seu isolamento intuitivo para perceber que nas relações cotidianas da cidade surge um outro poético emergente de ser visto, vivido e experienciado pela comunidade que o constrói.

Diálogo com o pensamento do autor: ao observar as práticas de teatro de rua do Garajal — em que a rua, as praças, os espaços públicos e comunitários se constituem como territórios de criação e aprimoramento das nossas poéticas — experimentávamos em conjunto com aqueles e aquelas que também convivem com a rua e a constroem diariamente. A rua não era nosso laboratório: era a própria arte sendo grafada e vivida.

Diálogo em direção ao pensamento do autor: ao olhar para as práticas de teatro de rua do Garajal — onde tínhamos a rua, as praças, os espaços públicos e

comunitários como espaços para aprimorar nossas poéticas — experimentávamos junto com quem também convive com a rua e faz a rua. A rua não era nosso laboratório: era nossa própria arte sendo grafada e vivida. O autor também aborda que:

A cena teatral do Nós de Teatro é gestada na rua, a partir da rua, atravessada pela rua e, por que não dizer, produzindo rua. Não podemos negar o quanto os espaços por onde passamos foram atravessados e transformados pela nossa ação, produzindo o efeito de reflexo de, também, em contrapartida, metamorfosear a nós mesmos. Não num âmbito numerável, quantificável e de fácil apreensão, mas no território do sensível e do poético (Monteiro, 2017, p. 44).

Assim como o grupo Nós de Teatro, situado na periferia da cidade de Fortaleza, ao reconhecer a rua como fundamento de sua prática e de sua poética, o Garajal também afirma essa mesma conexão. As obras cênicas do grupo são gestadas na rua, em diálogo com quem a habita e a compõe: nós, artistas; transeuntes; moradores e moradoras; comerciantes; cachorros; plantas; bichos; entulhos; entre tantos outros. A rua produz a nossa poética, assim como também produzimos a rua.

Casa-sede

Figura 9 – Tela - Banco do artista Arnaldo Moura do grupo Garajal, ano 2018.



Fonte: Arnaldo Moura

Agora, invoco minhas memórias numa tentativa de descrever gestos, ações e imagens produzidas pela minha memória no local que o grupo está assentado. Convido você que está lendo a percorrer junto comigo três cenários construídos.

Cenário um: os portões do Garajal são abertos. Num grande vão, vejo uma mesa improvisada de compensado sustentando a desordem das coisas depositadas sobre ela. Uma cama de solteiro, escorada na parede para evitar a queda de seus frágeis pés, desgastados com o uso. Em cima da cama, outras madeiras de compensado se tornam prateleiras para guardar objetos e figurinos, escondidos por uma cortina preta da tenda de bonecos das apresentações. Alguns instrumentos — caixa, zabumba, triângulo e ganzá — são bens preciosos garantidos pelo suor de cantorias em dia de Reis. Um rádio toca CD, pendurado num suporte de madeira, prestes a soltar músicas de Lia de Itamaracá, Emílio Santiago ou Aviões do Forró Volume 3. Do lado, vejo um armário de ferro se mantendo firme por pequenos pregos, na iminência de desabar. O chão é de barro avermelhado, irregular. Nele, é possível ver pegadas e rastros de quem passou por lá. O teto de telha vermelha tem tantos buracos que se vê o céu estrelado e os raios de sol atravessando o espaço como um laser fino.

Cenário dois: o chão se prolonga num piso de cimento queimado, ainda irregular. O suor dos corpos em trabalho — acrobáticos, malabaristas, preparando a cena — se alastra feito água por esse mesmo chão cinza. Algumas cadeiras de plástico estão empilhadas no canto do quarto para abrir espaço aos jogos teatrais, ou posteriormente formar uma roda de conversas e reflexões. Tatames vermelhos e azuis se montam em quebra-cabeça para amortecer saltos acrobáticos ou servir de cama após as festas de NG (Noite Garajal). Há moldes de gesso dos rostos de todos os integrantes espalhados pelo espaço — no canto da sala, em cima da mesa. São cerca de vinte moldes usados para feitura de máscaras. Na parede, a pintura de uma capa de livro de poesia é retocada a cada virada de ano, e mandalas coloridas pintadas em discos de vinil formam um caleidoscópio de cores. Ferros, figurinos, pernas de pau, coroas de reisado, espadas, instrumentos de percussão, maquiagens, fios de som e luz, bonecos de papel machê, cenários de obras cênicas — tudo compõe esse lugar. Há um banheiro no quintal.

Cenário três: abre-se o portão preto de ferro do Garajal, com diversas camadas de tinta. Nele, projeta-se o desenho de uma carruagem circense-teatral, máscaras da comédia e tragédia com nariz de palhaço, e, ao fundo, um céu azul com nuvens brancas onde se leem palavras dos ofícios do grupo: dança, perna-de-pau, percussão, palhaçaria, teatro de bonecos, teatro de rua, circo, animação, acrobacia — além do telefone e e-mail de contato. O chão, que virou piso de cerâmica branca, já se esstraçalhou com a dança do coco e voltou a ser cimento queimado. O quarto de bregueço se expandiu, agora um grande vão que bate nas paredes do antigo quintal, com teto alto sustentado por colunas de cimento. Ainda vejo os buracos nas telhas, o céu estrelado, a chuva caindo, as goteiras pingando — muitas goteiras. Nas paredes, ventiladores em desuso pendurados acumulam poeira. Os tatames agora são azul com amarelo, escorados nos cantos. Quadros de Arnaldo Moura, máscaras sobreviventes de boi, burrinha e jaraguá, *banners* de projetos, fotografias e a pintura da capa de um livro de poesia sustentam o tempo nas paredes do Garajal.

Atualmente, tudo — figurinos, *cases*, cenários, adereços, instrumentos, utensílios, equipamentos de som e luz — se amontoa perto do banheiro e daquilo que chamamos de cozinha (geladeira, fogão e pia). Um pano preto comprido faz as vezes de cortina, criando uma coxia que separa o não visível para quem visita. Uma tentativa de bastidores do Garajal. Logo na entrada, à beira da calçada, há um

oratório com a imagem de São Jorge, a foto de Maninho, uma coroa de Reis, flores de plástico e o boi do Reisado.

O quartinho de bregueço — ou simplesmente Garajal — é nossa sala de ensaio; ateliê de figurinos, máscaras, adereços e pintura; sala para treinos de acrobacias, malabares e pernas de pau; terreiro de reisado, coco e ciranda; garagem de carro; cozinha-camarim; dormitório; quintal; salão de festas de aniversário; espaço para as Noites Garajais; bar com karaokê; estúdio do Cheiro do Queijo¹¹; sala de cinema; centro de formação artística; palco de teatro. E tudo o que mais pudermos reinventar num só lugar. A sede foi, aos poucos, se tornando nosso próprio corpo, nossa própria morada. Assim, “[...] a casa tem que ser uma parte dos nossos corpos, temos que suar naquele material, temos que sentir nosso cheiro em nossa casa” (Bispo dos Santos, 2023, p. 61). Tudo podíamos, nos limites que nos cabiam — e, afrontosamente, edificamos uma sede de grupo de teatro na periferia. Criamos uma sementeira teatral em Maracanaú.

A sede do Garajal foi transmutada por muitas mãos, ao som teimoso de um trupé que bate o pé há vinte anos. Permanece como lugar de criação, sustentação e compartilhamento de experiências artísticas. As materialidades contidas no espaço se moldam no tempo: coisas entram, saem, permanecem — em contínuo. Pessoas também.

Contamos sempre uma história em tom de brincadeira, mas que gostamos de repetir muitas vezes: a primeira conquista do grupo foi o chão da sede. Explico. O quartinho cedido por Mário Jorge Maninho tinha o chão de terra batida, parecido com terreiros de casas de taipa. No quartinho do Garajal, passávamos um bom tempo batendo pé no chão, dançando coco de roda e ciranda, ensaiando, realizando práticas corporais. Aguávamos o chão antes das criações, para baixar a poeira — um gesto simples, necessário. Quem chegava primeiro, organizava os bregueços, abria espaço e aguava o chão: um movimento de preparação e cuidado. Aguar o chão de terra batida é um saber ancestral que cada sertanejo carrega — o sertão dentro de nós. Uma ação íntima, cotidiana, compartilhada entre tantas pessoas que já passaram pelo Garajal.

Esse chão barrento e empoeirado também passava a compor nosso corpo: os pés materializados de cor vermelha e empoeirada, dançando com a terra, criando

¹¹ Coletivo cênico musical que tem investido nas sonoridades do circo, da rua e do rap. O grupo se apresenta como “cria” do Garajal.

pertencimento. Nosso corpo também era parte daquele território. Saíamos encardidos, sujos. A matéria do espaço se entranhava no nosso corpo, no nosso fazer. Com o tempo, os primeiros cachês permitiram colocar cimento queimado. Pensamos: agora poderemos deitar no chão sem problemas. Não precisaríamos mais aguar a terra, nem sair com os pés vermelhos. Mas não foi bem isso. De tanto dançar e bater o pé no chão, dançar e corporificar o espaço, o cimento começou a quebrar — e a terra vermelha ressurgia, entre cocos e cirandas, querendo seu espaço de volta.

Resolvemos, então, colocar piso de cerâmica. Chique?! Também não durou. Foram muitas tentativas de consertar o piso, mas o impacto dos corpos fazia a terra reaparecer. Ela insistia em se materializar, emergindo do chão não importando a camada de concreto que esteja sobre ela. Hoje temos novo cimento queimado por toda a sede — que, sabemos, também não durará. A terra quer seu lugar. Sempre retorna.

Esse pedaço de terra, mesmo coberto por camadas de concreto ou apagamentos, permanece ali, debaixo dos nossos pés, fazendo questão de aparecer — como quem diz de onde viemos. Como se, a cada pisada no coco, ela fosse chamada, como numa oração. Quando a terra retorna, voltamos também a pensar no gesto de aguar — uma prática preparatória, um banho de limpeza, uma aguada nas criações.

Esse procedimento está implicado com o chão — suas materialidades (terra, telhas, quintais, asfalto, casas, calçadas, paredes, ruas, portões), suas relações (moradoras e moradores, artistas, *gentes* de teatro, *gentes* de circo, mestres da cultura popular tradicional), suas memórias, criações, práticas cênicas e modos de vida. Isso me faz refletir: o que retorna? O que sustenta? O que se transforma nas práticas da arte da cena?

Firmo, assim, o pensamento de que o local onde o Garajal está assentado não é apenas uma sede; se expande em um território. Um território que compõe a identidade criadora do grupo, e o grupo que compõe a potência de vida desse território. Um território-Garajal.

Figura 10 – Reisado Guerreiros de Jorge do grupo Garajal, 2024.



Fonte: Arquivo Garajal.

Cada cenário evocado neste texto é uma experiência de processo criativo — possibilidades de (re)ver o outro, o tempo, o lugar. Compartilhar ideias, sonhos e invenções me faz reelaborar o que vivi com o grupo Garajal. Cenas, projetos, desejos são gestados onde o grupo está assentado. Seja no cenário um, dois ou três, compreende-se ali um solo fértil de criação, que sustenta o trabalho artístico e semeia outros tempos. O Garajal continua — e continuará — vivo e atuante, não apenas por sua estrutura precária feita de bregueços, mas porque está assentado há vinte anos nesse chão que produz um canal espiritual, semeado entre raízes, barro, corpos, minerais, cimento, tinta, ferro, papel machê, gesso, espadas, figurinos, coroas — cada um com sua função de sustentação.

Quintal

Figura 11 – Desenho da sede e quintal do Garajal, ano 2024.



Fonte: Autora.

Há diversas formas de entrar no Garajal: pela rua, pela casa ou pelo quintal. Naquela casa de calçada quebrada, remendada, meio torta, de alturas diversas, tudo nos pede atenção. Um quarto, uma sala, um banheiro, uma cozinha e um quintal — estruturas ordinárias dos conjuntos habitacionais populares da cidade de Maracanaú, Ceará. Te convido a entrar no quintal do Garajal para percorrer, de mãos dadas comigo, a intimidade do grupo, as memórias e evocações poéticas e de aprendizagem fecundadas no fundo de um quintal.

Quintal é uma palavra bonita de pronunciar, mas melhor ainda de estar. O quintal nos acolhe, nos veste de céu-lua-estrela. Naquela pequena terra fértil, podemos lançar algumas sementes no chão, deixá-las brotar, florescer e amadurecer. É lugar de quorar roupas, tomar banho de chuva e de sol, onde um bando de passarinhos disputa os frutos e os galhos das árvores que refrescam o chão com suas sombras. Também podemos encontrar no quintal restos de construção e objetos, amontoados de tijolos, telhas, pedras, talvez um sofá velho ou a cadeira de balanço da vovó. O quintal do Garajal é isso tudo, mas, sobretudo, é

um lugar gerador de reflexões, encontros e criações em arte. No nosso quintal, inventamos brincadeiras, a cena, os gestos e a festa.

Seguindo com passos lentos e mansos, vejo que ainda há algumas ervas medicinais para fazer chá em dias de dor ou correria, ou simplesmente para passar a mão entre as plantinhas e sentir seus aromas e curas. Ali tem sombras, segredos, entulhos, mistérios, um sol escaldante, aparições, ciranda, tem *conversa de miolo de pote*¹². Tem sons de tambores, cantos e palmas que ressoam de outro quintal às quintas-feiras — há apenas um muro com buracos, por onde podemos espiar ou deixar o som atravessar. Nas quintas de Oxóssi e nas segundas de Omolu, o tambor tremia em outro quintal, e o nosso tremia junto.

No quintal do Garajal há um chuveiro, um pouco de terra e de cimento, uma pia torta com torneira pingando, varais de todos os tipos e tamanhos, pregadores de todas as cores, um coqueiro com poucos frutos, um mamoeiro, todo tipo de entulho e quinquilharias, mato crescendo nos dias de chuva, se alastrando entre os muros. Mas o que eu gosto mesmo é que esse quintal tem gente: rindo, brincando, comendo, bebendo, espairecendo, fofocando, vendo o tempo passar, se alongando nas tardes cinzas e nas madrugadas escuras. Essa gente que gosta de *conversar miolo de pote*.

No Cariri cearense, há duas sábias irmãs gêmeas negras (as ibejis), Verônica Carvalho e Valéria Carvalho, que conheço dos movimentos sociais em defesa dos direitos humanos, direito à vida e ao bem viver. Um tempo atrás, presenciei a potência da oralidade dessas irmãs no seminário *Desnaturada – Cultura & Natureza* (2022)¹³. Ao ouvi-las, fui transportada ao quintal do Garajal. Elas apresentaram o que significa uma *conversa de miolo de pote*. Disseram, mais ou menos, assim:

[...] Falar miolo de pote é falar sobre a vida, é falar sobre a nossa vida. E isso era o que meu avô dizia quando reunia todos os netos, aos domingos, vamos falar sobre a nossa vida, vamos falar miolo de pote. [...] foi em casa, na *roda de miolagem*, na conversa de miolo de pote, por isso que, para nós, o miolo de pote se tornou *miolagem* e o que a gente faz é *miolar* sobre a vida, a nossa vida, e é isso que a gente faz hoje no terreiro ou no *reino encantado das pretas*. Somos *mioleiras*, *miolamos* e *miolar* é verbo (Carvalho; Carvalh; 2022, p. 116).

¹² Expressão da oralidade popular cearense que significa um assunto bobo ou pessoas que conversam besteiras.

¹³ Curadoria de Ailton Krenak e Fabiano Piúba; realizado pela Secretaria de Cultura do Ceará.

Essa palavra *miolar* caminhou comigo por muito tempo — em sonhos, na parada de ônibus, sentada na calçada, nos almoços de domingo, deitada na rede no alpendre de casa. Fui entendendo que miolar também poderia ser um ato profundo de reflexão sobre as práticas de um grupo, e que as *conversas de miolo de pote* se davam como um modo coletivo de conhecer. Foi miolando com artistas do Garajal, comendo cuscuz com café, que compreendi que nossas rodas de conversa, além de modos de conhecer, eram modos possíveis de criar e refletir nossas práticas teatrais. Assim, me interessou aproximar a ideia de miolar de determinadas práticas do grupo, numa tentativa de nomear, nesta pesquisa, esse modo coletivo de conhecer que se dava e ainda se faz presente nos nossos momentos de conversa.

Fecho os olhos e percebo que o quintal do Garajal era — e é — o lugar mais favorável para iniciar uma *roda de miolagem* com artistas do grupo e com o mestre Mário Jorge Maninho. Ele tinha aptidão para *miolar*. Narrava, quase como uma reza, suas aventuras de infância e juventude, suas vivências com as pastorais eclesiais de base, onde iniciou sua vida teatral. Contava como aprendeu a fazer colagens com a mãe, cantava músicas. Nas *conversas de miolo de pote*, Maninho apontava para o “nada” e narrava, desenhava no ar suas histórias com as mãos grandes — às vezes, as levava ao peito, batucando um samba; outras, se irritava com as histórias e batia as mãos com força no próprio peito. Às vezes, até se machucava. Eu me assustava. Ainda lembro. Esses gestos me fazem considerar que:

Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto [...] uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores (Martins, 2021, p. 36).

Era interessante perceber que o mestre em diversos momentos gostava de contar as histórias, de fazer *miolagem* adicionando novos elementos na narrativa, melhorava a realidade. Ele sempre contava algo novo ou fantástico que nos fazia acompanhar com atenção as mesmas histórias já narradas. As lembranças navegavam e ganhavam novas formas na *miolagem de pote* com a força da oralidade.

Nos fins de tarde, comíamos nosso cuscuz com café e *miolávamos* sobre a vida e o fazer teatral. Construimos nossos sonhos coletivos, nossos desafios, as

primeiras tentativas de cena, cortejo, ciranda, roteiro. Compreendi que essas *conversas de miolo de pote* no quintal do Garajal nos davam condições de partilhar a vida, mas, sobretudo, de criar outros mundos possíveis. Dali saíam as primeiras pistas para os roteiros cênicos. As personagens se desenhavam na areia do chão pisoteado pela dança do coco. As gags dos palhaços tomavam forma com as narrativas de Maninho. As músicas nos ganhavam, os ritmos do peito batucado guiavam a ciranda ou estremeciam um corpo repleto de dores.

Essa coisa “insignificante” de *miolar no quintal* foi ganhando outros lugares: calçadas, sede do grupo, ruas, praças, paradas de ônibus, estação de trem e de metrô, camarins antes e depois das apresentações, mesas de bar... Porque *conversar miolo de pote* é tratar de nossas vidas e de nossa arte, é refletir sobre nosso teatro. Confesso que, por muitas vezes, achei que estávamos perdendo tempo com essas *rodas de miolagem*. Questionava se estávamos levando a sério o ofício teatral. Naqueles idos de 2003, achava que perdíamos muito tempo com conversas “inúteis”. Demorei para entender que esses gestos tramados por nós — *conversas de miolo de pote* — carregavam um pujante processo de reflexão de nossas práticas teatrais.

Como disse Manoel de Barros (1998), essas insignificâncias, essas coisas desúteis, são substância necessária para *a miolagem de pote*: “[...] seria o vazio, mas nós achamos que ele pode ter conteúdo, então decidimos também usar a segunda definição da palavra ‘miolo’ para botar pensamento, imaginação e inteligência nas conversas” (Carvalho; Carvalho, 2022, p. 116). Identifico nas proposições das irmãs Valéria e Verônica semelhanças com o modo de pensar de Maninho. Ele não nomeava de *miolar* os momentos de reflexão sobre as práticas teatrais do grupo Garajal, mas dizia que era na conversa de beira de esquina, de fundo de quintal, em mesas de bar — nesses momentos onde o nadismo parecia operar — que surgiam as reflexões mais potentes sobre o grupo. Nessas conversas despretensiosas construíamos crítica social, visões de mundo e criação teatral. O que parecia desimportante ganhava valor, brotando imagens e caminhos criativos. Creio que essa prática se aproxima da ideia do tal *miolar* e possibilita construir mundos imaginários e outros modos de vida, outros possíveis começos.

A palavra *miolar* também pode encontrar outras conexões: o ato de brincar e dançar dentro da armação estruturada da figura do boi, o miolo do boi. É o miolo que dá vida à encantaria da brincadeira, espalha poeira, fitas, dança num rodopio sem

fim. O boi é um bicho que vive e morre na mesma noite. Morre perfurado pela espada do palhaço Mateus, que deixa seu corpo em pedaços, repartindo suas vísceras em sacrifício. Depois do sacrifício e da festa, ninguém mais dança, ninguém mais ri. De joelhos, clamamos por sua volta e chamamos o boi para dançar. Com uma oração a São Jorge, o boi se levanta. O miolo do boi cambaleia para um lado e para o outro, volta a viver — e a brincar.

Ainda no exercício de pensar outras relações com a palavras *miolar*, *miolagem* e *miolo*, me vem à mente o miolo do pão carioquinha, — modo como popularmente chamamos aquela parte macia que fica dentro do pão que alimenta a gente. Este miolo é tão importante para alimentar as barrigas famintas de jovens artistas do Garajal. Após os processos criativos cênicos no final de tarde, juntávamos moedinhas para comprar pão na padaria da esquina, nos alimentando de seu miolo. O pão, o miolo, é alimento do corpo e da vida.

Outra expressão popular também coloca em cena a palavra *miolo*: uma pessoa de *miolo mole*, isto é, alguém com pouco juízo. Mas e se, no ato criativo, essa falta de juízo fosse, na verdade, liberdade? Para nós, artistas do Garajal, a liberdade é o ato de criar, construindo outras possibilidades com o corpo, quebrando regras de espaço e tempo, experimentando novas imagens para a cena. Ser um artista de *miolo mole* — é ser um artista inventivo.

Ao longo deste percurso, pensando nos diferentes sentidos da palavra *miolar*, compreendo a *miolagem* como um procedimento de reflexão das práticas teatrais do Garajal. Ela permite que artistas-brincantes pensem e ajam coletivamente sobre seus fazeres. Pensar o miolo — do pote, do pão, do boi ou o *miolo mole* — me leva a afirmar que, no processo criativo do Garajal, o diálogo, o alimento, a atuação e a criação são campos indissociáveis dos nossos modos de fazer.

Tempo

Abro meus olhos como se despertasse de um sonho e vejo que estou no quintal do Garajal. Lá, na quina do quintal, reservadamente, uma vela de chama trêmula ilumina pequenas imagens de santos — empoeiradas, algumas quebradas — resistindo ao tempo, ao vento, à chuva e ao sol. Percebo uma espécie de oratório. Me curvo, e num pequeno gesto já posso dançar-rezar-cantar. Quero *miolar*

com o encantado¹⁴. Me benzo, porque não sou tola — superstição, talvez; cerimônia ou pedido de permissão para entrar. Entro acendendo uma vela ao mestre Maninho.

Vejo o tempo no vento, na vela, no quintal — uma aparição de tempo. Penso que esse *miolar* fala muito sobre o tempo: “[...] fazer o nada dar trabalho, ao inventar o espaço do *nadismo*, que é a possibilidade de deitar e se balançar na rede, olhar o tempo passar, olhar o pé de manga, e pensar qual a próxima luta e guerras a percorrer” (Carvalho; Carvalho, 2022, p. 121).

No quintal do Garajal, o tempo se amplia com o nada e com o tudo, compondo com nossas corporeidades e com as coisas que não se veem. Acendo outra vela, e sua luz oscilante entra nos meus olhos como um clarão. Posso sentir os encantados que rodeiam o tempo, fazendo contornos com a minha memória impermanente. Aproveito e agradeço a cada folha que cai no chão, aos encantados, aos frutos, às nuvens que ganham formas de animais e rostos. Ali, podemos sentar e esperar as vontades do vento — de construir e desconstruir. Me debruço de joelhos aos pés de São Jorge, o saúdo, reverencio e peço proteção. Te saúdo, ó glorioso guerreiro Jorge!

¹⁴ Nesta articulação de pensamentos, volto ao tempo do aqui-agora, chamo de encantado o mestre Mario Jorge Maninho.

Figura 12 – Tela São Jorge #3, do artista do grupo Garajal Arnaldo Moura, ano 2022¹⁵.



Fonte: Arnaldo Moura.

Ainda sobre o tempo: o encantado é nosso ancestral tempo. O ancestral tempo que se constrói comigo junto à vela lancinante no quintal. Me aproximo das reflexões de Leda Maria Martins, professora doutora em artes e Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte:

Um corpo, um tempo, um gesto de memória. Os acordes da ancestralidades criam suplementos que revestem os muitos hiatos, vazios e rupturas forjadas pelas abissais diásporas, algo que se coloca em lugar de alguma coisa que parecia inexoravelmente submersas nas travessias, mas que é perenemente transcriada, reincorporada e restituída nas cadências de sua alteridade, inscritas sob o signo da reminiscência e da presença nas curvilíneas espirais do tempo. Um saber, sapiência (Martins, 2021, p. 213-214).

Em seu pensamento, a autora anuncia outra compreensão de tempo, forjando o tempo espiralar numa perspectiva da ancestralidade e da diáspora

¹⁵A Figura de São Jorge sempre esteve dentro da casa de Maninho junto com ela imagens de diversos santos, eram seus amuletos de proteção.

africana. Segundo Martins (2021), o tempo é feito de variadas ressonâncias, voltas, curvas, formas de retorno, de diversos tempos e de possíveis reversibilidades, rompendo com a linha de sequências absolutas da linearidade, do deus Cronos. O tempo espiralar se afasta de uma ideia retilínea e se expressa enquanto poesia espiralada, contida num corpo, num tempo e num gesto de memória que, como remanescente, é reelaborado.

Nesse exercício de revisitar a história do Garajal, essa noção de tempo encontra muito sentido na minha experiência. O tempo nesta investigação é corporificado. É um emaranhado de fios de memórias que se estabelecem como tempo poético — como a própria poética — quando piso no quintal do Garajal. Nesse quintal, o tempo ancestral, o senhor tempo, brinca no bailado das curvas e dos retornos da minha criação e das minhas memórias. Há diversas formas de entrar no Garajal.

Compreendo que o tempo transcorre de forma diferente na infância, na juventude, na vida adulta e na velhice. Na infância e juventude, temos a sensação de ter todo o tempo do mundo. Foi assim que senti o tempo nos primeiros anos do Garajal. Tínhamos uma gana de viver cada minuto. Às vezes parecia que não tínhamos tempo, mas na verdade tínhamos todo o tempo do mundo. Era a urgência de viver. Nos ensaios e processos criativos, atravessávamos o tempo com oito horas corridas, todos os dias, de domingo a domingo. Em período de estreia, intensificávamos os ensaios e a produção de figurinos e adereços, atravessando madrugadas.

Com relação ao tempo Cronos¹⁶, quando o grupo Garajal iniciou uma intensa circulação de esquetes e espetáculos pelo Ceará e por outros estados, diferentes tempos conviviam na nossa rotina: o tempo do ensaio, da criação, da apresentação; o tempo da produção e da gestão cultural; da burocracia; da festa; das *miolagens de pote*; das reflexões e discussões mais acirradas; o tempo da militância. Fomos aprendendo — e desaprendendo — a lidar com esses tempos. Com isso, o tempo do processo criativo foi sendo cada vez mais sacrificado. Estávamos em diversos espaços e fazendo muitas coisas ao mesmo tempo. Acabei me dedicando mais à produção dos espetáculos, às escritas de projetos e às formações artísticas.

¹⁶ A palavra tem origem na mitologia grega, deus do tempo, e significa um tempo medido, quantificado, sequencial, cronológico.

Tentamos dar conta desse tempo cronos, sobretudo quando o grupo foi crescendo e realizando muitas ações culturais por meio do Ponto de Cultura, festivais, festividades. Mas é fato que, durante os processos criativos, o tempo cronos nos engolia — os prazos curtos de projetos nem sempre permitiam a preparação que as obras exigiam. Algumas obras precisavam de maior tempo de investigação até chegar à estreia. Outras nasciam no tempo da *miolagem* e, em poucos meses, já se sentiam prontas para encontrar o público. O tempo variava de acordo com nossa inquietação e investigação.

Festa

Agora é tempo de dispor uma festa no quintal — a gente chama de Noite Garajal (NG). Um alívio, uma invenção de vida. Noites que atravessavam o tempo incomum das madrugadas silenciosas e estreladas, preenchidas de goles de cachaça e vinhos baratos com nome de todos os santos (São Francisco, Padre Cícero, São Braz, dentre outros).

A festa, aqui, é tomada na proporção da convivência e do compartilhamento de bebidas e comidas. Afinal, “não há festa sem comida e nem comida sem festa” (Bispo dos Santos, 2023, p. 45). Rosely Alencar, esposa de Mário Jorge Maninho e também dona do quintal, muitas vezes arcava com as despesas das comilanças, mas todos e todas traziam um pouco de alimento de suas moradias: um cuscuz, uma lata de sardinha, farinha de mandioca... já era suficiente para passarmos a madrugada. Não tínhamos muito — tínhamos o necessário para aquela noite. Raras as exceções em que recebíamos o cachê e podíamos nos esbaldar com bolos, pães e salgadinhos. Uma celebração do nosso fazer. “[...] A festa é comemoração, um festejo, uma manifestação de alegria” (Bispo dos Santos, 2023, p. 40).

As NGs aconteciam uma vez por mês. Uns chegavam das apresentações com o rosto ainda pintado de palhaço, outros arrumavam o quintal. Arnaldo e Paula Luiza davam o gás no fogão. Mestre Maninho dava um jeito de comprar a cachaça — e também era o primeiro a derramar um gole no chão para o santo. Depois, seguíamos o mesmo ritual. Brindávamos nossa comunidade, nosso corpo em festa.

Ali parecia que o tempo estava suspenso. Para nós, artistas-brincantes do Garajal, vivenciar o corpo em festa tem um caráter ritualístico, com um tempo expandido e livre, que transita num universo entremeado com os cortejos sagrados e

profanos das expressões da cultura popular tradicional. A festa forjada pelo grupo, de modo orgânico, nos fazia experimentar um tempo celebrativo que provocava, em nossos corpos, a criação.

Esse corpo em festa nos permitia demorar, permanecer em comunidade. Construimos, no chão daquele quintal, nossa identidade — que, posteriormente, nos dias de reis e nos sábados de aleluia, seria corporificada pelos atores e atrizes, enfeitados com fitas de cetim, vestidos com as saias dos guerreiros do Reisado do Garajal, trajados de caretas na festa da Queimação do Judas. Esse era — e é — nosso ritual. Nossa ordem se estabelecendo em comunidade, corporificada no canto, na dança, e também na cachaça. Brindemos!

Com o copo pairando no ar, vejo as estrelas formando suas constelações — e elas me cegam. Sinto tudo em minha volta, mas estou paralisada. Uma compreensão de corpo se instaura em mim. O meu corpo começa a gravar gestos, ruídos, risadas, vozes. Assimilando tudo. Nesse tempo que paira, me aproximo do pensamento do coreano Byung-Chul Han e busco entender que os:

Rituais são processos de incorporação e encenação corporal. As ordens e valores em vigor em uma comunidade são vivenciados e consolidados no corpo. São consignados no corpo, são incorporados, isto é, são assimilados corporalmente. Desse modo, os rituais geram um conhecimento corporificado e uma memória corporal, uma identidade corporificada, uma compreensão corporal. A comunidade ritual é uma corporação (Han, 2020, p. 14).

Han, ao falar de corporação, me faz lembrar que o ritual coletivo, em seu estatuto, solicita a corporificação de quem participa. A experiência vivida por um grupo — sobretudo um grupo de teatro com contornos poéticos da cultura popular tradicional — expressa-se na encenação, na memória e no conhecimento, numa trama coletiva.

Penso que as festas das Noites Garajal eram o nosso rito comunitário, preparatório para a brincadeira “mais séria”. Um ritual que se iniciava no quintal, tomava a casa e, posteriormente, compunha com a rua 18 — a rua do Garajal. A festa se tornou um lugar sagrado-profano, indissociável, ritualizado em comunidade. O Reisado dos Guerreiros de Jorge (2004) e a Festa da Queimação do Judas (2005), antes de irem para a rua, eram corporificados na intimidade do coletivo. Os artistas-brincantes, engendrados na intimidade do quintal, se preparavam para os

grandes ritos — ação de canto, dança e atuação. Numa medida de criação e corporificação que começava no quintal e se manifestava na rua — ou vice-versa.

Figura 13 – Tela Guerreiros #2, do artista do grupo Garajal Arnaldo Moura, ano 2021.



Fonte: Arnaldo Moura

Na Figura 13, ao fundo, há uma igreja e os brincantes bailam à sua porta. Essa cena aconteceu na capela do Piratininga, em Maracanaú. Bastava nos darem o transporte, que a gente ia brincar em todo canto. Muitas vezes, algumas comunidades nem tinham recursos para o deslocamento, mas a gente ia: pro terreiro de uma casa, de uma igreja, na praça. Para partilhar nosso brinquedo, festejando no sagrado e no profano.

Ainda com o copo na mão, lembro do livro *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo*, de Byung-Chul Han (2021), que apresenta caminhos para refletir sobre o tempo. O autor elabora sua crítica à crise de praticarmos a conclusão — essa dificuldade que a humanidade vem enfrentando com o advento de uma vida acelerada, com tempo e gestos de stories das redes sociais. Para ele, o tempo se

conduz sem direção e sem sentido, com ausência de duração, de contemplação — ou seja, de conclusão. Em sua obra, Han se dedica a pensar o tempo da festa, e assim me ajuda a pensar a importância da festa no nosso quintal:

O tempo da festa não é um tempo do relaxamento ou da recuperação. A festa é, ela mesma, uma forma de conclusão. Ela deixa que um tempo inteiramente outro comece. A festa tem sua origem, como celebração, em um contexto religioso [...] A festa começa onde o trabalho como ação profana (literalmente: que se encontra diante [e, portanto, fora] do distrito sagrado) termina (Han, 2021, p. 31).

O tempo da festa não é o tempo do trabalho. O trabalho que o autor acima menciona é o trabalho capitalista, colonialista, produtivista, com metas e lucros bem definidos. A festa é uma forma de duração, de criação e de relações. Assim, penso que, para nós, artistas-brincantes do Garajal, a festa pode ser trabalho — no sentido de criação, produção de conhecimento e fruição — em outros tempos e gestos que transgridem em vida e arte. Outro tempo se inicia: o tempo da experimentação do corpo em festa, que é sagrado.

Acredito que as práticas de realizar festas no Garajal — NGs e festividades como o Reisado e a Queimação do Judas — nutrem nossas identidades enquanto artistas que celebram e cuidam das relações comunitárias. Esses momentos marcam nossa convivência e a alegria de permanecermos juntos, enquanto grupo, mesmo em tempos adversos. A festa no Garajal cumpre o papel de continuidade: provoca o encontro, a convivência, o riso, diminui nossas mágoas e angústias. É um momento de suspender a vida.

Nesse instante, o tempo retorna, e as estrelas que cegaram meus olhos reaparecem dentro de mim. Piso ritualizando o quintal do Garajal. Um rito-dança se manifesta: “As cerimônias rituais ocupam lugar ímpar [...] como territórios e ambientes de memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão” (Martins, 2021, p. 47). Os fios de memória trançados ressignificam o nosso quintal, corporificam-se na batida de pé e no bater de palmas. Os sons se lançam ao trajeto dos caminhos percorridos e fabricados por mim, por muitos, por diversas pessoas, pelo visível e pelo invisível.

Danço o coco de roda. Deixo a poeira subir. São três pisadas. Toco pandeiro, canto os versos. No quintal do Garajal, sou brincante de tempos, de

mundos. Mergulho no ontem e no amanhã. Piso com força no chão e me sinto presença. Estou preparada para seguir e permanecer em curvas. Foi no quintal que me coroei como brincante: brinquei de lutar espadas, me tornei a primeira mestra da brincadeira do Reisado do Garajal em seus primeiros anos. Depois seguiram outras: Dielan Viana, no Reisado infantil; Germana Cavalcante e Rayane Mendes (mestra e contra-mestra da atualidade). Salve as mulheres mestras do Reisado. Preciso destacar que o mestre era o Maninho do brinquedo, mas as mestras conduziam a brincadeira com as orientações do mestre.

Figura 14 – Tela Mestras, do artista do grupo Garajal Arnaldo Moura, ano 2019.



Fonte: Arnaldo Moura.

Na Figura 14, o artista traz as quatro mulheres que ficaram à frente do Reisado do Garajal. As mulheres são responsáveis por conduzir a brincadeira — organizar as figuras, o bailado, as canções. A rotatividade das mestras revela que essa função não é absoluta de uma só artista-brincante, mas sim rotativa, a depender da dinâmica do próprio grupo.

Meu corpo já não é o mesmo de vinte anos atrás. Ele fertiliza a cena que se instaura como lugar — o quintal — e reedita minha memória, meus afetos, meus gestos. Meus 38 anos de um corpo em pensamento. Corpo-testemunha de vinte anos brincando reisado e ritualizando a festa, na cena de rua, na pisada do coco, nas obras cênicas do Garajal. Ele “[...] se apresenta como memória ancestral e abrigo da temporalidade espiralar, nas quais pausa, com intensidade, uma sincronia de vozes que em coro repetem” (Martins, 2021, p. 171). Um corpo que se refaz em outros tempos.

Me recolho. Vejo que o vento frio já faz morada nos primeiros raios do amanhecer desse quintal, anunciando outro tempo. Tudo é silêncio no quintal. Até os passarinhos estão em silêncio. Os artistas-brincantes descansam no sono terno e gravam no corpo, em sonhos, a intensidade da festa e do vivido.

Riso

Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 40) diz:

As festas não eram mercadoria. Minha avó dizia que tinha a festa e tinha o furdunço. A festa era uma comemoração, um festejo, uma manifestação de alegria. E o furdunço era aquele movimento feito de forma oportunista para ganhar dinheiro, sem relação com a vida, sem autenticidade

O autor fala sobre a manifestação de alegria que as festividades do povo quilombola promovem em quem faz a brincadeira e em quem participa como público. Acredito que as festividades do Garajal — o Reisado, a Queimação do Judas, os cortejos e a festa no quintal — despertavam, em nós, artistas-brincantes, a alegria, o riso.

O riso é essa autenticidade da presença em vida, uma prática amorosa de celebrar o fato de estarmos juntos. O riso se manifesta com o ato de brincar, de jogar e de criar em coletivo. E, assim, nos tornamos artistas-brincantes: corpos em festa, corpos que riem e se divertem.

Um elemento importante dessa manifestação de alegria no Garajal é a construção do riso. O teatrólogo cearense e grande pesquisador das manifestações da cultura popular tradicional, Oswald Barroso, fala sobre o *riso brincante* e sobre a potência da festa no brinquedo da cultura popular.

Um riso que se engendra em comunidade, que nasce da embriaguez comum, das relações íntimas e do contato corporal, entre brincantes e comunidade. Ele surge por meio do gracejo, da loa, do relaxo, da chalaça, pois parte das circunstâncias locais e momentâneas, inspirando o improviso que surge no devir das relações que se estabelecem dentro do brinquedo, embora use o lastro da memória comum. Na brincadeira, não se representa algo do passado, tudo é atual, efêmero e irrepetível, mas ao mesmo tempo eterno e infinito, como um presente em constante mutação que, a qualquer tempo e em qualquer espaço, possa tomar corpo na forma de um rito cômico, que é também um brinquedo sagrado (Barroso, 2017, p. 242-243).

O riso cômico, como matéria sagrada dos brinquedos e das festas no quintal do Garajal, tem sua potência criadora adquirida na comicidade compartilhada em comunidade. Esse ponto fundamenta a poética do *Reisado Guerreiros de Jorge do Garajal*, pois está no corpo, entre os versos, na musicalidade, na teatralidade do improviso de nós, artistas-brincantes — em especial, forjado nas figuras de Mateus, Bastião e Catirina, os palhaços do reisado —, que partem das relações contextualizadas com o local e com o público presente.

O riso no Garajal é coisa séria. “[...] que o riso é sério e, além de sério, é perigoso” (Barroso, 2017, p. 235). A seriedade nos faz crer que algo está sendo “bem feito” ou realizado com maior compromisso — fico com a segunda ideia: a do comprometimento que constrói uma relação de envolvimento com o brinquedo. Reflito que o Reisado do Garajal, em seus vinte anos, ganha agora contornos de uma brincadeira relevante e de afirmação do envolvimento comunitário. Para ser um brincante de Reisado, não basta dançar bem — é preciso se envolver com o brinquedo. Para isso, é necessário contribuir com o processo de levantar a brincadeira: confecção das figuras, espadas, figurinos, coroas, organização do espaço, saídas de rua com a tiragem de reis — todos e todas brincantes são convocados a fazer a brincadeira acontecer.

Lembro que mestre Maninho dizia que, quando o riso estava presente nos processos de criação ou ensaio, era porque o brinquedo — ou a obra — estava acontecendo como deveria. Então digo: se o nosso corpo estava em festa, se nosso corpo estava em riso nos processos criativos e nos ensaios, era porque estávamos, certamente, transmutando o sagrado, tocando o passado-presente-futuro. E isso se expandia com maior força quando o Reisado ou a Queimação do Judas se corporificavam em uma relação comunitária, na rua e na praça.

A dimensão do riso e da festa, vivenciadas como prática e como saber, o mestre nos mostrava que era necessário nutrir no cotidiano o festejar: seja com o brinquedo, com o samba, seja por uma pequena conquista — como fechar um trabalho — ou pela criação de uma nova cena. Assim como a festa, o riso também precisa ser “[...] um ato político. E o **ato** de revolução política é *teatra*” (Derrida, 2011, p. 168). E digo com firmeza: o riso é o nosso manifesto político.

Palquinho

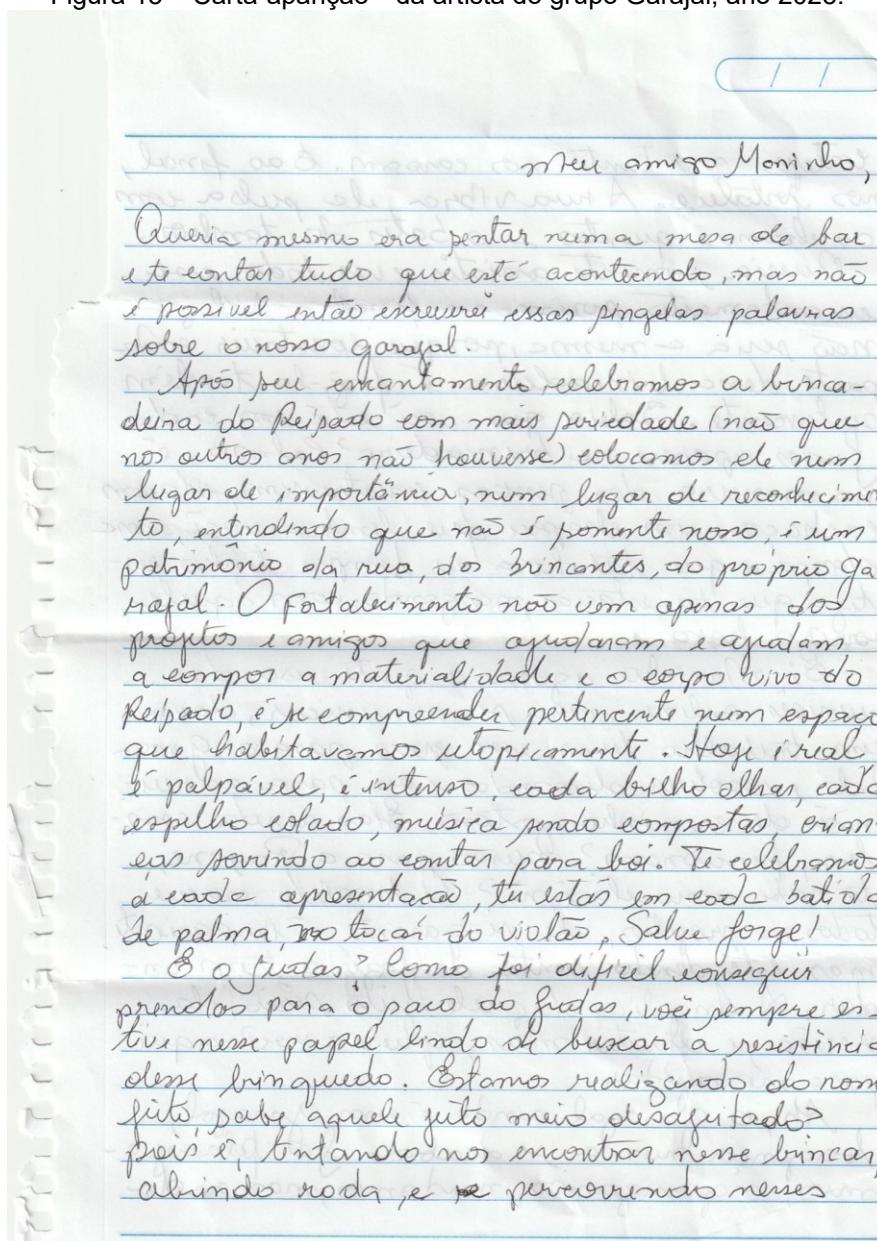
Ainda, o quintal — esse espaço de convivência, festa e criação de nós, artistas-brincantes do Garajal — foi, aos poucos, ganhando um palco pequeno de concreto. Em cima dele, havia um chuveiro de plástico branco. Com a chegada de alguns cachês, conseguimos construir um banheiro no quintal, e então começamos a realizar o Sarau do Garajal — ou, como gostávamos de brincar, o *Sararau do Garajal* (2004).

No sarau do quintal, os vinte integrantes do grupo realizavam cenas curtas, recitavam poesias, cantavam — e também deixávamos o “palco aberto” para que outros poetas e pessoas da comunidade pudessem subir e performar. Abrimos o quintal da nossa intimidade para a comunidade de Maracanaú: o quintal deixava de ser apenas campo de criação para se tornar espaço de fruição e de formação. Ficava abarrotado de meninos, adultos e velhos disputando o chão. Era uma festa — outra festa — nosso rito sagrado.

Numa dessas edições do *Sararau*, realizamos o lançamento do livro do poeta Paiva Neves, de Maracanaú. A capa do livro, ilustrada por Audifax Rios, foi pintada na parede do nosso quintal. Essa pintura atravessa o tempo: vinte anos depois, ainda estão lá a tinta, a parede e os contornos desse desenho sobrevivente. Está lá para nos lembrar que o Garajal também já foi quintal e sarau.

PRÁTICAS POÉTICAS E PEDAGÓGICAS DO MESTRE SEMEADOR

Figura 15 – Carta-aparição¹⁷ da artista do grupo Garajal, ano 2023.



Fonte: Arquivo da autora.

¹⁷ Meu amigo Maninho. Queria mesmo era sentar numa mesa de bar e te contar tudo que está acontecendo, mas não é possível então escreverei essas singelas palavras sobre o nosso Garajal. Após seu encantamento celebramos a brincadeira do Reisado com mais seriedade (não que ante outros anos não houvesse) colocamos ele num lugar de importância, num lugar de reconhecimento, entendendo que não é somente nosso, é um patrimônio da rua, dos brincantes, do próprio Garajal. O fortalecimento não vem apenas dos projetos e dos amigos que ajudaram e ajudam a compor a materialidade e o corpo vivo do Reisado, é se compreender pertencente num espaço que habitamos utopicamente. Hoje é real, é palpável, é intenso, cada brilho no olhar, cada espelho colado, música sendo composta, crianças sorrindo ao cantar para o boi. Te celebramos a cada apresentação, tu estás em cada batida de palma, no tocar do violão. Salve Jorge! E o Judas? Como foi conseguir prendas para o saco do Judas, você sempre esteve nesse papel lindo de buscar a resistência desse brinquedo. Estamos realizando do nosso jeito, sabe aquele jeito meio desajeitado? Pois é, tentando nos encontrar nesse brincar, abrindo a roda, e percorrendo nesses...

Duplo da vida

Era novembro ou dezembro de 2019. Nós, do grupo Garajal, depois de dias encobertos pelo luto, ainda carregados de tristeza nos primeiros tempos após a morte de Mário Jorge Maninho, tínhamos uma questão a ser dialogada. Após a perda de um mestre, uma pergunta fundamental, dolorosa e decisiva para o futuro do coletivo precisava ser refletida e encaminhada. Marcamos a nossa famosa reunião do *creminho gostoso*¹⁸, para, simplesmente, nos perguntarmos: O que vamos fazer com o Garajal? Vamos dar continuidade? Que caminhos trilhar? Um jorro de dúvidas aflorou em nossas cabeças. Estávamos ali ainda chorando uma perda inesperada. Sem resposta alguma, essas questões atravessaram nosso luto.

Lembro-me de que, no dia da reunião, andei pela rua 18, olhei em direção à casa do Maninho e para a sede do Garajal, e uma tristeza se enraizou no meu coração. As materialidades dos espaços percorreram as minhas veias, mas eu permanecia paralisada, sentindo as dores latejarem dentro de mim. A lembrança do caixão estendido no chão do Garajal, o cortejo fúnebre, as coroas de flores brancas, a vela artificial simulando uma chama, o livro de presença com a caneta azul, café e chá postos numa mesinha de plástico... Foi nesse dia, coberta pelo luto, que disse ao grupo Garajal que eu não permaneceria no convívio ativo do coletivo.

Após aquele dia, os laços não foram cortados completamente. Passei todo o material de projetos que tinha (senhas, chaves, e-mails, contatos, dentre outros), participei das reflexões sobre como se daria a continuidade do grupo sem a presença do mestre, e decidimos que a brincadeira do Reisado do Garajal permaneceria como uma ação prioritária do grupo. E assim o foi e é: brincamos o reisado em celebração ao Maninho, em luto.

A morte inscreveu um novo e incontornável capítulo na história do grupo — e na minha. Leda Maria Martins nos estimula a pensar na importância dos ritos fúnebres:

[...] A morte é um evento, um ato necessário na dinâmica de transformação e de renovação de tudo que existe, permitindo o movimento contínuo do cosmos e sua permanente renovação e revitalização. Se, no plano familiar, a morte significa a perda do indivíduo, no plano coletivo ela traduz o seu

¹⁸ Alguns integrantes do grupo, inclusive eu, chamávamos as reuniões de decisões sobre os rumos do grupo de conflitos relacionais de *creminho gostoso*, pois tínhamos que mexer e cozinhar muito nossas reflexões para entrarmos num consenso.

enriquecimento. Assim, a importância dos ritos funerários, que atuam como forças de restauração do equilíbrio momentaneamente sofrido e rompido, um modo de domínio sobre a morte, as lacunas e os vazios, equilíbrio este restituído pelas performances dos cerimoniais fúnebres (Martins, 2021, p. 65).

A autora me faz refletir sobre a importância dos ritos fúnebres, e também pensar no que significa um grupo atravessar um momento tão significativo de luto. Em nosso caso, a perda de um mestre é uma experiência que se vive individualmente, mas também coletivamente. Individualmente, somos cobertes de tristeza, buscando compreender os vazios que são gerados pela perda. Dias silenciosos se prolongam, o corpo se adensa, somos arrebatados por lembranças que atravessam dias, anos e anos.

Figura 16 – *Print* da tela do *notebook* da autora. Flavia Cavalcante e Maninho do Garajal trabalhando na casa-sede, ano 2025.



Fonte: Autora.

Na Figura 16, quando olho para a foto que escolhi e para o que escrevi logo após o enterro de Maninho, lembro-me de buscar as fotos nos arquivos do meu celular para postar na rede social. Antes da tentativa de dormir, com os olhos marejados, escrevi subitamente. Destaco as frases: “eu não te esqueço”; “eu te amo”; e “seguiremos em luta”. Aqui agora, enquanto digito as palavras — choro — percebo que escrevo muitas vezes esta dissertação chorando.

“**Eu não te esqueço**”, escrevi isso porque o mestre Maninho, repetidas vezes, tinha receio de que eu o esquecesse. Às vezes, mandava ordinariamente

mensagens de áudio para o meu WhatsApp dizendo: “Não esquece de mim!” ou “Você se esqueceu de mim?”, reforçando que não queria ser esquecido.

Penso na vida dele, nas dores que vivenciou, nas muitas noites em que me contou intimamente seus traumas e medos. A ingratidão era algo que ele não aceitava, e ser esquecido era uma das coisas que mais o faziam ter medo — talvez porque o esquecimento seja mesmo a morte. “O contrário da vida não é a morte, mas o desencanto.” (Rufino; Simas, 2019, p. 5). Ou, mais à frente, acrescentam: “[...] o desencanto emerge como uma instância de escassez e perda de potência; a radicalização desses efeitos é o esquecimento” (Rufino; Simas, 2019, p. 21). Para Maninho, o esquecimento tinha esse sentido de perda de vida, perda da amorosidade, perda do encantamento, perda das relações tão trabalhosamente cuidadas por ele. A tormenta da escassez e do desencanto, acredito, possa ter se infiltrado em nós pelas diversas facetas operadas pelo colonialismo, que investe na produção de apagamentos e esquecimentos.

Pondero que esta pesquisa se apresenta como uma inquietação minha de dizer não ao desencanto, não ao esquecimento, não ao apagamento, construído por um projeto colonial letal para uma população subjugada. Essa pesquisa tem uma urgência de lembrar. Considero que talvez seja por isso que o mestre Maninho tinha a necessidade de ser lembrado: para não morrer.

O “**Eu te amo**”, recordo que tive a oportunidade de dizer — de demonstrar — o que sua presença, sua poética e seus ensinamentos mobilizaram em mim enquanto artista, produtora, brincante e ser vivente. Também a frase “**seguiremos em luta**”: sim, porque sabemos, na pele, o quanto é difícil viver e ser artista de teatro de rua, continuar as brincadeiras das expressões culturais e populares tocadas pelo Garajal. Como é duro e trabalhoso permanecer nesse ofício de construir outros modos de viver. Quando decido me distanciar do Garajal, me distancio do ofício de atriz, mas não enquanto artista e comunidade do território Garajal. Por isso, posso afirmar que **ainda sigo em luta**.

Pois bem, já no luto vivido coletivamente, somos postos a incorporar nossas dores transformadas em ações, revitalizando e possibilitando a renovação. No caso do Garajal, restauramos a relevância do Reisado do Garajal para a comunidade. A brincadeira foi ganhando novas possibilidades para existir. Reivindicamos a manutenção da memória de um mestre — Maninho — e de toda sua ancestralidade.

O Garajal, com o Reisado Guerreiros de Jorge, traduziu a dor em enriquecimento, restaurando o equilíbrio da comunidade — daqueles que ficam. Não deixamos o tambor parar de tocar, as espadas não pararam de bater, os brincantes permaneceram a dançar. Mestre Maninho se encantou, e geramos, com mais vigor, o vibrar das nossas vidas.

Em outras palavras, o tambor encantado pela espiritualidade do ser criança faz a 'morte' vibrar vida. Nessa embolada inscreve-se a lição de que os conflitos gerados pela beleza, pelo jogo, pela dança, e pelos corpos tomados pela festa não mortifica, mas aproxima os seres para que sintam outras possibilidades de vir e ser e tecer relações com o mundo. [...] reivindicam a brincadeira, a vadiação, a alegria e a festa como fundamento de espanto da miséria, da escassez e da morte enquanto paralisa e captura do tempo (Rufino; Simas, 2019, p. 49).

No Reisado, depois do encantamento do Maninho, sua presença foi e é presentificada em reza, canto, dança e festa. Depois do encantamento de Maninho, ele foi duplamente homenageado: o santo — São Jorge Guerreiro — e o mestre — Mário Jorge Maninho. São Jorge Guerreiro sempre foi o santo protetor do mestre. Em sua sala-escritório, diversas imagens de santos compunham sua redoma de proteção, mas São Jorge se multiplicava em imagens pequenas e grandes, em quadros, em camisas que Maninho vestia, nas canções que cantava, na roda de samba da qual participava em homenagem ao santo. Seu santo de cabeça — que também carrega em seu nome — hoje se desdobra em honra ao mestre e ao santo.

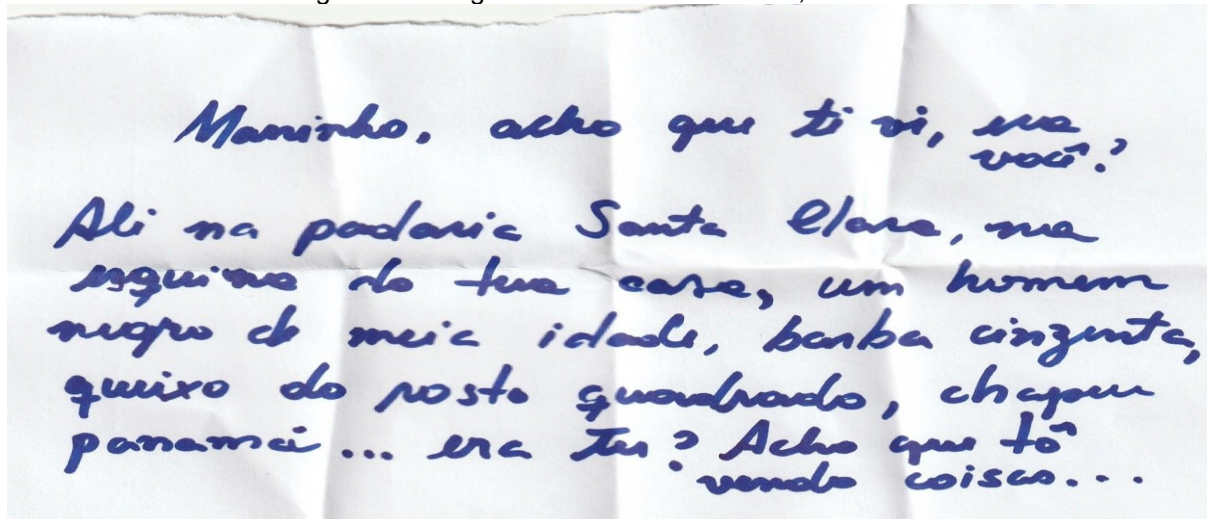
Depois do encantamento, também o roteiro cênico recebeu algumas modificações. Após a morte do boi, a reza do brincante-palhaço Mateus agora é direcionada para o santo e em reverência à ancestralidade do mestre Maninho — sobretudo, agradece. Naquele momento, Maninho é presentificado no brinquedo. Os brincantes cantam/dançam a música “São Jorge”, de Kiko Dinucci (Metá Metá, 2012), bailam e batem palmas em agradecimento, em lembrança. Assim, acredito que é como Ifá (oráculo africano consultor dos destinos) revela:

[...] Que a morte é o duplo da vida: a mesma enquanto experiência de passagem pelos ciclos da grande roda, deve ser lembrada, cantada, dançada e alimentada para emanar na ancestralidade. O contrário disso é o esquecimento, a escassez, a miséria e a injustiça. [...] Ser moleque, vadio, inventivo, brincante é estar disponível para o mundo tomado pela força radical da existência: a vida (Rufino; Simas, 2019, p. 50).

Se a morte pode ser esse duplo da vida, segundo os autores, na experiência do grupo Garajal esse duplo se manifesta na brincadeira do Reisado. Quando o boi morre e ressuscita a cada ano — o ato de morte e vida — esse duplo da vida se encarna na figura do boi encantado. Ali também, a memória do mestre-encantado se manifesta em vida. Os brincantes brincam o Reisado para permanecerem juntos — pois ainda estamos aqui, em vida.

Maninho

Figura 17 – Registro do bilhete¹⁹ da autora, ano 2023.



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Mário Jorge Maninho é o mestre do grupo Garajal. A transmissão do conhecimento se dava, sobretudo, com a oralidade e com o conviver. Muitos o conheciam simplesmente como Maninho ou Maninho do Garajal, homem negro periférico de Fortaleza. Em seu registro de nascimento, só consta o nome da mãe no documento, como acontece com muitas crianças periféricas até os dias de hoje. Na primeira infância, teve paralisia infantil, o que o fez passar por muitas cirurgias e sofrer diversas quedas que agravaram sua mobilidade para caminhar, impossibilitando-o de ingressar continuamente na escola formal. Mestre Maninho fez até o 8º ano do ensino fundamental, vindo a concluir posteriormente o ensino médio na fase adulta, no programa de Educação de Jovens e Adultos (EJA). Além disso, a pobreza e a dificuldade de obtenção de alimentos marcaram sua infância e

¹⁹ Maninho, acho que te vi, era você? Ali na padaria Santa Clara, na esquina da tua casa, um homem negro de meia idade, barba cinzenta, queixo do rosto quadrado, chapéu panamá... era tu? Acho que tô vendo coisas...

adolescência com momentos difíceis. Sua origem negra e periférica traz a força e resistência dos seus ancestrais e dos povos em diáspora africana, que historicamente resistem no Brasil e na América Latina. Intuição, criatividade, amorosidade, produção de vida em ato e em gestos fizeram de sua prática mobilizadora de acontecimentos teatrais um comprometimento com um projeto de emancipação de pessoas, uma prática comunitária.

O mestre tinha a habilidade de confeccionar máscaras, bonecos e inventar formas e objetos; gostava de fazer colagens com imagens de revistas e um pouco de tudo que pudesse encontrar. Esses modos de fazer ancestrais foram transmitidos por sua mãe, dona Zeca, que até hoje tem habilidades de inventar objetos. Aos 17 anos, ele se engajou na Pastoral da Juventude do Meio Popular (PJMP), iniciando sua formação político-cultural e os seus primeiros passos como artista bonequeiro, participando de místicas, apresentações e formações artísticas. Por muito tempo engajado na PJMP, construiu profundas relações comunitárias e visões transformadoras de mundo com o trabalho de grupo de base, por meio de linguagens artísticas, educação popular e na luta por direitos e vida digna.

Na década de 1990, foi morar nos conjuntos habitacionais populares de Maracanaú, juntamente com sua família — Rosely Alencar (esposa), Mauany Alencar e Ariadna Alencar (filhas) —, onde desempenhou alguns trabalhos autônomos numa locadora de filmes em fita cassete. Também foi em Maracanaú que retomou com força a militância e a prática artístico-cultural, atuando como bonequeiro, ator e assistente de direção teatral.

Nesses processos criativos, conheceu diversos artistas e grupos que se tornaram suas referências, como: Augusto Bonequeiro, Omar Rocha, Oswald Barroso, Eliza Gunther, Augusto Gigli, França de Assis, Junior Santos, Acleilton Vicente e Cia Mais Caras, Sâmia Bittencourt, Nelson Albuquerque com seu grupo Pavilhão da Magnólia, Expressões Humanas, Teatro de Caretas, Trupe Caba de Chegar, Nós de Teatro, Mestre Zé Pio, Mestre Palhaço Pimenta, Mestra Rita Costa, para citar alguns. No teatro nacional, suas referências eram Amir Haddad com o grupo Tá na Rua e o Teatro de Anônimo do Rio de Janeiro; o mineiro Grupo Galpão; Clowns de Shakespeare, do Rio Grande do Norte; e o SerTão Teatro da Paraíba, para mencionar alguns. Maninho valorizava os artistas e grupos que faziam a cena cearense, bem como os mestres e mestras das expressões da cultura popular tradicional.

Foi precursor de diversos grupos de teatro e organizações da sociedade civil, como: um dos fundadores da Associação Teatral de Maracanaú (TEMA); fundador do Grupo Alegria de Boneco; cofundador do Grupo Teatro Carrancas; e fez parte da diretoria da Federação de Teatro Amador do Ceará (FESTA). Destaco a fundação do grupo de teatro Garajal, em outubro de 2003, no qual se tornou diretor e coordenador até o dia do seu falecimento, em 2019.

Maninho foi artista popular, bonequeiro, diretor, brincante, produtor e coordenador do grupo de teatro Garajal, um pedagogo. Por sua vez, era um mestre da oralidade: gostava de contar histórias, causos, cantar e batucar com seus dedos e mãos grandes numa mesa de bar ou no próprio corpo; tinha essa disposição nata de *conversar miolo de pote*. O diálogo era fundante na construção do conhecimento do mestre.

Conheci o mestre — aliás, meu amigo — quando tinha 16 anos. Lembro disso como uma flecha certa. Eu tinha recém-chegado de São Paulo com minha família e fazia parte de um outro grupo de teatro do colégio Liceu de Maracanaú, que se chamava A Tribo. Juntamente com outros integrantes do teatro da escola, fomos convidadas e convidados a participar de uma reunião em que formaríamos um grupo teatral com o intuito de viver de arte na cidade de Maracanaú — sobreviver, eu diria. Eu nem sabia o que significava esse tal de “viver de teatro”, mas o fascínio e o impulso eram de estar ali, com algumas pessoas conhecidas e outras não, forjando estratégias de sobrevivência e de pertencimento.

Mário Jorge era o mais velho entre nós. Contou um pouco sobre suas experiências com o teatro, sua relação com a cidade, os movimentos sociais, sobre política, arte e vida. Num balaio de informações que eu nem conseguia decifrar de primeira, ele afirmou com veemência: “Sou bonequeiro” — e complementou que construía e manipulava bonecos de papel machê. O teatro de bonecos foi a primeira linguagem que nos apresentou e ensinou no Garajal.

O boneco? Era um bozinho de bumba-meu-boi. O mestre Maninho vestia como uma luva o brinquedo feito de papel machê coberto por um tecido preto de veludo com fitas coloridas; sua mão dançava com um miolo-brincante, e, com os braços esticados para o alto, começava a sacudir o bozinho, cantarolando bonito: “*Olê olá ô dança meu boi, olê olá vem cá namorá, olê olá!...*”.

Saí daquele encontro impressionada e com a cabeça cheia de esperanças, fervilhando de sonhos. Sua oralidade aqueceu o coração da artista juvenil; seus

gestos germinadores, a musicalidade da canção, tocaram meus sentidos mais profundos, plantados por sua ancestralidade. Depois daquele momento, nos tornamos amigos — e ele se tornou o meu mestre.

Mestre

Ao afirmar que Maninho é o nosso mestre, pretendo dialogar com a perspectiva de conceitos que identificam os mestres das expressões da cultura popular tradicional. Assim, tendo os fluxos de conhecimento mobilizados pelas práticas e reflexões ocorrendo de forma integrada com a vivência das técnicas próprias e singulares de cada mestre como um dos elementos significativos para tal reconhecimento. Trata-se da compreensão de mestres e mestras da cultura proposta por Fabiano Piúba, no *Livro dos mestres – o legado dos mestres: cultura e tradição popular no Ceará*.

Seres ancestrais. Seres de Educação. Seres de imaginação. Seres de criação. Os mestres e mestras da cultura são pessoas feitas da natureza dos tempos eternos. São senhores e senhoras de memórias que trazem consigo saberes e fazeres ancestrais que atravessam os tempos. Mas seus saberes não ficam abandonados em baús mofados nalgum canto do esquecimento. São compartilhados de mão em mão, de boca em boca, por entre gerações em ambientes comunitários e solidários de transmissão de saberes. Cada mestre e mestra é assim, um ser de educação que ensina seus conhecimentos como uma missão de vida (Piúba, 2022, p. 20).

Acredito que Mário Jorge Maninho apresenta alguns aspectos pontuados pelo autor. Identifico em Maninho a potência criadora, seus saberes e fazeres ancestrais compartilhados comunitariamente, a oralidade e a memória como abordagens de transmissão do conhecimento.

Outra possibilidade para compreender a função desses mestres e mestras, proposta pelo Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (2015), nos apresenta um bom caminho para pensar os processos pedagógicos liderados por Maninho:

A transmissão de conteúdos dá-se a partir da postura de *pensarsentirfazer*. Isso significa que o processo de ensino- aprendizagem não privilegia apenas o campo intelectual, convocando o corpo e os sentidos para participar no trabalho formativo. Desta maneira, a transmissão de conteúdos ocorre através das técnicas de oralidade, das práticas de observação, da manipulação e confecção de objetos, dos trabalhos de campo, dos ritmos e performances e assim por diante (INCTI, 2015, p. 13).

Então, podemos dizer que os mestres das expressões da cultura popular transmitem seus saberes através de processos de performances corporificadas, forjadas nas experiências vividas por eles, que foram mobilizadas no fazer, no sentir e no pensar. Essas três ações, unidas como numa tríade, são incorporadas nas práticas e nas observações de cada artista-brincante. O *pensarsentirfazer* torna-se palavra única, que escreve no corpo e com o corpo, construindo novas epistemes nas artes.

A transmissão dos saberes se dá de diversas formas, mas a oralidade e a convocação do corpo — esses gestos pedagógicos das mestras e mestres da cultura popular — têm em suas práticas e vivências essa abordagem. Esses gestos compõem as dimensões: culturais, artísticas, políticas, étnico-raciais e pedagógicas, fundamentadas nas relações de sujeitos-sujeitos, de convivência entre os seus pares.

Ao sermos mobilizados na tríade *pensarsentirfazer* no processo de criação, em que o corpo, em todas as suas dimensões, é colocado em presença, em gestos e ações, acredito que geramos outros modos de ensinar/aprender — corporificados. No caso do Garajal, especificamente na relação com o mestre Maninho, o ensinar e o aprender andam juntos na mesma pisada: a transmissão do conhecimento se dá com o compartilhamento de saberes e fazeres.

Também neste processo de construção de conhecimento, por vezes, os caminhos são preenchidos de momentos ambivalentes, contraditórios e complexos. A transmissão do conhecimento não se dá de forma hierárquica, de poder e saber únicos; pelo contrário, estamos falando de um saber que tem suas práticas compartilhadas, potencializadas no encontro.

Ao reconhecer Maninho como mestre do fazer teatral do grupo Garajal, estamos valorizando e considerando outros modos de conhecer e outras poéticas possíveis — e essas abordagens e procedimentos também são revisitados, reelaborados, pois tornam-se pertencentes ao Garajal, a seus artistas-brincantes em seus contextos. Dito isto, segundo a pesquisadora Maria Lourdes Macena Souza, podemos considerar que as poéticas dos mestres da cultura popular:

[...] possuem legado ancestral comunitário e coletivo, possuindo como matrizes elementos tradicionais específicos, que se relacionam com o território onde existem, e que, em seus aspectos, são sempre recriadas por seus mestres e brincantes, dentro do contexto social onde se encontram a cada tempo vivido (Souza, 2021, p. 3383).

A autora conta que as expressões corporificadas são recriadas no tempo vivido, não estão estáticas, mas, ao mesmo tempo, contêm aspectos da ancestralidade comunitária, grifadas no corpo e nos gestos desses artistas-brincantes e de seus mestres. Nós, artistas do Garajal, junto com o mestre Maninho, tornamo-nos forjadores dessas práticas teatrais e das expressões da cultura popular. Nossos corpos, gestos e ações de criação nos transformaram em artistas e brincantes que, aos poucos, fomos também reconhecendo Maninho como nosso mestre, pois ele carregava essa ancestralidade coletiva, esses saberes que confluem com os artistas-brincantes dentro do contexto comunitário.

O tornar-se mestre, acredito, está relacionado, sobretudo, ao processo de reconhecimento de seus pares — onde a comunidade que faz o grupo Garajal e seu entorno identificam e valorizam os modos de saber/fazer de Mário Jorge Maninho como referência de transmissão de práticas notórias no campo das expressões artísticas culturais populares, como o Reisado e a brincadeira da Queimação do Judas, e nas artes da cena, em especial o teatro de rua.

O mestre semeador, com suas palavras e gestos germinantes, fazia o nosso corpo confluir e compartilhar. A gente rendia, aumentava, como um rio que vai encontrando outras águas — que não desaparecem, mas sim se multiplicam. Dessa maneira, a pedagogia do mestre Maninho me faz perceber semelhanças com o pensamento de Bispo dos Santos (2023, p. 36): “[...] no compartilhamento temos uma ação por outra ação, um gesto por outro gesto, um afeto por outro afeto. E afetos não se trocam, se compartilham [...] compartilhamento é coisa que rende”.

No nascedouro do grupo Garajal, mestre Maninho contribuiu com a formação de jovens artistas no campo do teatro de rua, da palhaçaria e das expressões da cultura popular tradicional — que perdura até os dias atuais. Com o teatro de rua, Maninho foi conhecido nacionalmente como diretor teatral com o espetáculo *Romeu e Julieta – um encontro de Shakespeare e a Cultura Popular* (2010), circulando por cidades do Brasil por meio do projeto Palco Giratório, do Departamento Nacional do Serviço Social do Comércio (Sesc), participando de festivais e mostras nacionais de teatro, além de eventos locais e regionais.

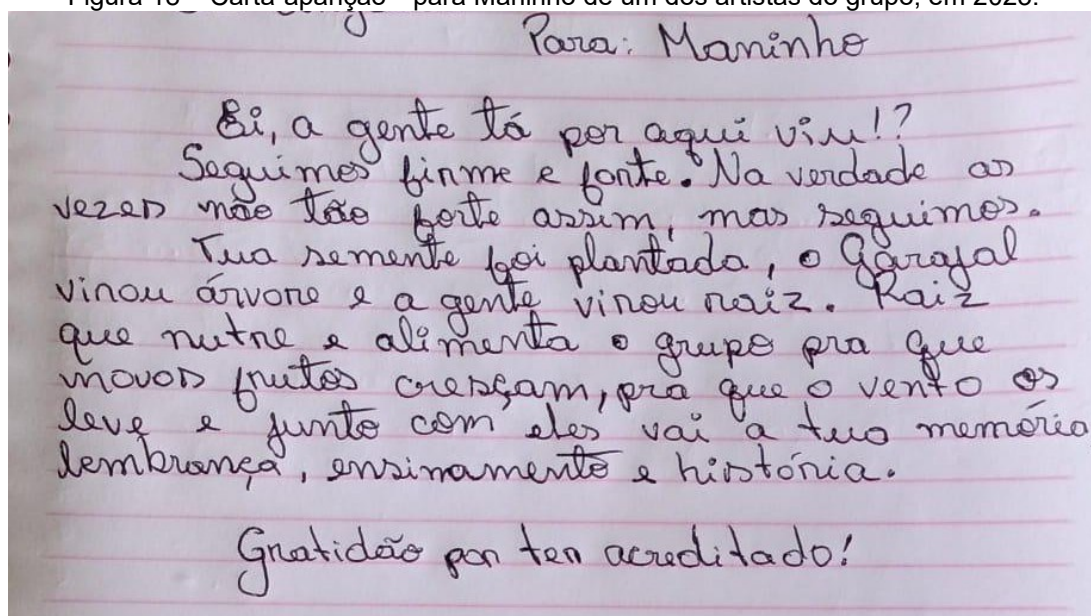
O mestre também se destacava no processo de produção cultural e de formação, sendo um articulador de incidências nas construções de políticas públicas culturais, por meio da concepção do Ponto de Cultura do Garajal Permeio (2010). Esteve à frente de mostras, seminários, encontros, festivais, formações e diversas

apresentações gratuitas na cidade de Maracanaú, na Grande Fortaleza e em cidades metropolitanas.

Nessa trajetória, a potência criadora e mobilizadora do mestre Maninho, em confluência com outros artistas, possibilita pensar numa construção de uma pedagogia teatral do Garajal que tem como principal premissa os verbos unidos: *conviver-fazer*. No *conviver-fazer*, compreendo que estão contidos os cinco procedimentos que se forjam a partir do que venho investigando nesse reviver das memórias e procedimentos, elaborando-se uma prática fundamentada com os pés no chão, com o olho na rua e o coração nos céus.

Convivência

Figura 18 – Carta-aparição²⁰ para Maninho de um dos artistas do grupo, em 2023.



Fonte: arquivo da autora.

A dimensão da convivência é feita de reviravoltas, de um terreno instável, de muitas confluências e divergências, e foi dessa forma que construímos nossas práticas teatrais. Penso que Maninho, ao abrir a porta de casa, nos deu alimento vital para sermos agentes criadores de nossas próprias histórias. Isso se traduz numa dimensão de amar que consiste na constituição do coletivo e de suas práticas cênicas, uma comunidade que foi se formando pelo afeto, pela arte e pelo cuidado.

²⁰ Para: Maninho. Ei, a gente tá por aqui viu!? Seguimos firme e forte. Na verdade as vezes não tão forte assim, mas seguimos. Tua semente foi plantada, o Garajal virou árvore e a gente virou raiz. Raiz que nutre e alimenta o grupo pra que novos frutos cresçam, pra que o vento leve e junto com eles vai a tua memória, lembrança, ensinamento e história. Gratidão por ter acreditado!

A convivência comunitária se dava pela função em que todas e todos eram responsáveis pelo espaço da casa-sede e também pela criação dos espetáculos do Garajal. Podíamos propor gestos e ações, contribuir com a comida, com a feitura do café, confeccionar as máscaras, propor um treinamento de atores, construir uma performance. Assim ia se forjando a pedagogia que brotava no chão do Garajal, feita de muita liberdade e convivência.

O mestre Ray Lima define o princípio da convivência como:

[...] “mais que respeitar, cuidar
princípio é da coexistência
que nos exige paciência
de o outro ouvir sem se apressar;
qualificando o escutar
de ser pra ser, eis o legado,
podem dizer que estou errado
que escutar parece óbvio,
amar é dá-se ao convívio,
conviver não é pecado.

conviver é a solução,
o amor é sua mola mestra;
vale o abraço uma palestra,
acolher é uma missão –
pulsos juntos, coração;
pondo fim ao preconceito,
abre-se espaço ao direito
de cuidar e ser cuidado;
conviver não é pecado,
manter a vida, esse é o jeito.
(Lima, 2022, p. 43-44).

No trecho da cenopoesia do mestre Ray, é notório que a palavra *conviver* se aproxima muito da palavra *coexistir* no mesmo espaço. Com o Garajal, fomos aprendendo a existir juntos — nas diferenças e nas semelhanças, nos processos criativos, no processo cotidiano de manter-se um grupo de teatro. Pois conviver, como disse o autor, era a solução — e isso se apresentava na nossa poética.

Outra possibilidade de pensar sobre o conviver no grupo Garajal é que conviver se aproxima das construções diárias das relações entre pessoas, ou, de forma mais expandida, o conviver também pode se aproximar do *bem viver*. Alberto Acosta (2016) dá pistas sobre o que seria o bem viver. O conceito é oriundo dos povos originários das culturas andinas e amazônicas, e também se apresenta em povos indígenas de outras partes do mundo. *Bem viver* está longe de ser *viver melhor* — um viver melhor que os outros —; consiste em uma generosa convivência

social e boa convivência com a natureza, com a mãe terra, como se referem os povos indígenas. Assim como a humanidade tem direitos, a natureza também os tem. Trago este conceito, que não é somente conceito, mas modos de vida de povos, para tentar tatear o *conviver-fazer* a partir da pedagogia que identifiquei no Garajal.

Peço permissão para estabelecer aproximação com esse pensamento. Longe de mim querer distorcer ou descontextualizar o conceito de *bem viver* e suas lutas pelos direitos à vida de humanos e da natureza. O que quero traçar é que o *conviver-fazer*, mobilizado pela prática do grupo Garajal, percorre um caminho de construir relações sociais acolhedoras, amorosas, cuidadoras — na criação em arte e vida. Isso se assemelha com o bem viver. Se havia pessoas com condições econômicas e sociais melhores que outras, no território do Garajal — e para Maninho —, quando adentrávamos esse território de criação e vida, experienciávamos a coletividade do bem conviver. Nosso intuito era que todas e todos pudessem viver da arte de forma digna e feliz. Não se tinha o objetivo de enriquecer. O que queríamos era que todas e todos pudessem, em comunidade, cuidar de si, aprender e criar juntas. Segundo o filósofo boliviano Xavier Albó, o Bem Viver ou *Suma Qamaña* — o Bem Conviver — é:

[...] Quando no mundo andino, e em outros povos indígenas originários, se afirma que suas culturas são culturas para a vida, não se referem somente a esse feito físico de viver, mas também a todo o conjunto de relações sociais com um ambiente de acolhida. É por esse motivo que também se fala de “cuidar” e “criar” a vida, como algo que fazemos juntos, em família (Albó, 2009, p. 3).

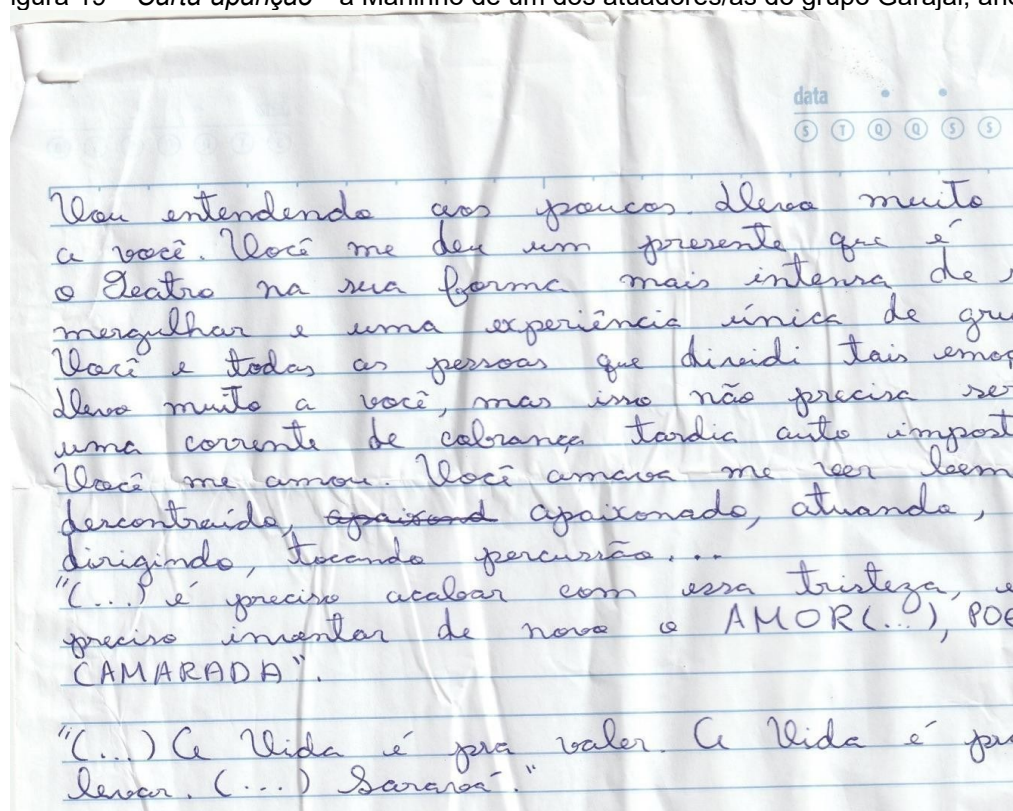
O *criar* e o *cuidar* são inseparáveis das relações coletivas. E acredito que o coletivo aqui pode ser a família sanguínea ou não, a família enquanto comunidade, ou a família que é um grupo teatral. Então o *criar* e o *cuidar* juntos, no bem viver, têm suas proximidades com as práticas de aprendizagens vividas e estimuladas pelo mestre Maninho.

Uma pedagogia sem formalidades, tecida durante vinte anos, juntamente com o saber da oralidade do mestre Maninho e com nossas trajetórias — que se confluíram e forjaram essa maneira de fazer teatro, que engendrou possíveis pedagogias —, pouco sistematizadas, mas experienciadas e produzidas por muitos artistas que confluem no território do Garajal.

Ao debruçar-me nessa prática do *conviver-fazer*, também me implico em reconhecer e refletir sobre os meus próprios processos de criação com o grupo Garajal e com o mestre Maninho. Daí a importância de compreender esse processo de criação não apenas se valendo de trocas discursivas e narrações de experiências, mas também como explicitação de pedagogias e mudanças que se processam para engendrar outros sentidos de grupos teatrais periféricos

Comunidade carinhosa

Figura 19 – Carta-aparição²¹ a Maninho de um dos atores/as do grupo Garajal, ano 2023.



Fonte: arquivo da autora.

Considero a prática de acolhimento realizada por Maninho como uma camada pulsante no processo de concepção das criações e pedagogias do grupo Garajal. Explico: o mestre Maninho nos deu comida, sonhos, consciência político-social, abriu a porta de sua casa, o quintal, nos ensinou suas práticas ancestrais

²¹ Vou entendendo aos poucos. Devo muito a você. Você me deu um presente que foi o teatro na sua forma mais intensa de se mergulhar e uma experiência única de grupo. Você e todas as pessoas que dividiam tal emoção. Devo muito a você, mas isso não precisa ser uma corrente de cobrança, tardia auto imposta. Você me amou. Você amava me ver bem, desconstruído, apaixonado, atuando, dirigindo, tocando percussão... "(...) é preciso acabar com essa tristeza, é preciso inventar de novo o AMOR (...), POEMA CAMARADA". "(...) A vida é pra valer. A vida é pra levar. (...) Saravá".

com bonecos e máscaras, com a cultura popular, deu sentido ao que podemos chamar de uma prática carinhosa, que se manifesta. “[...] A amizade é o espaço em que a maioria de nós tem seus primeiros vislumbres de amor redentor e comunidade carinhosa. Aprender a amar em amizades nos fortalece de formas que nos permitem levar esse amor para outras interações” (hooks, 2021, p. 166). Essas outras interações se mobilizaram em nossas produções artísticas e culturais do Garajal; o convívio fortemente elaborado por nós, o amor forjando os modos de conviver-fazendo — era esse o teatro que mestre Maninho estimulava em suas práticas.

No livro de bell hooks (2021) *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, a respeito de seus diversos olhares sobre a prática de amar, identifiquei uma maneira de nomear esta prática no trabalho de Maninho: *comunidade carinhosa*. Mas antes, cara leitora, caro leitor, apresento a educadora bell hooks.

Gloria Jean Watkins, mais conhecida por bell hooks — artista, professora, feminista, antirracista — nasce como mulher negra estadunidense. Assumiu seu nome artístico em homenagem à sua bisavó e prefere que a grafia de seu nome se dê em letras minúsculas. bell hooks é uma das pensadoras mais importantes da atualidade. Desde a década de 1980 até sua morte, em 2021, produziu livros, poemas, artigos científicos, por meio de uma linguagem simples e acessível, refletindo criticamente sobre feminismo, raça e classe, elaborando o conceito de *patriarcado capitalista supremacista branco imperialista*. No campo da pedagogia, sua contribuição se potencializou ao entender que a leitura, a escrita e a capacidade de refletir criticamente são necessárias para construir uma educação como prática libertadora — nesse sentido, inspirada pelo educador Paulo Freire. Também discorre sobre espiritualidade, amor e autoestima, abordando-os como uma prática política, onde cuidar de si é também cuidar de uma coletividade, especialmente tendo a lente da raça, do gênero e da decolonialidade.

Percebo e acredito nessa prática acolhedora como uma comunidade carinhosa. Imaginemos por um instante: jovens periféricos, com idades entre quinze e dezenove anos, início do século XXI e todas as suas transformações; pessoas com pouco acesso à arte, ao teatro, a políticas culturais e sociais, e com mínimas perspectivas de vida. Diante de nós, o convite de um homem negro, de meia-idade, com deficiência na mobilidade devido às sequelas de poliomielite, sem formação formal concluída, interessado em articular um grupo de teatro e nos mobilizar a acreditar no impossível — viver de arte. Sim, encontro nas reflexões de hooks a

melhor tradução para esse gesto: é uma prática amorosa e política, que fortalece uma comunidade carinhosa.

Quando analiso esse percurso e a atuação de nosso mestre-diretor-pedagogo, identifico que o seu fazer pode ser nomeado como uma prática acolhedora do mestre semeador. Para muitos artistas do grupo Garajal, era frequente associar a figura de Maninho à figura de um pai, porque muitos daqueles jovens tinham relações disfuncionais nos núcleos familiares, com ausência de paternidade — assim como o próprio mestre. Muito comum, na sociedade patriarcal em que vivemos, é ter a figura paterna alheia à criação e aos cuidados com os filhos e filhas. Também a mim me atravessa fortemente essa ausência paterna, que era preenchida por avô, mãe, tios e até amigos — e, por muitas vezes, pela figura do Maninho.

Dito isso, quando eu tratar sobre uma prática acolhedora numa perspectiva de procedimentos que reconheço no mestre Maninho, estou querendo salientar uma prática amorosa enquanto ação política e educadora. O intuito aqui não é aprofundar as questões familiares dos indivíduos-artistas, nem de mim mesma, porém destaco esta relação íntima do mestre com a amorosidade e o acolhimento.

Nesse sentido, bell hooks (2021, p. 176) expressa que:

[...] Nos engajamos em uma prática amorosa. É o amor que estabelece as bases para a construção de uma comunidade com estranhos. o amor que criamos em comunidade permanece conosco aonde quer que vamos. Orientados por esse conhecimento, fazemos de qualquer lugar um local em que podemos regressar ao amor.

Estou convencida de que foi o processo carinhoso o grande impulsionador da criação do grupo Garajal e de suas práticas criativas. Concebemos um amor comunitário na feitura de cenas, na confecção de bonecos e máscaras; imprimimos uma relação de criação compartilhada com o mestre. Nas tardes calorentas, depois de exercícios de criação de cenas, treinos acrobáticos, tocar, cantar e dançar, tínhamos corpos famintos — esses corpos eram alimentados pelo gesto de amorosidade que se materializa com o cuscuz e o café: “o cuscuz nosso de cada dia”. O mestre Maninho dava sempre um jeito de ter um trocado para comprar a massa de cuscuz e alimentar os/as jovens artistas e sua família.

Na verdade, nós éramos também a outra família do Maninho. Era assim que ele tratava, e era assim que ele sentia. Nosso parentesco estava na construção de

elaborar nossos modos de vida com a arte e com a partilha do alimento. Essa era a nossa comunidade carinhosa.

Dessa maneira, o grupo se fundou em partilhar a comida, as tristezas, as maquiagens. A partilhar também o conhecimento, a colaborar com a direção, o roteiro. Na verdade, compartilhamos, na mesma intensidade e em total desordem, a vida — assim como partilhamos a bebida e as bicicletas. Criando coletivamente imagens, não tínhamos distinção, porque tudo — até metade de um *dimdim* — tinha o efeito de uma prática amorosa comunitária, tinha o efeito da arte e do convívio. Isso posto, fomos aprendendo coletivamente que tudo poderia ser compartilhado, decidido, pensado, celebrado. Que podíamos fazer festa com tudo. Isso também considero como um procedimento poético estimulado por Mário Jorge Maninho.

Nossa comunidade carinhosa se dá por uma prática amorosa e de resistência. Sim, não quero romantizar os aspectos de viver de arte numa cidade que, a cada tempo-espço, nos desafia a existir. Nos desafia a não ser possível outros modos de viver e fazer. A arte periférica é feita de muitas dores, medos, desistências e resistências. Sabemos que o nosso modo de conviver-fazer, na perspectiva do grupo Garajal, navega na contramão do modelo de sociedade imposto. São pequenas braçadas dadas, que muitas vezes nos fazem sentir que não há mudanças. E isso nos abate, nos tira do prumo e nos faz desistir também.

Não é fácil, e nunca será. Somos constantemente abalados. Muitas vezes, sentimo-nos fracos com as tormentas. Mas, por outro lado, o que mantém o coletivo a permanecer junto nesse conviver-fazer é o fato de que ele é um dos nossos modos de viver.

Ambiente democrático/Participação

Identifico nas práticas do Maninho um processo democrático na criação, formação e gestão do grupo. O mestre tinha essa capacidade de mobilizar diversos sujeitos, possuía a habilidade do diálogo e gostava que todas e todos participassem das decisões do coletivo. Às vezes, as reuniões se tornavam tão exaustivas, ou mesmo inconclusivas, que, em alguns momentos, era preciso ir para uma mesa de bar e dialogar, em outro ambiente, sobre os mesmos assuntos, para encontrar caminhos. Lembrei-me do que Antônio Bispo dos Santos ensina: “não fazemos

assembleias para resolver nossas questões, temos discussões nas quais brigamos até nos entendermos. Depois, bebemos cachaça para comemorar” (2023, p. 49).

Foi um pouco disso. Muitas reuniões de *creminho gostoso* eram a base para resolver tudo: uma cena, um tema, uma briga, uma circulação de um determinado espetáculo, um figurino. Desde a foto que iria para o cartaz de divulgação do espetáculo até a música que iria compor uma cena, tudo era decidido coletivamente e de forma entrelaçada.

Houve momentos em que essas reuniões ocorriam semanalmente, em outros, quinzenalmente ou mensalmente, a depender do grau de reflexão e das necessidades a serem encaminhadas, e geralmente só terminavam quando se chegava a um consenso. Depois, comíamos o “nosso cuscuz de cada dia” e bebíamos. A festa estava sempre nos rodeando. Mas esses momentos de reflexões e debates também nos formaram social e politicamente, além de contribuírem para a construção do pensamento sobre a arte que queríamos realizar. E isso dá trabalho, exige esforço coletivo. Maninho incentivava essa participação ativa nas decisões dos artistas, com choros, risos, abraços e consolos — um trabalho árduo coletivo.

Lembro-me de uma situação em que tivemos um problema com um dos atores, relacionado à importunação sexual com mulheres que estavam participando de uma ação formativa do grupo. Ficamos sabendo do ocorrido e, nesse momento, sentamos em círculo na sede do grupo Garajal, onde os fatos foram expostos. Tivemos um momento de escuta das pessoas envolvidas e de todos os integrantes do grupo e, depois, decidimos coletivamente como proceder. O ator foi afastado do grupo. Mas o debate precisou ser aprofundado no Garajal. Realizamos alguns momentos de reflexão sobre como as mulheres artistas se sentiam nos espaços de criação, formação e fruição. O machismo não foi eliminado, mas abriu-se uma porta para refletir sobre como o patriarcado afeta a vida das mulheres artistas.

Nas reuniões de *creminho gostoso* eram decididos quais processos criativos estariam em foco, quais projetos, ações e gestos gostaríamos de fortalecer. Após muitos debates, Maninho confiava a determinadas pessoas a responsabilidade de puxar as práticas. Todas e todos eram convidados a propor e provocar novas práticas e a tomar decisões.

A título de exemplo, no início do grupo, realizamos práticas semanais de teatro de rua e de circo popular, conduzidas por membros do grupo, como: percussão, dança e ritmos populares, conduzidas por mim; técnicas de acrobacia,

por Aldebaran Faustino; técnicas de malabares e perna de pau, por Aldebaran Faustino, Henrique Rosa e Sudailson Kennedy; figurino e maquiagem, com Lu Nunes e Dielan Viana; práticas de teatro de rua, com Germana Cavalcante e Miguel Cairo; confecção de máscaras e bonecos, com Mario Jorge Maninho e Aldebaran Faustino, para citar algumas. Os procedimentos eram realizados em compartilhamento. Maninho fazia suas intervenções após as práticas; às vezes, interrompia, mas, em geral, esperava que fossem finalizadas para então fazer suas orientações e reflexões.

Mestre Maninho orientava e pontuava suas reflexões, trazendo sentidos para aquilo que estava sendo mostrado — não de forma autoritária, mas dialógica. Tanto que, no início, tínhamos certa dificuldade em identificá-lo como diretor teatral. Alguns atores e atrizes haviam tido experiências com outros diretores, inclusive eu, que já havia passado por procedimentos autoritários, por vezes opressores, de processos instituídos e instituintes. A função de diretor é, historicamente, associada ao poder, à centralidade e à autoridade. Como a prática de Maninho era o diálogo, a horizontalidade e a promoção da autonomia, isso gerava certa estranheza.

Quando o mestre Maninho nos dava autonomia para criar, hoje compreendo que não era por falta de conhecimento ou algo semelhante, mas uma expressão de generosidade — ou melhor, uma prática de direção horizontal, em que atores e atrizes estavam implicados nas escolhas cênicas. Acredito que o modo como Maninho dirigia os espetáculos e coordenava o grupo Garajal tem raízes em suas vivências na pastoral das juventudes, nos movimentos sociais e políticos, e nas práticas comunitárias que experienciou desde a infância.

As e os artistas foram imprimindo e construindo coletivamente, nesses momentos práticos, a pedagogia do Garajal. Foi assim que, pouco a pouco, muitas e muitos de nós nos colocamos no papel de pedagogos, de quem também pode ensinar. Desta maneira, tornamo-nos artistas-educadores — primeiramente com o compartilhamento de práticas entre os membros do próprio grupo e, posteriormente, com crianças, adolescentes e jovens, tanto na sede do Garajal quanto nos Pólos de Convivência Social (Pólos ABC's), por meio da prefeitura municipal da cidade. Essas ações aconteceram com força entre 2004 e 2015.

Figura 20 – Oficina de teatro de rua nos Polos e Convivência Social, ano 2014.



Fonte: Arquivo Garajal.

Cultura popular

A música lhe atravessava tempos e distribuía memórias. Maninho apresentava aos jovens artistas sua forma de pensar, sentir e fazer a arte e a vida, por meio das canções populares brasileiras que navegavam por cantores e cantoras de grande prestígio até os menos conhecidos nacionalmente: Jackson do Pandeiro, Dominginhos, Luiz Gonzaga, Chico Buarque, Lia de Itamaracá — um balaio de canções que aprendeu na infância e nos movimentos de juventudes.

Mas seu coração era do samba, era de Nelson Cavaquinho, Nelson Gonçalves, Emílio Santiago, Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, dos sambas mais tristes e mais alegres. Perco a conta das vezes em que atravessamos os orvalhos das noites chorando e sorrindo juntos, batucando uma canção nas mesas de bares, concebidas com goles de cachaça. Reflito que os modos de fazer do grupo nascem também nesses procedimentos de canções cantadas. Afinal, assim como Antônio Bispo dos Santos nos ensina: “[...] somos da oralidade, compomos o nosso saber nos bares de ponta de rua, é no bar de ponta de rua que fazemos esse tipo de comparação, é ali que rimos [...]” (2023, p. 69).

A cultura popular tradicional está no cerne da criação artística do mestre Maninho. Como contador de histórias e fazedor de *miolagens*, trazia lembranças de reisados, maracatus, bumba meu boi, rodas de samba, pastoril, dentre outras expressões da cultura popular cearense — uma cultura afro-indígena e periférica, sobretudo. E nós, jovens confluentes, também a partir de nossas memórias e histórias dos nossos sertões e periferias, íamos criando nossas práticas, outros gestos e ações.

Mestre Maninho criava espaços propícios para o engajamento de ideias. Foi assim que nasceram o *Reisado Guerreiros de Jorge do Grupo Garajal* (2004), a *Tiragem de Dia de Reis* (2004) e a *Queimação dos Judas* (2005). Numa dessas *conversas de miolo de pote* nos quintais, pegávamos o pandeiro e um bumbo velho para batucar e cantar:

*“Oh Senhora dona da casa
Abra porta acenda a luz
Que nós queremos uma esmola pelo nome de Jesus”*
(canção de reisado, Garajal, 2003).

Compartilhando canções e memórias, saímos em dezembro de 2003 de porta em porta pelas ruas de Maracanaú, fazendo a *Tiragem de Reis*²², arrecadando donativos para realizar um bingo e, depois, brincar no terreiro do Garajal no dia de Santos Reis. Com o dinheiro desta ação, conseguimos obter nossos primeiros instrumentos de percussão: uma zabumba, uma caixa, um triângulo e alguns ganzás feitos com latinhas de refrigerante e sementes de feijão.

As poéticas se materializaram com as brincadeiras, tendo a memória como criadora de canções, batuques, danças, caretas e gags do palhaço Mateus, Bastião e a Catirina, das figuras do Boi, da Burrinha e do Jaraguá — e tantos outros que ainda estávamos por inventar. Com mestre Maninho, o reisado, a tiração de reis e a queimação do Judas foram se corporificando como poética do grupo e fortalecendo as dimensões de uma prática pedagógica que percorre a convivência e as criações compartilhadas.

Essas práticas do mestre, com a brincadeira de Reisado e a Queimação do Judas, não foram sistematizadas, assim como sua produção no teatro de rua. Elas

²² Se caracteriza por uma ação em que os artistas-brincantes do Garajal saem nas ruas da cidade, batendo de porta em porta, pedindo donativos. Nessa manifestação popular cantam, tocam e dançam.

estão sendo sustentadas nas memórias de artistas que conviveram e/ou estiveram nos processos formativos. As vivências cotidianas do grupo Garajal com mestre Maninho geraram conhecimento, troca de experiências e potência criadora — elementos que permanecem como inspiração para os integrantes e para outros artistas em formação.

A cultura popular, além de fazer parte de nossas ações comunitárias anuais, também compõe a poética do grupo. Na obra *Romeu e Julieta: o encontro de Shakespeare e a cultura popular*, a dança do coco, a dança das espadas, o Jaraguá, a figura da Catirina e de Mateus se apresentaram como parte da narrativa — não alegoricamente, mas sim corporificados na narrativa shakespeariana, na forma de contar aquela história do nosso jeito.

Mestre Maninho, em muitos de nossos diálogos, afirmava que o tipo de teatro que o Garajal realiza é um teatro de rua popular. Ele gostava de demarcar a palavra “popular”: a palhaçaria popular, a cultura popular, a educação popular — são caminhos de tomadas de decisão conscientes sobre que tipo de enfrentamento e mobilizações estavam sendo germinados. O que chamo de “popular” ganha contornos do que venho elaborando a partir de uma relação de convivência, mas também de cuidado, de povos e comunidades subalternizadas.

Esse modo de fazer popular atravessa a pulsão de vida: um teatro liberto das institucionalidades dominantes, um teatro de rua construindo novas possibilidades de cena, ação ou gesto, estabelecendo relações conviviais diversas e horizontais com o público. Assume um perfil sociocultural e político na cidade de Maracanaú.

Foram muitas e tantas pessoas mobilizadas pelo jeito de fazer do Maninho, pela pedagogia do Garajal, que, dias e noites, ritualmente, atravessamos juntos o tempo da fabulação e das aprendizagens, do nosso jeito de *confluenciar* — escrevo assim, em formato de verbo, como o *esperançar* de Paulo Freire, que tem o efeito de ação, sociocultural e política, um efeito de ação coletiva, estabelecendo condições de construir comunidades que ajam e reajam ao sistema dominante-opressor.

É preciso ter esperança, mas esperança do verbo *esperançar*; porque tem gente que tem esperança do verbo *esperar*. E esperança do verbo *esperar* não é esperança, é espera. *Esperançar* é se levantar, *esperançar* é ir atrás, *esperançar* é construir, *esperançar* é não desistir! *Esperançar* é levar adiante, *esperançar* é juntar-se com outros para fazer de outro modo (Freire, 1992, p. 110-111).

Paulo Freire, em sua obra, articula a produção do conhecimento como um direito de todas as pessoas. Esse *esperançar* dialoga diretamente com a luta dos grupos subalternizados: camponeses, indígenas, quilombolas, negros, periféricos, LGBTQIAPN+, dentre outras vidas. Esse *esperançar* e *confluenciar* nos convoca a um corpo — este como mobilizador de transformações e criador de outros mundos possíveis, num efeito coletivo.

Há uma esperança, não importa que nem sempre audaz, nas esquinas das ruas, no corpo de cada uma e de cada um de nós[...] A esperança é necessidade ontológica;[...] a desesperança nos imobiliza e nos faz sucumbir no fatalismo onde não é possível juntar as forças indispensáveis ao embate recriador do mundo. Não sou esperançoso por pura teimosia, por imperativo existencial e histórico (Freire, 1992, p. 02).

Também, ao pensar nesse *esperançar* freiriano, podemos articulá-lo com o conceito de *sonhação* do mestre escritor-cenopoeia Ray Lima (2014), através da elaboração da cenopoesia, onde apresenta um caminhar de expressões do ser, do estar, dos sonhos, das diversas lutas, das crenças que fundamentam o *sonhação* — um ato de amorosidade que determina o pensar e o agir, que gera inquietações e problematiza as tomadas de decisão frente às realidades concretas, mas também fictícias de nossas vidas poéticas.

Aqui a cena faz tchan!!!
e começa por mim o espetáculo
o homem-não-arte não sente não vê
não dá importância ao homem-arte
mas o homem-arte olha observa estuda
absorve transforma
absolve transumaniza o homem-não-arte [...]
(Lima, 1994, p. 13).

Trago essas reflexões porque acredito que estão na constituição da pedagogia do grupo Garajal. E sem romantizar o trabalho coletivo, porque ele exige esforço e palavras germinantes diárias. Contrapor-se ao sistema dominante — racista, machista, homofóbico e capitalista — e construir novos modos de operar na arte requer dedicação.

Me apoie também nos ensinamentos do mestre do teatro de rua Amir Haddad, que apresenta outros modos de fazer teatro e nos conta:

“Não há como eu formar indivíduos para uma manifestação que é coletiva. No teatro, o afeto coletivo é a rede na qual os atores se jogam. É o que dá segurança para os atores se jogarem. Se você está desligado dessa teia afetiva, fica difícil a sua manifestação” (Haddad, 2022, p. 83).

Maninho — um semeador, um agricultor de ideias, um diretor-pedagogo — com suas palavras germinantes (Bispo dos Santos, 2023), transformou nossas mentes, nosso coração e nossa prática de viver em arte. Entre encontros e desencontros, fundamos, com tantas outras pessoas, o grupo Garajal de Teatro.

Diretor-Pedagogo

Ao buscar referências de mestres e seus grupos para embasar esta pesquisa, ao ler sobre Amir Haddad e o grupo Tá na Rua (RJ), Ilo Krugli e o grupo Ventoforte (SP), para citar alguns exemplos, percebo certas semelhanças nos procedimentos pedagógicos com Maninho e o grupo Garajal, dando contorno ao que pode ser um diretor-pedagogo.

Ilo Krugli (1930–2019), com o grupo Ventoforte — argentino radicado em São Paulo, artista da cena e das artes plásticas — animava as formas, mestre do teatro infantil. O tal do faz de conta percorria sua poética, e suas obras cênicas eram uma grande escultura de cores e texturas que se moldavam com os artistas, que brincavam com o teatro. No artigo “Proposta artístico-pedagógica de Ilo Krugli no Teatro Ventoforte: o que dizem as produções científicas?”, de Ana Paula Gomes Marques e Diego de Medeiros Pereira (2022), o leitor é convidado a percorrer a trajetória de um diretor-pedagogo. Os pesquisadores traçam contornos de um artista visceral que tem na prática, na convivência com os artistas e suas criações, um legado de formação de atores e atrizes, de crianças e adolescentes, e uma relação comunitária. Tento aproximar-me da ideia deste diretor-pedagogo proposta pelos autores, pois acredito que se assemelha à prática disseminada pelo mestre Maninho, em que a direção teatral e a pedagogia são indissociáveis do seu fazer.

[...] Evidente que a pedagogia do Ventoforte ultrapassa a aprendizagem da linguagem teatral, tanto em relação aos processos de criação que culminaram em espetáculos, quanto nos processos de arte-educação que envolviam crianças e adolescentes. A proposta de integração das linguagens artísticas é o fio condutor das atividades desenvolvidas pelo grupo, bem como a busca pela expressividade, pela autonomia e autoconhecimento dos participantes (Marques; Pereira; 2022, p. 260).

Os autores reforçam o quanto a poética e os processos pedagógicos de Ilo Krugli em seu Teatro Ventoforte utilizam a cena teatral e os processos de formação como um potente instrumento pedagógico desenvolvido com a comunidade, numa junção com a proposta estética e a luta pela liberdade de expressão de sujeitos que não têm oportunidades de acesso à arte. Este percurso da prática pedagógica e poética constrói um processo de descobertas.

Já o grupo Tá na Rua, que tem Amir Haddad como mestre, se firma tanto na produção de obras cênicas com estéticas próprias quanto no processo formativo oferecido em sua sede na cidade do Rio de Janeiro, recebendo pessoas de todo o Brasil e do mundo. Ambos — mestre e grupo — são referências no campo do teatro de rua e de arte pública para Maninho e, conseqüentemente, para o Garajal. Haddad tem como marca o teatro popular, defende uma arte livre e coletiva, com elencos numerosos, reforçando a importância de uma pulsão de vida. Amir Haddad (2022, p. 133) conta que:

[...] A produção da coisa pública, até então subterrânea, irá florescer e se estabelecer a céu aberto. A arte pública não é mega, é mini, muitas e muitas vezes! E poderá repovoar o mundo com as sementes orgânicas de uma nova possibilidade social, germinadas no minifúndio amoroso e solidário, compartilhado como num assentamento.

Acredito que a concepção de arte pública, em especial o teatro de rua que acontece a céu aberto, compreender sua dimensão mínima não é diminuí-la, e sim perceber a grandeza do mundo e, com nossas microações, lançar novas sementes, com possibilidades de transformar nossas vidas e criar novos mundos. Olhar para a arte pública do grupo Tá na Rua me faz aproximar dos modos de fazer do grupo Garajal, esse minifúndio amoroso e solidário, transformador de vidas de artistas, de uma comunidade periférica, de uma cidade metropolitana. Habitar uma sede, uma rua, praças a céu aberto é deixar florescer possibilidades de outras vidas.

Também há outro ponto que considero comum entre as práticas do Tá na Rua e do Garajal: a relação com a cultura popular. São traços que marcam as obras dos dois grupos. Isso pode ser revelado na teatralidade, onde os atores também são brincantes e realizam uma comunicação direta e horizontal com o público, que não se torna somente público, mas também parte do fazer. Essa prática poética torna-se uma prática política, própria do teatro.

Amir Haddad e Ilo Krugli, dois mestres do teatro, me ajudam a elucidar as experiências e procedimentos de Mário Jorge Maninho, que, mesmo pouco sistematizados, podem ganhar novas inscrições a partir da memória e dos arquivos dos artistas do Garajal, que conviveram e vivenciaram as práticas de criação, reconhecendo essa história.

Observo que os processos formativos e as poéticas são elementos intrínsecos, que se constituem na mesma natureza de uma potência de criação e de aprendizagens. Os três mestres citados, três diretores-pedagogos, com seus mundos contextualizados, têm em suas poéticas as aprendizagens e transformações sociais, tanto para quem atua quanto para quem é espectador, borrando as fronteiras nesse encontro, borrando os limites entre criação e aprendizagem.

De acordo com o que li, vi e revivi, creio que Maninho e suas práticas se aproximam da ideia de um diretor-pedagogo. Para melhor compreender, Haderchepek (2010, p. 287) nos diz:

Muitas vezes é em função deste respeito ao trabalho alheio que o diretor acaba tendo que suprimir algumas de suas pretensões, e até mesmo abrir mão de parte de sua concepção. Quando isso ocorre, quando se respeita o “tempo do outro” e o “espaço do outro”, além do resultado final, começa-se a pensar também no processo desenvolvido pelo coletivo, e esta é uma característica que se aproxima o diretor do pedagogo.

Na experiência do grupo Garajal, Maninho muitas vezes nos deixava “livres” no processo de criação de cenas, realizava pequenas intervenções cênicas, deixando o processo ser conduzido por nós, atores e atrizes, ora sendo um administrador das escolhas do coletivo. Tanto que, muitas vezes, Maninho não estava muito preocupado com o resultado final, com a obra. Acatava as concepções coletivas, valorizando os processos criativos que eram gerados pelos atores. Para elucidar mais:

[...] Diretor-pedagogo que ele tente equilibrar essas diferenças dentro de um grupo. Contudo, na tentativa de equilibrar as diferenças, há de se respeitar a posição do outro; e isso não significa anular as divergências, mas aprender a conviver com elas. A riqueza da arte teatral está justamente na tentativa de se fazer algo coletivo sem perder de vista a particularidade e ainda assim defender uma proposta ética e estética comum. Desta forma, o diretor-pedagogo, aprende a cada processo juntamente com seus atores (Haderchepek, 2010, p. 289).

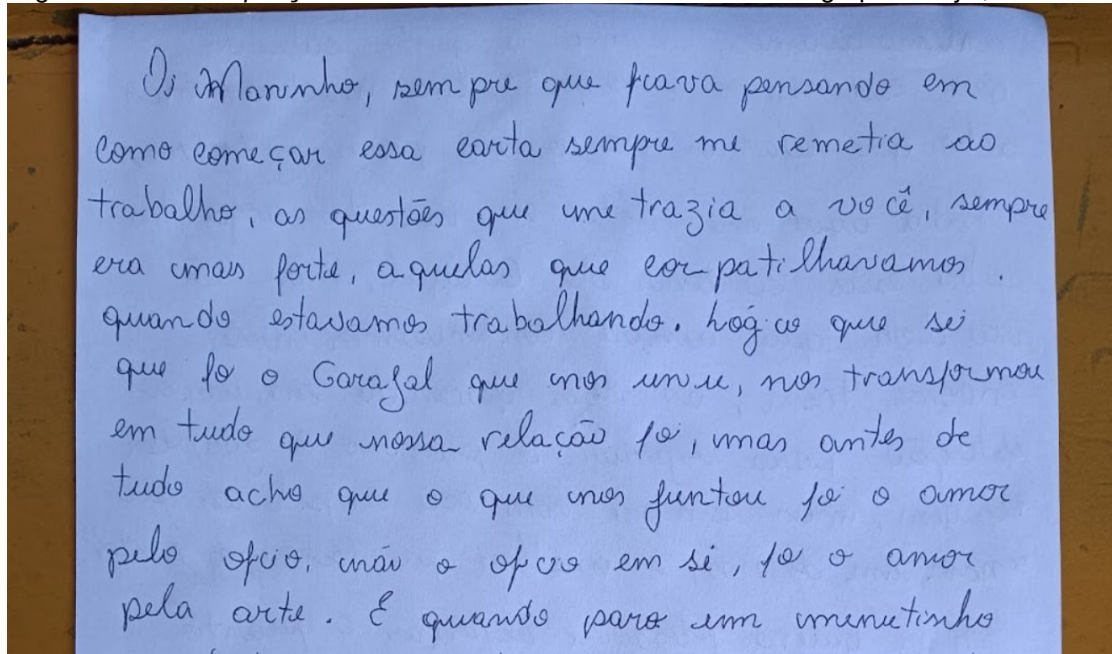
No trecho acima, o autor dá pistas sobre as práticas do diretor-pedagogo. Na experiência do Garajal, o mestre Maninho tinha a função de apaziguar as divergências, equilibrar as diferenças tanto no campo da atuação quanto no campo da convivência do coletivo. A ideia de fazer algo coletivamente e de compreender as particularidades de cada ator e atriz — essa regência que cabe ao diretor-pedagogo — foi mobilizada por Mário Jorge Maninho.

De forma mais direta, Maninho realizava escutas constantes com cada ator e atriz após os ensaios, perguntando como estavam se sentindo no Garajal, se estavam precisando de ajuda ou por que não estavam desempenhando bem o processo criativo da construção da cena. Atentamente, ele observava e depois procurava os artistas para conversar e escutar a opinião sobre o desenvolvimento da cena. Apoiava e apontava o que deveria ser melhorado.

Outra contribuição de Robson Carlos Haderchepek (2010, p. 286): “[...] o diretor também acaba exercendo o papel de pedagogo. Em muitos casos, ele necessita relativizar os preceitos de sua profissão em função com os atores e sua equipe”. Mestre Maninho dividia a função de diretor sempre com outro diretor cênico, atores do grupo ou diretores convidados. Essa dupla de diretores guiava o processo de criação. Maninho muitas vezes abdicava de decisões estéticas no ato da criação e deixava o diretor mais jovem assumir a função. Por outro lado, assumia o papel pedagógico com os atores e atrizes, dando orientações éticas e trazendo um olhar mais amplo sobre como a obra poderia chegar ao público.

Criação coletiva

Figura 21 – *Carta-aparição*²³ a Maninho de um dos atores/as do grupo Garajal, ano 2023.



Fonte: arquivo da autora.

Uma dimensão estruturante nas práticas teatrais movidas pela experiência de Maninho e do Garajal está no processo da criação coletiva. Segundo o dramaturgo teatral e grande referência na elaboração do método de criação coletiva, Enrique Buenaventura, no seu Teatro Experimental de Cali (TEC), Colômbia:

É necessário que seu trabalho se integre ao trabalho do grupo, que se torne coletivo, para que ele e o grupo resolvam o problema da dramaturgia como um problema específico da criação teatral. Isso não quer dizer que cada ator vai escrever um 'pedaço' do texto. Cada grupo resolverá isto à sua maneira, dentro de suas condições concretas de vida e de seu funcionamento, pois, repetimos uma vez mais, não existem fórmulas para resolver problemas cruciais como este. O trabalho coletivo não elimina a divisão do trabalho, mas sim, a divisão agora impede a oposição negativa entre 'criadores' e 'executores', entre 'criadores' e 'intérpretes' (mais ou menos passivos) (Buenaventura; Vidal, 2006, p. 41).

Os autores reforçam que, na criação coletiva, o grupo torna-se também responsável por buscar resolver o problema dramaturgicamente. No caso do Garajal, isso se estendia à encenação, à sonoplastia, à construção de figurino e adereços, dentre

²³ Oi Maninho, sempre que ficava pensando em como começar essa carta sempre me remetia ao trabalho, as questões que me trazia a você, sempre era mais forte, aquelas que compartilhávamos quando estávamos trabalhando. Lógico que sei que foi o Garajal que nos uniu, nos transformou em tudo que nossa relação foi, mas antes de tudo acho que o que nos juntou foi o amor pelo ofício, não o ofício em si, foi o amor pela arte. E quando para um minutinho...

outros. Também nos lembram que isso não significa que cada ator-brincante precisava “fazer” tudo ou ser “bom” em tudo. O fato é que, no grupo Garajal, íamos conseguindo enfrentar os desafios que se apresentavam com outros olhares sobre o que estava sendo criado. No Garajal, havia responsáveis que ficavam à frente dos processos dramaturgicos, da direção, da preparação de atores e atrizes, da sonoplastia, da construção de figurinos e adereços. Existia divisão de trabalhos, mas Maninho buscava incentivar que pudéssemos contribuir com diferentes processos de criação da obra.

Assim, houve uma tentativa de que todos os artistas do grupo desempenhassem um papel de criação, mas também de produção e de gestão do grupo. Apesar dessa perspectiva atravessar o cotidiano do grupo, um aspecto crítico, por outro lado, era o modo como a herança de um teatro de “protagonistas”, de uma dramaturgia mais convencional, também se fazia presente naquele ambiente tão coletivo. Essas situações ambivalentes geravam conflitos relacionais entre nós, artistas — em especial com as mulheres. Digo isso porque temos uma herança patriarcal, capitalista e modernista, em que o protagonismo facilmente se confundia com “a melhor” palhaça, “o melhor” figurino, “a melhor” maquiagem, “a melhor” atriz, “o melhor” acrobata... Esses status de “o/a melhor” ameaçavam as relações comunitárias, as criações coletivas, as práticas acolhedoras e amorosas, a pedagogia que estava sendo gerada naquele chão do Garajal.

No teatro, a competitividade de representar a personagem principal, alimentada por esse desejo de ser “protagonista”, era algo que desestabilizava e infectava a todos nós. Contaminava nossa plantação fértil de criação coletiva e acolhedora — sobretudo quando esses apontamentos se davam fora da construção da cena, do trabalho elaborado, e se estabeleciam no campo da convivência, minando, algumas vezes, os processos comunitários. Por outro lado, tornavam-se também um exercício de criar pontos de provocação na criação coletiva, mediado por quem estava fora da cena e instigando os atores e atrizes a contornar os caminhos da personagem e da cena. Maninho, muitas vezes, alimentava essas ambivalências, apontando quem fez “a melhor” personagem — no sentido de quem estava apto a conduzir o novo processo de criação, a produção e a gestão do grupo.

Importante enfatizar que o processo da criação coletiva do Garajal teve seu nascedouro desde a concepção do grupo, pois era uma prática já vivenciada pelo mestre Maninho e que se fortaleceu com a prática do grupo. Diferente do Teatro

Experimental de Cali, não tivemos muitas experiências com o teatro tradicional, em que o diretor concebe a obra e cabe aos atores e atrizes apenas executar. Não existia essa autoridade do Maninho como diretor. Assim, acredito que isso se aproxima do método de criação coletiva, em que “[...] não eliminou a concepção do diretor, e sim permitiu uma maior participação dos atores no processo de transformação da concepção do diretor nos signos e imagens do espetáculo” (Buenaventura; Vidal, 2006, p. 31).

Na obra *Romeu e Julieta, o encontro de Shakespeare com a cultura popular* (2010), podemos observar que a cena se estruturava nas divisões de funções dentro do campo da criação e da atuação, horizontalmente partilhadas. Os artistas-brincantes passeavam pelas personagens de Shakespeare: todos eram Romeu e todas eram Julieta, em diálogo com a abordagem do curinga, concebida por Augusto Boal com o Teatro de Arena:

Fazendo-se com que todos os atores representassem todos os personagens, conseguia-se segundo objetivo técnico dessa primeira experiência: todos os atores agrupavam-se em uma única perspectiva de narradores. O espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe, segundo critérios coletivos [...] (Boal, 1991, p. 201).

Essa concepção não foi somente um artifício para a cena, mas também se manifestava no processo criativo do grupo Garajal. Não exclusiva, mas cultivada, já que o *curingamento* se manifestava nas outras funções envolvidas na criação da obra — como era o caso da elaboração dos figurinos. Havia pessoas de referência e com habilidades notórias, e as outras iam compondo, segundo sua experiência e habilidades, a feitura e o acabamento da peça de figurino.

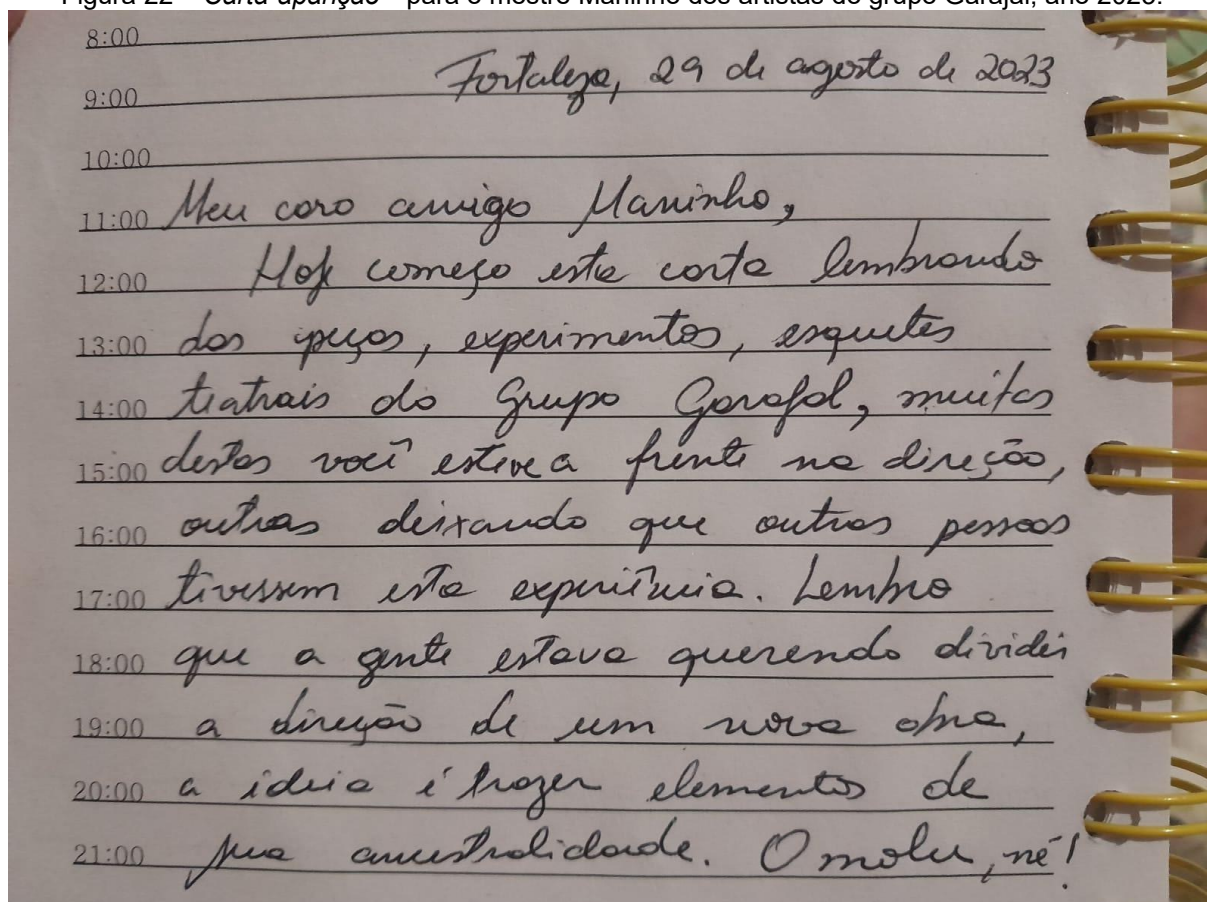
Também o figurino, especificamente na obra *Romeu e Julieta, o encontro de Shakespeare e a cultura popular*, exerce uma outra função dentro do sistema curinga, em que “[...] deve o figurino ser de tal forma a que possa ser usado por igual número de atores, simultaneamente, e que permita à plateia, visualmente, identificar todos os atores que desempenham o mesmo papel. Ou tantos figurinos como personagens” (Boal, 1991, p. 216). Esse procedimento, influenciado por Augusto Boal, aconteceu tanto com os figurinos, adereços, figuras do reisado, máscaras, bonecos, cenários — e não somente no referido espetáculo. É possível percebê-lo presente, ainda que mais timidamente, em outras obras como *Circo Alegria* (2010);

Uma dúvida paira sobre minha cabeça (2004), ou de maneira determinante com o reisado e os brinquedos da cultura popular.

Sob a condução do mestre Maninho, a ideia de *curingamento* se aproxima de uma ideia de compartilhamento dessas diversas funções, que fazia render a comida, as personagens e a criação — extrapolando o fio da dualidade entre vida e arte, e concebendo uma prática de conviver-fazendo e se expressando enquanto obra. Situações como essas nos mostram a pedagogia e a potência do diálogo entre os membros do grupo Garajal, onde cada um e cada uma também possui suas ambiguidades e conflitos.

ALGUNS REPERTÓRIOS DO GRUPO GARAJAL

Figura 22 – Carta-aparição²⁴ para o mestre Maninho dos artistas do grupo Garajal, ano 2023.



Fonte: Arquivo da Autora.

Reisado Guerreiros de Jorge (2004)

Sinopse: *Reisado Guerreiros de Jorge*, do grupo Garajal, é uma obra da expressão da cultura popular que, há mais de 20 anos, vem sendo fortalecida e construída junto à comunidade maracanauense. Carrega esse nome em homenagem ao mestre Mário Jorge Maninho. Os brincantes encenam, dançam, tocam e jogam espadas, realizando a narrativa em torno da figura do Boi e dos palhaços: Mateus, Bastião e Catirina. A rua se transforma em um grande terreiro. Entre os passos e as músicas, entram em cena as figuras/entremeios tradicionais (Burrinha, Jaraguá, Cavalo, Rato, dentre outras), conduzidas pela Mestra e Contra-

²⁴ Fortaleza, 29 de agosto de 2023. Meu caro amigo Maninho. Hoje começo esta carta lembrando das peças, experimentos, esquetes teatrais do grupo Garajal, muitas festas você esteve a frente na direção, outras deixando que outras pessoas tivessem a experiência. Lembro que a gente estava querendo dividir a direção de uma nova obra, a ideia é trazer elementos de sua ancestralidade. Omolu, né!

mestra. Também faz parte do reisado a tiragem de reis, em que os brincantes saem de porta em porta em busca de donativos.

Ficha Técnica:

Direção e Mestra: Germana Cavalcante e Mário Jorge Maninho

Contra Mestra: Rayane Mendes

Bastião: Henrique Rosa

Mateus: Igor Cândido

Boi: Léo Gonçalves / Arnaldo Moura

Burrinha: Crianças do reisado

Rainha: Crianças do reisado

Jaraguá: Felipe Firmino

Catirina: Angélica Gadelha

Mateusinha: Malu

Bastãozinho: Benjamim

Músicos: Icaro Barbosa, Icaro Lourenço; Miguel Cairo, Lu Nunes e Eliel Carvalho (dentre outros)

Guerreiros: Angélica Gadelha, Felipe Firmino, Geórgia Amaro, Flavia Cavalcante, Jordana Nascimento, Leo Gonçalves, Regiana Melo, Thamis Queiroz, Jeferson Tinoco, Joyce Forte e Cianna Braga (dentre outros)

Adereços: Angélica Batista, Brincantes do Reisado / Grupo Garajal

Maquiagem: Grupo Garajal

Figurino: Jordana Nascimento / Lu Nunes

Costureiras: Dora Silva / Socorro Pinheiro

Coordenação de Produção: Arnaldo Moura / Germana Cavalcante

Criação da Arte do São Jorge: Angélica Batista

Técnico de Som: Icaro Barbosa

Técnico de Luz: Lourenço

Figura 23 – Foto do *Reisado Guerreiros de Jorge*, ano de 2024.



Foto: Icaro Barbosa

O *Reisado Guerreiros de Jorge* é uma brincadeira que acontece anualmente, há mais de 20 anos, na sede do grupo Garajal. Entre cantos, danças e encenações,

guerreiros, figuras, rainhas e mestras contam o enredo da personagem Catirina, que quer comer a língua do boi, e dos dois palhaços: Mateus e Bastião.

As danças marcam o pé no chão com o sapateado do coco, maracatu, marchinha e baião. As cantigas evocam a brincadeira, as figuras, o sagrado e o profano. No Garajal temos as figuras: Burrinha, Jaraguá e o Boi, e também foram criadas outras, como o Ladrão, o Rato, o Bode, dialogando com o imaginário maracanaense.

O jogo das espadas é um momento que marca a cena de disputa entre a Mestra e Mateus. Os guerreiros são divididos em dois grupos e encenam a luta de espadas num potente bailado. Outro ponto que se destaca é a homenagem realizada ao mestre fundador do grupo Garajal e do reisado, Mário Jorge Maninho, num momento de ressuscitar o boi e reverenciar o mestre. Assim vamos construindo nosso repertório poético e pedagógico.

Diana Taylor, no livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013), me ajuda a pensar o conceito de memória no campo da performance para refletir sobre o reisado do Garajal. Primeiramente, a autora considera a performance como construção do pensamento: “[...] um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão do conhecimento, os estudos das performances nos permitem ampliar o que entendemos como ‘conhecimento’” (Taylor, 2013, p. 45).

Na brincadeira, os participantes são chamados de brincantes. Assim, tanto artistas, crianças, estudantes, moradores da cidade de Maracanaú, pesquisadores e músicos podem participar do brinquedo — basta comparecer aos ensaios anualmente. As crianças que participam normalmente são filhos e filhas dos próprios brincantes. Esses momentos consistem em práticas de repertórios efêmeros. O *Reisado Guerreiros de Jorge* promove a prática de lembrar, que é recriada e revisitada, gerando conhecimento e a manutenção das aprendizagens e poéticas mobilizadas pelo grupo — e que marcaram nossos imaginários e práticas, pois “[...] a oralidade oferece consciência mítica” (Taylor, 2013, p. 52).

Uma dúvida paira sobre minha cabeça (2003)

Sinopse: O jovem Gil, contrariado pelos seus pais, encontra na rua a figura do bem e do mal. Influenciado a correr os perigos do mundo, acaba morrendo, mas,

com a ajuda de um amigo, terá o poder de reverter essa situação e tirar suas dúvidas. No espetáculo, os atores utilizam a técnica da palhaçaria e do cinema mudo, com forte corporeidade e expressividade na ação.

Ficha Técnica:

Direção: Cláudio Magalhães e Mario Jorge Maninho

Roteiro: Arnaldo Moura

Elenco de estreia: Miguel Cairo; Flávia Cavalcante; Aline Fontenele; Aldebaram Faustino; Sudailson Kennedy; Paula Luiza Albuquerque; Dielan Viana; Germana Cavalcante; Arnaldo Moura; João Paulo Pinho.

Figura 24 – Espetáculo *Uma dúvida paira sobre minha cabeça*, ano 2004.



Fonte: Arquivo Garajal.

No ano de 2003, no início do grupo, realizamos a criação cênica *Uma dúvida paira sobre minha cabeça*. Nesse momento, estávamos investigando o trabalho de palhaçaria, em especial sobre a técnica de *clowns*²⁵. Tivemos a contribuição de Cláudio Magalhães e Mário Jorge Maninho assinando a direção.

²⁵ Na época preferimos chamar o trabalho que se aproximava da técnica de *clown*, depois com outras experiências e reflexões identificamos que o nosso trabalho tinha característica de palhaço sem falas.

O roteiro era o grande aglutinador do espetáculo, cabendo aos atores e atrizes a construção dos seus palhaços (*clowns*) e a realização das improvisações para levantamento das cenas. Assim, identifico que, naquele momento, estávamos nos aproximando do processo de criação coletiva, mas quem determinava o sentido da peça eram os dois diretores.

Essa obra foi apresentada durante seis anos consecutivos, mudando de elenco conforme a necessidade do grupo. Ganhou premiações, participou de festivais e mostras teatrais, e foi o espetáculo que oportunizou ao Garajal ganhar visibilidade na cena cearense.

Carolina (2004)

Sinopse: *Carolina* mostra situações cotidianas do imaginário maracanaense. Conta a história de uma jovem menina que se vê com um dilema: a gravidez na adolescência. A personagem percorrerá diversos conflitos familiares e amorosos, enfrentará preconceitos e sentirá medo. A peça, com tom temático, busca dialogar com o público e trazer reflexões sobre o tema, usando elementos do teatro de rua: a comicidade, a brincadeira, canções e improvisos.

Ficha Técnica:

Texto: Grupo Garajal

Direção: Mario Jorge Maninho

Elenco: Aldebaran Faustino, Arnaldo Moura, Dielan Viana, Aline Fontenele, Germana Cavalcante e Sudailson Kennedy

Figurino: Dielan Viana

Adereços: Aldebaran Faustino

Maquiagem: Grupo Garajal

Sonoplastia: Grupo Garajal

Essa obra fez parte de uma encomenda da Secretaria de Saúde do município de Maracanaú. A temática era dialogar com adolescentes, jovens e adultos sobre a gravidez na adolescência. A ideia era conscientizar o público sobre os riscos à saúde das adolescentes. Nessa obra, adentramos uma experimentação cênica de um teatro de rua popular com características da cultura nordestina, com músicas, danças, e trazendo para a atuação elementos tragicômicos. Investigamos

técnicas de quebrar segundas, terceiras e quartas paredes²⁶, propondo maior interatividade entre atores e público e incentivando uma reflexão sobre as ações e gestos realizados pelos atores e atrizes. Com o corpo, os artistas iam compondo o cenário, mimetizando objetos. Havia também um corpo flexível e com tónus muscular para os desenhos acrobáticos executados em cena.

Figura 25 – Espetáculo de teatro de rua Carolina, ano 2004.



Fonte: Arquivo Garajal.

No teatro de rua, a sonoridade é dramaturgia: produz na cena ou na paisagem sonora de espaços abertos um estado de atenção e de escolhas cênicas na criação, podendo ter diversas funções como: atrair o público e os transeuntes; construir um tecido sonoro das narrativas; apresentar personagens; ou compor a paisagem sonora da cena. “[...] em meio a múltiplos e incontáveis estímulos do espaço aberto, o teatro de rua é potencialmente um centro sonoro para o qual tende a convergir a atenção de um público” (Trindade, 2016, p. 47). Mas também potencializa a dramaturgia e a encenação. Na obra, a musicalidade tem sua potência de evocação do público, que se configura em cortejos, abrindo rodas de

²⁶ A quebra da quarta parede imaginária no teatro de palco foi refletida por Bertold Brecht com o seu teatro épico e nas suas peças didáticas, referindo-se à necessidade de o ator dialogar diretamente com o público.

coco, rodas de cirandas, usos de alto-falante, dentre outras estratégias. Coloca ainda os atores em estado de atenção, em diálogo com tudo que os espaços da rua proporcionam. A potência musical do grupo é um dos dispositivos possíveis de relação com a cena e com o público. A canção é um acontecimento cênico que instaura o fenômeno teatral no espaço, não como acessório, mas revelando as curvas dramáticas da obra.

Destaco que a obra também passou muitos anos compondo o repertório do grupo, e se apresentando em ruas, praças, postos de saúde, escolas, terrenos baldios, hospitais, dentre outros. A obra possibilitou que os artistas, com o dinheiro dos cachês, incrementassem a renda de suas famílias, assim como também nutrisse o caixa do grupo.

Queimação do Judas (2005)

Sinopse: A *Queimação do Judas* é uma expressão da cultura popular tradicional dos bairros de Maracanaú. O Garajal organiza os brincantes em torno da brincadeira, realizando oficinas e saídas de rua com os caretas. Os caretas são figuras fantásticas que usam máscaras de tecido, borracha, palha, papelão, dentre outros materiais, e que saem pelas ruas brincando com os transeuntes e em busca de donativos. Cada careta tem sua própria corporeidade e trajes. No final dos cortejos de caretas, a comunidade lê o testamento do traidor e, na sequência, o Judas é queimado na rua.

Ficha Técnica:

Direção: Mário Jorge Maninho, Sudailson Kennedy e Flávia Cavalcante
Caretas: Flávia Cavalcante, Rayane Mendes, Germana Cavalcante, Miguel Cairo, Igor Cândido, Aldebaran Faustino, Sudailson Kennedy, Angelica Gadelha, dentre outros.
Músicos: Icaro Barbosa, Icaro Lourenço; Miguel Cairo, Lu Nunes e Eliel Carvalho (dentre outros)
Trajes: Brincantes de Caretas
Máscaras: Brincantes de Caretas
Coordenação de Produção: Arnaldo Moura e Mário Jorge Maninho

A brincadeira é realizada anualmente nos sábados de Aleluia (Semana Santa) e faz parte da expressão da cultura popular do grupo Garajal. Também teve início nos primórdios do grupo, com grande incentivo de Mário Jorge Maninho. O brinquedo se inicia sempre um mês antes da apresentação ao público. O momento

preparatório consiste em convidar a comunidade para participar; formar novos brincantes; construir o boneco do Judas; confeccionar as máscaras e os trajes dos caretas; e sair em busca de donativos para o saco do Judas.

No dia do acontecimento, no fim da tarde, os caretas se trajam e saem pelas ruas de Maracanaú brincando com os moradores que ficam nas calçadas, além de pedir dinheiro e donativos. No retorno à sede do grupo, os caretas dançam, tocam e se despedem. Em seguida, realiza-se a competição do melhor Judas, na qual qualquer pessoa da comunidade pode chegar com seu boneco e fazer parte da brincadeira. Ao final, a pessoa que fez “o melhor” Judas é premiada, e os bonecos de Judas são queimados na rua, compondo um show de pirofagia.

As fronteiras entre linguagens são dissolvidas. Muitas vezes, busca-se o caminho de romper com a concepção de técnicas teatrais convencionais e dar espaço à construção de uma corporeidade em diálogo com a máscara, os trajes e a rua. Essa prática do grupo Garajal auxilia no direcionamento de atores e atrizes a uma espécie de movimentação que toca o universo da teatralidade, da performance e da dança.

Diana Taylor (2013) chama as cenas de memórias incorporadas de repertório, que são exatamente as performances, a oralidade, o canto, a dança, o próprio movimento — registros efêmeros e mutáveis, pois estes não permanecem os mesmos. Então, “o repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido” (Taylor, 2013, p. 50). Já para Leda Maria Martins, o que pode ser percebido como repertório é constituído por “[...] repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e cujos procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação de saberes” (Martins, 2021, p. 40). Assim, acredito que a poética do Garajal está germinada na corporificação de ações e gestos de diversas linguagens que envolvem as artes da cena, convocando as potências criadoras de nossas presenças. É um pouco disso que acontece com a obra.

Os caretas e o Judas camuflam a realidade cotidiana, criando uma realidade fictícia, possibilitando aos atores e atrizes uma expressão absurda, dilatada e imagética das expressões populares tradicionais.

Figura 26 – Cortejo de Caretas numa das ruas do Maracanaú, ano 2024.



Fonte: Icaro Barbosa.

Clowns (2007)

Sinopse: Dois *clowns*, encantadores de histórias e imaginários, trazem à cena uma trupe de artistas populares que viajam o mundo para encantar o público. Com cortejos, acrobacias, malabares, músicas, poesias, lutas de espadas, os artistas se dividem entre o drama e a comédia em um só espetáculo! Vamos todos para o nosso terreiro brincar! Ah, se tiver coragem, você também será parte desse espetáculo?! Venham, venham todos!!!

Ficha Técnica:

Texto: Grupo Garajal

Direção: Diego Mesquita

Elenco de Estreia: Aldebaran Faustino, Arnaldo Moura, Assis Lima, Dielan Viana, Lu Nunes

Aline Fontenele, Paula Albuquerque, Rayane Mendes e Miguel Cairo

Figurino: Li Mendes

Adereços: Aldebaran Faustino e Li Mendes

Maquiagem: Grupo Garajal

Sonoplastia: Grupo Garajal

Figura 27 – Obra *Clowns* do grupo Garajal, ano 2007.

Fonte: Arquivo Garajal.

Essa obra envolveu elementos como o cruzamento entre diferentes linguagens artísticas, sobretudo o circo, o teatro de rua e a cultura popular. Nesse momento, começamos a refletir sobre a poética que atravessa os trabalhos do grupo Garajal: a ênfase no processo criativo coletivo; o foco no corpo como produtor de presença; o campo da música executada pelos atores (percussão e canto); a relação com a especificidade da rua, praças e espaços públicos; a perspectiva processual das técnicas de improvisação na feitura da obra e na sua materialidade como resultante; a busca por produzir, na relação com o espectador, um campo de experiência aberto e interativo, inclusive aos atravessamentos do inesperado.

A obra também possibilitou ao grupo refletir sobre suas práticas. Tanto que, a partir daí, deixamos de identificar nossa palhaçaria como *clowns*, e sim como palhaço popular, que dialoga mais com a cidade em que o grupo está inserido, com referências de palhaçaria como o Palhaço Pimenta, dentre outros artistas e grupos do Ceará e do Nordeste. Além disso, a obra possibilitou ao Garajal apresentar-se em diversos festivais e ocupar programações em espaços artístico-culturais do Ceará.

Circo Alegria (2010)

Sinopse: Uma trupe de palhaços sem muitas habilidades com as artes circenses tenta conquistar o público com velhas trapaças. Com a chegada de um palhaço atrasado, as peripécias começam a acontecer, provocando confusão e arrancando gargalhadas do público presente. Sem perceberem, proporcionam ao público um espetáculo jamais visto naquela cidade, resgatando a magia do picadeiro e levando grandes surpresas, lembrando os tradicionais palhaços de circo.

Ficha Técnica:

Direção: Grupo Garajal

Texto: Grupo Garajal

Elenco Atual: Angélica Gadelha; Rayane Mendes; Germana Cavalcante; e Felipe Firmino.

Figura 28 – Espetáculo *Circo Alegria* do grupo Garajal, ano 2015.



Fonte: Grupo Garajal.

O *Circo Alegria* já faz 15 anos que permanece no repertório do grupo Garajal. Assim como outros espetáculos, o elenco passou por diversas composições ao longo desse período. Optei por deixar a ficha técnica atual, pois foram muitas atrizes e atores que passaram e contribuíram com a construção da obra.

Um elemento fundamental na vida de um grupo — e dessa obra — é a tensão gerada entre o individual e o coletivo. Para dar continuidade à obra, as relações têm se fortalecido na tentativa de combinar os espaços coletivos com os individuais, estabelecendo vínculos e compreendendo quais possibilidades cênicas é possível construir com aquele novo elenco, sem perder o sentido que a obra necessita. Essa prática tem nos ensinado a apreciar o sentido pessoal — e até mesmo secreto — do que incorporamos no trabalho coletivo, construindo a partir da experiência de cada um.

Cada ator e palhaço é diferente, e acho importante saber personalizar, pois, com a troca de elenco, o espetáculo vai ganhando outros contornos. Há um roteiro, uma poética, mas o ator-palhaço-brincante, com suas habilidades, poéticas e corporeidade, proporciona novas nuances para a obra. A obra também fez parte da circulação nacional pelo projeto Palco Giratório em 2014 e vem se destacando no cenário cearense. Brincamos internamente que o espetáculo é o “ganha-pão” do grupo Garajal, pois ainda possibilita a geração de renda para os artistas e para o próprio grupo.

Romeu e Julieta: o encontro de Shakespeare e a cultura popular (2010)

Sinopse: A história de amor juvenil mais encenada no planeta é transposta para um terreiro de reisado, festa típica do regionalismo nordestino. A ela são agregadas as figuras de Mateus, Catirina e Jaraguá, além de príncipes e guerreiros que mediam o embate entre os Montecchio e os Capuleto — duas famílias que não se bicam e conspiram para o trágico desfecho. A expressão corporal é apoiada em lutas de espadas, danças e brincadeiras como pau de fita e roda de coco. Os artistas equilibram-se na gangorra entre o bardo inglês e o folgado brasileiro, e ainda tocam e cantam.

Ficha Técnica:

Texto: William Shakespeare

Adaptação de texto: Victor Augusto

Direção: Diego Mesquita e Mario Jorge Maninho

Elenco de Estreia: Aldebaran Faustino, Henrique Rosa, Rayane Mendes, Sudailson Kennedy, Arnaldo Moura, Lu Nunes, Paula Luiza Albuquerque, Rafael Melo, Assis Lima.

Direção Musical: Maurício Rodrigues

Figurino: Dielan Viana e Lu Nunes

Fotografia: J. Zero / Anso Rodrigues / Lili Rodrigues

Adereços e Cenografia: Grupo Garajal
 Composição Musical: Arnaldo Moura, Dielan Viana, Miguel Cairo, Mauricio Rodrigues, Assis Lima, Flávia Cavalcante, Mário Jorge Maninho e Rogério Jales.
 Músicos: Marcus Vinicius

Figura 29 – Espetáculo *Romeu e Julieta, o Encontro de Shakespeare e a cultura popular* - Palco Giratório em Porto Velho, Rondônia, ano 2014.



Fonte: Arquivo do grupo Garajal.

O grupo Garajal criou a adaptação a partir de uma mobilização pela criação coletiva experimentada pelo grupo. A história tem um recorte no imaginário nordestino, em suas expressões culturais, símbolos e linguagens, recontando a história de *Romeu e Julieta* a partir de outras lentes. Ao mudar a paisagem da encenação, os atores e atrizes, num sistema de curingamento, passeiam pelas personagens da trama, contrapondo a ideia de personagem/ator principal do teatro convencional. Tendo como inspiração o *Reisado Guerreiros de Jorge*, o espetáculo se destaca por sua energia única, pela qualidade das atuações e pelo refinamento da estrutura criada no sincronismo das trocas de personagens, localizadas nas poéticas coletivas e individuais dos artistas do Garajal.

Bom é o que acaba bem (2017)

Sinopse: Referenciados esteticamente em bandas da década de 1980, como mote de criação para a cena; o estímulo a usar o caos instalado mediante os

posicionamentos de pensamento nesses novos tempos; encenando as próprias dúvidas e anseios do grupo e dos artistas, e tendo isso como sustentação para todo o espetáculo. A cena se constrói no jogo entre atuantes/personagens, aproximando-se dos questionamentos lançados na montagem. Após as peripécias vividas por nossa heroína e pelas mulheres artistas, exaltam-se as relações femininas existentes.

Ficha Técnica:

Texto: William Shakespeare

Adaptação do texto: O Grupo Garajal

Direção: Edivaldo Batista

Orientação Cênica: Fernando Yamamoto

Elenco de Estreia: Germana Cavalcante, Arnaldo Moura, Rayane Mendes, Lu Nunes, Miguel Cairo, Angélica Gadelha e Sudailson Kennedy.

Direção Musical: Orlângelo Leal

Preparação Vocal: Rogerio Jales

Cenografia: Grupo Garajal

Figurino: Ruth Aragão

Assistente de figurino: David Barretto

Identidade Visual: Arnaldo Moura

Técnica: Henrique Rosa

Assistente de Produção: Germana Cavalcante e Arnaldo Moura

Produção executiva: Flávia Cavalcante

Diretor de Produção: Mario Jorge Maninho

Figura 30 – Espetáculo *O bom é que acaba bem* apresentado no 24º Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, Ceará, ano 2017.



Fonte: Arquivo do grupo Garajal.

A obra teve, em seu processo criativo, uma intensa reflexão sobre as relações patriarcais que atravessavam as mulheres artistas do grupo, tanto no campo individual quanto no coletivo. Com base nesse rico debate, buscou-se uma tentativa de construir imagens e uma dramaturgia que dialogasse com a obra de Shakespeare e com o contexto das reflexões atuais dessas mulheres atrizes.

As corporeidades foram objeto de investigação, evidenciando também as subjetividades das atrizes frente aos enfrentamentos que são necessários nesse contexto de subalternidade imposto. Pois pensar no corpo da mulher já não nos coloca inúmeras questões, como: o que é “ser mulher”? O que nos define? O que pode uma mulher? O que pode uma mulher artista?

Com isso, a obra foi ganhando contornos culturais, sociais e políticos, considerando as práticas da cena que buscam relacionar sua experimentação artística ao campo ético-político. Buscou-se uma encenação caótica, com uma estética que se distanciava da cultura popular tradicional e da palhaçaria. Por outro lado, possibilitou alguns diálogos, experimentando a cena de rua com um olhar afrontoso esteticamente, não comum para o grupo Garajal.

Na Beira (2021)

Sinopse: Em meio a lembranças individuais e coletivas, os integrantes do grupo Garajal buscam, em cena, pensar sobre como o artista se encontra constantemente nesse local “à beira” de algo em relação ao seu próprio fazer — nessa proximidade entre ator e personagem, público e privado, realidade e ficção, artista e espectador. Nessa investigação constante de elementos do teatro de rua, da cultura popular e das artes circenses, na tentativa desse trabalho artístico continuado que é existir. E que as combinações de lembranças e esquecimentos possam nos trazer múltiplas experiências do tempo e construir, a cada encontro, uma nova forma de partilhar.

Ficha técnica:

Criação e Concepção: Grupo Garajal

Dramaturgia: Arnaldo Moura

Direção: Grupo Garajal

Elenco de Estreia: Angélica Gadelha, Arnaldo Moura, Germana Cavalcante e Rayane Mendes

Orientação Cênica: Orlângelo Leal

Colaboração e Pesquisa Dramatúrgica: Léo Silva

Produção Técnica: Miguel Cairo
Técnico de Transmissão e de Som: Icaro Barbosa
Produção e Direção Musical: Ícaro Barbosa
Letras Musicais: Arnaldo Moura e Miguel Cairo
Músicas: Eliel Carvalho, Ícaro Barbosa, Miguel Cairo e Arnaldo Moura
Vozes/instrumentos: Eliel Carvalho, Germana Cavalcante, Miguel Cairo, Angélica Gadelha, Rayane Mendes, Arnaldo Moura e Tamires Queiroz
Cenotécnica e Construção de objetos: Grupo Garajal
Figurino: Lu Nunes
Costureira: Dora Silva
Cenografia, Adereços e Iluminação: Grupo Garajal

Figura 31 – Em cena Rayane Mendes, Germana Cavalcante, Angélica Gadelha e Arnaldo Moura no espetáculo *Na Beira*, palco do Teatro do Dragão do Mar, ano 2025.



Fonte: Autora.

Na Beira percorre um caminho para revelar as memórias dos artistas que estão em cena e também do coletivo Garajal: sobre conviver coletivamente, criação coletiva, dúvidas e incertezas, escassez de recursos, dentre outras pautas vivenciadas pelo grupo ao longo dos vinte anos. A encenação tem aspectos que identifico como um trabalho de luto do grupo Garajal, pois a obra é criada após o falecimento de Maninho e mudanças na gestão do coletivo. O luto coletivo se instaura junto às performances vasculhadas nas dores e memórias coletivas e

individuais dos artistas. Assim, fez com que eu também remetesse às minhas próprias lembranças com o coletivo, com o mestre e com a arte teatral.

Diana Taylor (2013) reflete sobre a predominância da escrita no campo do conhecimento ocidental, que está ligada ao processo colonial, onde a cultura da escrita ocupa, muitas vezes, o espaço da legitimação nos campos da episteme ocidental. A escrita faz parte das estratégias de arquivamento, sim, mas não somente ela: também os gestos documentais (cartas, mapas, textos literários, ossos, desenhos, imagens, documentos), que aparentemente são resistentes às mudanças, fazem parte da memória arquivada. O que a autora provoca é a ideia de que o arquivamento excede o “ao vivo”, isto é, as coisas.

Já o conceito de incorporação, ou seja, o corpo como prática de repertório de atos efêmeros (gestos, oralidades, danças, cantos, movimentos), diz respeito a práticas não arquivadas. Em suma, o interessante no pensamento articulado de Diana Taylor é que tanto o arquivo quanto o repertório trabalham conjuntamente; a imbricação – ou melhor, a retroalimentação – dos dois campos projeta a construção do pensamento e do conhecimento. Assim, acredito que o repertório pode contribuir para a manutenção da memória.

A professora doutora Leda Maria Martins, no livro *Performances do tempo espiralar – poéticas do corpo-tela* (2021), também reforça a multidisciplinaridade dos estudos das performances, que dissolve a dicotomia entre as expressões orais e a escrita, possibilitando despertar outras aprendizagens e conhecimentos sobre as práticas incorporadas. Martins nos alerta que a memória do conhecimento não está somente presente nas bibliotecas, museus, arquivos e monumentos, mas que, com as expressões orais e corporais, gestos recriam um ambiente de memória e de transmissão do conhecimento. Como reflete a autora:

[...] As sociedades e todas as culturas têm seus modos e meios de lembrar seus conhecimentos, de rememorar suas práticas, de desenvolver processos de manutenção de seus acervos cognitivos e mesmo questioná-los, revisar e de os modificar. Essas práticas por certo habitam o âmbito mais íntimo das relações sociais e das subjetividades dos indivíduos que as formam e as praticam, em todos os espaços e contextos das inter-relações em torno das quais gravitam conhecimentos e valores de múltiplas natureza, de múltiplas grandeza (Martins, 2021, p. 42).

Considero que a autora fundamenta a construção das práticas de lembrar coletivamente como geradora de conhecimento e fortalecimento de práticas

incorporadas, que dão base à manutenção destas e reconhecem as relações sociais e as subjetividades dos sujeitos implicados.

A memória evocada é elemento da abordagem da criação cênica e da dramaturgia da cena. Cecília Almeida Salles (2006) convida a refletir sobre a composição de ideias das experiências vividas pelos artistas em seus processos de criação, seja no campo das visualidades, dos sentidos, sensações e materialidades que foram gravadas na memória e imaginadas, no tempo e no espaço, do que foi e do que está por vir. Pensar nessas redes de relações que operam na construção poética do grupo Garajal estimula proposições cênicas a partir da substância da memória como selecionadora dessas intensidades vividas, provocando ações e gestos que desenham a obra.

Acrescida da tentativa de explicitar o convívio de um grupo teatral, a encenação é interativa e dependente da relação estabelecida entre elenco e público, garantindo que os espectadores se mantenham atentos e dentro da ação durante toda a obra. O desenho cênico e dramaturgico borra o jogo: o que é ficção? O que é realidade?

O jogo está posto. Assim, refletir e trabalhar ainda mais, buscar outras soluções, reinventar nossas existências, numa atitude propositiva, discutindo éticas, estéticas — e jamais esquecendo a comunidade carinhosa, que é elemento constitutivo do DNA do Garajal. Ir ao encontro do público e ao encontro uns dos outros, artistas.

Mulambo (2022)

Sinopse: *Mulambo – Agô ao Povo da Rua* – disse um grupo de teatro, buscando reinventar seu encontro com o espaço público. E, permeado de memórias, desejos e inquietudes, entrega-se aos farrapos, aos dejetos, aos restos, à xepa da feira, ao Mulambo. Para as fantasmagorias subterrâneas de Maracanaú, encontramos outras cidades, outras gingas, outras encruzilhadas. “Alguém viu o seu Alberto? Aqui óh!”

Ficha Técnica:

Criação e Concepção: Grupo Garajal

Direção: Altemar di Monteiro

Textos no final: Arnaldo Moura

Elenco: Angélica Gadelha, Arnaldo Moura, Germana Cavalcante e Rayane Mendes

Colaboração na Pesquisa: Miguel Cairo

Técnico e operador de Som: Miguel Cairo

Objeto cênico: Alex Nascimento

Cenografia: Grupo Garajal

Fotos: Ícaro Barbosa

Imagens do Vídeo: Ankhsz

Edição do Vídeo: Arnaldo Moura

Figurino: O Grupo

Iluminação: Bruno Sodré

Figura 32 – *Mulambo* na calçada do Theatro José de Alencar, ano 2023.

Fonte: Autora.

Mais recentemente, outras linhas de força foram adicionadas à prática do grupo Garajal, fruto de uma investigação do coletivo tanto no aspecto da performance quanto no desejo de construir outras relações com a rua e seus passantes. Dentre essas linhas, é possível destacar o interesse do grupo na investigação de um teatro de rua na contemporaneidade, borrando linguagens. A obra propõe ações performativas (em suas múltiplas dimensões e suportes) que têm

como eixo as diferentes corporeidades e práticas espaciais produzidas nas relações de enfrentamento e convívio ocorridas no espaço urbano, construindo, assim, memórias e pensamento.

Taylor (2013) considera a performance como construção do pensamento: “[...] um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão do conhecimento; os estudos das performances nos permitem ampliar o que entendemos como ‘conhecimento’” (p. 45). Segundo a autora, a performance pode ser um objeto/processo de estudo envolvendo comportamentos como: teatrais, dança, ritos, funerais, manifestações políticas, dentre outros eventos. Também reforça que, na América Latina, o termo é usado para referir-se a dramas sociais e práticas incorporadas. No campo teatral, a performance pode ser substituída por teatralidade, espetáculo, ação ou representação. No entanto, a crítica da autora nos apresenta que são termos distintos. Compreendo que Diana Taylor não busca, em seu texto, enquadrar a performance em um único conceito; pelo contrário, ela problematiza que o enquadramento conceitual das performances empobrece o campo de estudo.

Com uma abordagem não convencional do teatro, *Mulambo* busca romper com a ideia tradicional do artista como detentor exclusivo do poder de transformação. Convida o público a se envolver ativamente com a cena, proporcionando um encontro entre o indivíduo, o artista e o público. *Mulambo* é uma experimentação artística do Garajal, uma tentativa de construir outras possibilidades para a cena de rua e para a prática do coletivo. Um desvio de caminho sempre pode ser muito estimulante e, por isso mesmo, enriquecedor.

CHEGANÇAS - ALGUNS FRUTOS

Chegança, abertura de porta ou abrigão de porta, como nos ensina Oswald Barroso (2013), é o ponto inicial da brincadeira do Reisado. Momento em que os brincantes, em cortejo, chegam à porta de uma casa que está fechada e, para abri-la, é necessário cantar e dançar. Assim se principia todo o enredo da brincadeira. A chegada, nesta pesquisa, é uma ação tecida por mais de dois anos, percorrida por mim e também por muitos e muitas que, de alguma forma, tocaram este percurso. No caso desta dissertação, a chegada não é nem o início nem o fim — pode ser melhor compreendida como continuidade.

Em outubro de 2019, muitas transformações aconteceram comigo: me despedi de um mestre, carreguei uma sereia em meu útero (minha filha), e uma pandemia, que já estava em curso do outro lado do mundo, apontava discretamente. Com a ausência de Maninho, me senti vazia; parecia um sinal para deixar que outras pessoas seguissem com o grupo Garajal naquele momento. E eu segui minha caminhada com um véu escuro, me reunindo vez ou outra com o coletivo — todos enlutados.

Talvez esta pesquisa tenha germinado ali, em meio à dor. Um fato que já indica que, para algumas pessoas, as marcas da perda e o processo de luto podem nos encorajar a seguir novas rotas e desafios. Ao longo do desenvolvimento do trabalho, muitas vezes imaginei que não conseguiria escrever, que não daria conta da tarefa — um sentimento de incapacidade de sistematizar, quando me questionei, como Anzaldúa: “Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? Por que escrever parece tão artificial para mim? Eu faço qualquer coisa para adiar este ato — esvazio o lixo, atendo o telefone” (2000, p. 230). E problematizo mais: quem me deu permissão para falar do luto e da memória do Garajal? Mexo no celular, ligo a TV, lembro que tem roupa para lavar — tentava adiar essa escrita para Maninho, para o Garajal.

Nesses anos entre o luto e a pesquisa, fui tomada por muitas reflexões — um mundo interno desestabilizado, procurando se expressar de forma ordenada por meio da escrita. Foi preciso escrever cartas, bilhetes, para conseguir produzir. Duvidei de mim: ainda sou artista? Senti raiva e culpa: por que não cumpri com o combinado de continuar à frente do Garajal? Um sentimento de vergonha, como quem abandona seus parceiros, vez ou outra me visitava — confesso.

Agora, ao olhar para estas linhas aqui compartilhadas, tenho a consciência de que a escrita que pude gestar nesse período se transfigurou em ritual. Escrevi com os olhos marejados para costurar o buraco da ausência. E vejo agora que foi mais do que isso: escrevi ritualizando a presença. Por isso, esta dissertação é também uma celebração à vida — à vida do mestre, parceiro e amigo Mário Jorge Maninho; à minha vida; ao nosso encontro; à vida de todas e todos que ontem e hoje fazem o Garajal; à vida de um grupo de teatro na periferia do Brasil.

Assim, foi neste processo de estudo que o luto se apresentou como potência de criação — na escrita, nas abordagens, nas problemáticas. Eu neguei muitas vezes o verbo *enlutar* dentro da investigação. Não foi fácil acessar o meu luto. Demorei a compreender que meu corpo enlutado, desde 2019, solicitava apresentar-se na pesquisa como potência criadora e reflexiva. Isso me causou sofrimento e dor — e foi somente depois da banca de qualificação, em 2024, que aceitei e confiei que o luto que me atravessa não era dor, e sim força. E, junto da palavra *luto*, veio a palavra *amor*: amor ao mestre do Garajal, amor ao grupo de teatro e ao que ele pode prover no mundo.

Um percurso que mostra que, também na vivência do luto — ou, apesar dela —, a ativação das memórias por meio de objetos, anotações, figurinos, o local e, sobretudo, o ato de recordar junto pode contribuir para a produção de conhecimento numa pesquisa no campo das artes. Ao menos na minha experiência. O trabalho foi se clivando na percepção de que era necessário apresentar e identificar a contribuição do mestre do Garajal — Mário Jorge Maninho — na prática do grupo, e como suas poéticas e pedagogias davam suporte aos modos de fazer. A contribuição do mestre é inegável — isso se firmou no estudo.

A pesquisa possibilitou, com os fios das memórias, identificar algumas práticas do mestre Maninho fortalecidas no grupo Garajal: a comunidade carinhosa, o ambiente democrático e a convivência como prática pedagógica de aproximação de grupos e indivíduos para construir arte e compartilhar a vida. Compreendi que, ao nos alegrarmos juntos e chorarmos juntos, construímos vínculos fortes — e passamos a fazer das condições dos outros também as nossas.

Neste percurso, aprendi que o quintal, a casa-sede, a rua e as materialidades que compõem o Garajal foram fundamentais para a elaboração das poéticas e pedagogias do grupo. Imagine: um grupo de teatro iniciar suas práticas artístico-culturais já tendo um local para chamar de casa-sede. Ter a liberdade para

criar, conviver, festejar, rir, dançar, experimentar, fruir — num espaço que se desenha como lugar de criação, de sustentação, de entendimento do fazer teatral; por vezes, lugar da reflexão e do acesso às políticas públicas.

Compreendi também que a criação coletiva, a cultura popular e o diretor-pedagogo são modos constituintes da prática do grupo — tanto que é possível observar a permanência dessas poéticas e pedagogias em espaços formativos desenvolvidos pelo Garajal e por outros artistas que vivenciaram essas práticas com o mestre. Aqui me coloco como testemunho: isso foi uma grande aprendizagem.

Ao refletir sobre algumas obras do grupo Garajal e torná-las parte do meu repertório de verbetes, pude descobrir que essas criações, em seus diferentes momentos, permitiram aos artistas construir seus artifícios, suas camuflagens, suas transmutações — contrastando o individual e o coletivo, o real e o fictício, entre outras ambiguidades. Isso se intensificou nas experiências poéticas do grupo.

Com o movimento da pesquisa, tenho me perguntado: quais novas provocações poderão ser feitas? Quais desafios podem ser apontados? Surgem outras questões, como: o que pode um teatro de grupo em Maracanaú — ou, melhor, no Ceará? Quais análises críticas podemos aprofundar sobre os processos de criação do grupo e de suas obras? Tenho o entendimento de que esta investigação não se encerra aqui: é apenas um fio que ainda precisa ser puxado para outras reflexões.

Como maneira de expandir tais reflexões, penso que esta pesquisa pode contribuir para o campo de investigações sobre o teatro de grupo, em suas potencialidades e intempéries; para educadores e educadoras populares dedicados a práticas teatrais comunitárias; para professores e estudantes de cursos de teatro interessados nas relações entre arte e luto — atravessados coletiva e individualmente. Em especial, a pesquisa torna-se útil para artistas do Garajal e toda a comunidade que se aproxima das práticas teatrais: abre portas para encontrar respostas e ressignificar “certezas”, reafirmando, assim, as relações sociais, políticas e afetivas.

Produzir este trabalho me possibilitou reviver práticas cênicas e refletir sobre aprendizagens coletivas. Considero que foi um aprendizado rico — tanto para o estudo quanto para minha percepção de mundo enquanto artista-pesquisadora. Aos poucos, fui encontrando pistas dos saberes e práticas que se formam, reformam e também se deformam nas experiências do grupo Garajal.

Como artista e educadora, avalio que esta experiência com a pesquisa na pós-graduação colaborou para um exercício de apropriação do meu trajeto formativo, oferecendo mais precisão sobre o que considero importante nos modos de fazer do Garajal e também na minha própria prática. Um exercício que não abre mão da intuição, mas que me fez reconhecer minhas fragilidades e potencialidades, dando-me maior consciência da necessidade de sistematizar nossas práticas.

Este *pequeno atlas* não pretende, nem de longe, esgotar as poéticas e pedagogias do grupo Garajal, mas sim agrupar uma pequena amostra identificada no percurso da pesquisa. É um tipo de mapeamento afetivo tecido pelas relações de vida e arte com o mestre Maninho. Certamente, outras práticas poderiam estar aqui — e outras pesquisas poderão se desdobrar a partir destas contribuições.

Ao desfrutar da pedagogia e da poética de mestre Maninho — num mergulho profundo na sua casa, quintal e rua —, criamos um processo comunitário em arte, gerando um solo fértil, sementes fortes e um plantio nutrido pelo *conviver-fazer* do Garajal. Onde a música, a dança, o circo e a teatralidade — permeadas por trajetórias das expressões da cultura popular, da palhaçaria e do teatro de rua — se fazem presentes na poética do grupo, junto com sua festa, comida e local de dormida. Ao folhear este *pequeno atlas*, percebo que a obra de arte do semeador não era o fim — e sim as aprendizagens consequentes do caminhar poético. Numa prática libertadora e carinhosa, era um modo de vida. A base de sua pedagogia: libertadora, engajada e política. Jardineiro que cultivou gente para florescer — para viver de teatro.

Como artista e educadora avalio que essa experiência com a pesquisa na pós-graduação colaborou para um exercício de apropriação do meu trajeto formativo, oferecendo mais precisão sobre o que considero importante nos modos de fazer do Garajal e também na minha própria prática, um exercício que não abre mão da intuição, mas, me fez reconhecer minhas próprias fragilidades e potencialidades, me dando maior consciência da necessidade de sistematizar nossas práticas.

Já chegamos no chão deste terreiro
No estandarte a benção do São Jorge Guerreiro
Mateus, Bastião, faz a zabumba tocar
Solta o apito mestra pros guerreiros
Reisado é bom começar.
(Canção de chegada - Reisado Guerreiros de Jorge, Garajal, 2025)

Figura 33 – Mestre Mário Jorge Maninho, ano de 2019.



Fonte Arquivo Garajal.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Tradução: Tadeu Breda. São Paulo: Editora Elefante, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. **O Homem sem conteúdo**. 2. ed. Tradução: Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- ALBÓ, X. Suma Qamaña = el buen vivir. **Revista OBETS**, n. 4, p. 25–40, 2009. DOI: <https://doi.org/10.14198/OBETS2009.4.03>
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução: Édna de Marco. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes**: minhas aprendizagens na Polônia. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARROS, Manoel de. **Livro do Nada**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record. 1998.
- BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento**: bois e reisados de caretas. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.
- BARROSO, Oswald. O riso brincante do Nordeste. **Rebento**, n. 7, p. 233-265, 2017.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu/Piseagrama, 2023.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.
- BUENAVENTURA, Enrique; VIDAL, Jacqueline. Notas para um método de criação coletiva. **Revista Camarim**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2006.
- CANCLINI, Néstor García. Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento. In: COELHO, Teixeira (org.). **A cultura pela cidade**. Tradução: Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. p. 15-31.
- CARREIRA, André. Teatro de grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil. **Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, n. 4, p. 8-11, 2007.
- CARVALHO, Verônica; CARVALHO, Valéria. Vozes Ancestrais. In: KRENAK, Ailton; PIÚBA, Fabiano (Org.). **Desnaturada**: cultura e natureza. Fortaleza: SECULT/CE, 2022. p. 103-114.
- DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ESCÓSSIA, Liliana; TEDESCO, Silvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. *In*: PASSOS, Eduard; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 131-149.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (cur.). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança**: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Tradução: Eric Nepomuceno. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

HADDAD, Amir. **Amir Haddad de todos os teatros**. MENDES, Claudio; GASPARINI, Gustavo (orgs.). Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

HADERCHPEK, Robson Carlos. O diretor-pedagogo. **Revista Científica/FAP**, v. 5, n. 1, p. 277-294, 2010. DOI: <https://doi.org/10.33871/19805071.2010.5.1.1585>

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. 2. ed. Tradução: Laurente Léon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HAN, Byung-Chul. **Do desaparecimento dos Rituais**: uma topologia do presente. Tradução: Alberto Ciria. Barcelona: Ed. Herder, 2020.

HAN, Byung-Chul. **Favor fechar os olhos**: em busca de um outro tempo. Tradução: Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2021.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

INCTI. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. **Documento Base do Seminário Encontro de Saberes nas Universidades**: Bases para um diálogo intepistêmico. Brasília: Universidade de Brasília, 2015.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIMA, Ray. **Ultrapassagens**. Fortaleza: Editora Expressão Gráfica, 1994.

LIMA, Ray. De cenopoesia e dialogicidade: da reinvenção da linguagem ao reinvento do humano. *In*: BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Departamento de Apoio à Gestão Participativa. **II Caderno de Educação Popular em Saúde**. Brasília: Ministério da Saúde, 2014. p. 191-193.

LIMA, Ray. Parte 02 - Cenopoesia. *In*: FERLA, Alcindo Antônio; LACERDA, Cicero Kennedy; SOUSA, Érika Roméria Formiga; CHRISTIANSEN, Gustavo Cabrera;

AVELINO, Matheus Madson Lima; NASCIMENTO, Samuel Pereira (orgs.). **2ª Conferência Nacional de Saúde das Mulheres: Saúde e Democracia**. Porto Alegre: Editora Rede Unida, 2022. p. 29-51.

MARQUES, Ana Paula G.; PEREIRA, Diego de Medeiros. Proposta artístico-pedagógica de Ilo Krugli no Teatro Ventoforte: o que dizem as produções científicas?. **OuvirOUver**, v. 18, n. 2, p. 247–264, 2022. DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v18n2a2022-66189>

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MONTEIRO, Altemar Gomes. **Caminhares periféricos: Nós de Teatro e a potência do caminhar no Teatro de Rua Contemporâneo**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/24251>. Acesso em: 09 jul. 2025.

PIÚBA, Fabiano. Mestres e mestras dos tempos eternos. *In*: FREITAS, Dora; FURTADO, Silvia (orgs.). **Livro dos mestres – o legado dos mestres: cultura e tradição popular no Ceará**. 2. ed. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2022. p. 20-22.

KILOMBA, Grada. **Roda Viva**. Entrevistada: Grada Kilomba; Entrevistadores/as: Vera Magalhães, Joice Berth, Júlia Rebouças, Silas Martí, Tatiane de Assis e Túlio Custódio. São Paulo: TV Cultura, 13 maio 2024. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5kMyZkietDYHeIRaSkHqRN?si=9uNXeFoKSCmsf9a8xgP0Ag>. Acesso em: 17 maio 2024.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SILVEIRA, Nise da. **Cartas a Spinoza**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

SOUZA, Eneida Maria. Autoficção e sobrevivência. **La Palabra**, n. 30, p. 107-114, 2017. DOI: <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6334>

SOUZA, Maria de Lourdes Macena. Sem mar, sem lugar, sem mestre: Meu corpo como o território em que a Cana Verde do Ceará habita. **Anais do VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – #2ª Edição Virtual**. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 3382-3397.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação**. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

TRINDADE, Jussara. O teatro de rua e a cidade como espaço sonoro. *In*: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara; GOMES, Vanessa (orgs.). **Teatro de Rua: discursos, pensamentos e memórias em Rede**. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016. p. 45-54.

WILKER, Francis. Um teatro que resiste. **Subtexto - Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, n. 4, p. 40-42, 2007.

WILKER, Francis. **Encenação em espaço urbano**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2018.

XAKRIABÁ, Célia Nunes Correa. **O Barro, o Genipapo e o Giz no fazer epistemológico de Autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada**. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/34103>. Acesso em: 09 jul. 2025.