

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CAROLINA CECÍLIA CARVALHO NOGUEIRA

**DRAMATURGIA E TEATRO DE RUA: O GROTESCO, O ÉPICO E O
LÍRICO NAS MONTAGENS DO GRUPO MAMBEMBE.**

UBERLÂNDIA-MG

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

N778d Nogueira, Carolina Cecília Carvalho, 1987-
2015 Dramaturgia e teatro de rua: o grotesco, o épico e o lírico nas
montagens do Grupo Mambembe / Carolina Cecília Carvalho
Nogueira. - 2015.
127 f. : il.

Orientadora: Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

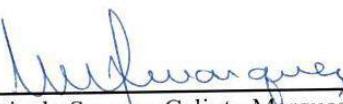
1. Teatro - Teses. 2. Enredos (Teatro, ficção, etc.) - Teses. 3. Teatro
de rua - Teses. 4. Teatro itinerante - Teses. I. Marques, Maria do
Perpétuo Socorro Calixto. II. Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 792



**Dramaturgia e Teatro de Rua: O grotesco, o épico e o lírico nas montagens do
grupo mambembe.**

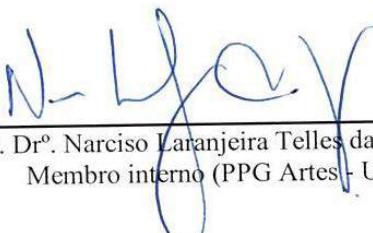
Dissertação defendida em 24 de julho de 2015.



Profª. Drª. Maria do Socorro Calixto Marques
Presidente da banca

Participação Via Skype

Profº. Drº. Berilo Luigi Deiró Nosela
Membro externo



Profº. Drº. Narciso Laranjeira Telles da Silva-UFU
Membro interno (PPG Artes - UFU)

CAROLINA CECÍLIA CARVALHO NOGUEIRA

**DRAMATURGIA E TEATRO DE RUA: O GROTESCO, O ÉPICO E O
LÍRICO NAS MONTAGENS DO GRUPO MAMBEMBE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teatro.

Linha de Pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes.

Tema para Orientação: Dramaturgia e Teatro de Rua: o grotesco, o épico e o lírico nas montagens do grupo Mambembe.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria do P. Socorro Calixto Marques.

UBERLÂNDIA-MG

2015

À minha família.
À Daniela Rosante.
Ao grupo Mambembe - música e teatro itinerante.

AGRADECIMENTOS

À minha querida família que sempre está ao meu lado me apoiando e me acalentando nos momentos difíceis. Meu tão amado marido Jhon, por ser tão companheiro e me ajudar em todos os meus passos. Aos meus amados filhos Lívia e Dante. Lívia por sua doçura e carinho. Dante por tanto amor e bagunça. Ao bebê que está por vir, que certamente ajudará a iluminar o meu caminho.

À minha grande amiga Daniela Rosante, que nunca polpa esforços para ajudar todas as pessoas.

Ao grupo Mambembe que me ampliou o olhar sobre o teatro, e inspirou a realizar essa pesquisa.

À minha orientadora, que me guiou nesse longo caminho, por todo seu apoio, compreensão e conhecimento. Obrigada pelo seu carinho nos momentos difíceis, por toda sua sabedoria e generosidade.

Ao Narciso Telles, por sempre ser tão disponível em todos os momentos. Por seu conhecimento teatral e pedagógico que o torna símbolo de admiração.

Ao meu grande amigo e comadre Breno, por todo seu apoio e disponibilidade.

À receptiva Eliene.

À atenciosa Raquel .

À Ana Carneiro, pelas suas grandes contribuições no exame de qualificação.

Aos professores Mário Piragibe e Vilma Campos pelas ricas discussões que me ajudaram nessa jornada.

Aos meus alunos da UFT.

Aos amigos e alunos da UEA.

À todos os dramaturgos e artistas do Teatro de Rua.

À Deus

Resumo

A presente pesquisa tem o intuito de elucidar a composição dos gêneros no Teatro de Rua popular, utilizando o recorte de dois espetáculos: *O barão nas árvores*, e *Sôroco, sua mãe, sua filha* (ambos adaptados pelo dramaturgo William Neimar) do grupo *Mambembe - música e teatro itinerante*. O objetivo é compreender a relação do texto dramático com a cena considerando os gêneros híbridos presentes nas dramaturgias dos espetáculos foco dessa dissertação. Através desse recorte é possível ampliar o olhar para a interlocução entre dramaturgia e cena do Teatro de Rua popular contemporâneo. Para compreender a afinidade texto/cena no grupo *Mambembe*, analiso no primeiro momento o processo de adaptação do texto não dramático para a dramaturgia. No segundo busco averiguar a presença narrativa, lírica, e dramática nos textos adaptados, *Sôroco, sua mãe, sua filha* e *O barão nas árvores* de Neimar. Utilizo de entrevistas com artistas envolvidos e público, afim de enfatizar relação texto/cena. No terceiro momento faço uma análise dos espetáculos considerando todos os seus elementos. No quarto trago um breve panorama da dramaturgia popular ao longo de seu percurso, a fim de compreender a presença dos rudimentos que perduram até os dias atuais, sendo possível traçar uma estrutura da composição dessa linguagem. Como amparo teórico utilizo Staiger e Rosenfeld no estudo dos gêneros épico, lírico, dramático. Na relação texto/cena trago Guénoun onde se verifica o jogo do ator com a palavra em cena. Como resultado dessa investigação me concentro nos diversos elementos teatrais, bem como dramatúrgicos. Finalmente, são apontadas reflexões a respeito da apreciação do público popular perante as encenações situadas nessa pesquisa a fim de elucidar a funcionalidade do texto contemporâneo no Teatro de Rua popular.

Palavras chaves - Dramaturgia- Teatro de Rua Popular - Públco

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo elucidar la composición de los géneros en el Teatro de calle popular, utilizando el recorte de dos espectáculos: *O barão nas árvores, e Sôroco, sua mãe, sua filha* (ambos adaptados por el dramaturgo William Neimar) del grupo *Mambembe* – música y teatro itinerante. El objetivo es comprender la relación del texto dramático con la escena considerando los géneros híbridos presentes en las dramaturgias de los espectáculos foco de esa disertación. A través de ese recorte es posible ampliar la mirada para la interlocución entre dramaturgia y escena del Teatro de Calle popular contemporáneo. Para comprender la finalidad texto/escena en el grupo *Mambembe*, analizo en el primer momento el proceso de adaptación del texto no dramático para la dramaturgia. En el segundo momento busco averiguar la presencia narrativa, lírica, e dramática en los textos adaptados, *Sôroco, sua mãe, sua filha, e O barão nas árvores* de Neimar. Utilizo entrevistas con artistas involucrados y el público, con el objetivo de enfatizar relación texto/escena. En el tercer momento hago un análisis de los espectáculos considerando todos sus elementos. En el cuarto traigo un breve panorama de la dramaturgia popular a lo largo de su recorrido, a fin de comprender la presencia de los rudimentos que perduran hasta los días de hoy, siendo posible trazar una estructura de la composición de ese lenguaje. Como amparo teórico utilizo Staiger y Rosenfeld en el estudio de los géneros épico, lírico y dramático. En la relación texto/escena, traigo Guénoun en el cual se verifica el juego del actor con la palabra en escena. Como resultado de esa investigación me concentro en los diversos elementos teatrales, así como dramatúrgicos. Finalmente son identificadas reflexiones respecto a la apreciación del público popular delante de escenificaciones situadas en esa investigación, a fin de elucidar la funcionalidad del texto contemporáneo en el Teatro de Calle popular.

Palabras clave: Dramaturgia - Teatro de Calle popular – Público.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 TRANSCRIÇÃO LITERÁRIA E TEATRO DE RUA	13
2 GÊNEROS: A INSERÇÃO DO GROTESCO, ÉPICO E LÍRICO NA DRAMATURGIA DO MAMBEMBE E SUA RECEPÇÃO	24
2.1 DO GÊNERO PURO AO HIBRIDISMO	24
2.2 A PRESENÇA DOS GÊNEROS EM <i>O BARÃO NAS ÁRVORES</i>	26
2.3 A PRESENÇA DOS GÊNEROS EM <i>SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA</i>	32
2.4 AS ENTREVISTAS.....	35
3 ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS.....	50
3.1 <i>O BARÃO NAS ÁRVORES</i> DO GRUPO DE TEATRO DE RUA MAMBEMBE	50
3.1.1 Fábula – Espaço – Atuação	50
3.1.2 Recepção do espetáculo	75
3.1.3 Elementos visuais e aspectos cenográficos.....	78
3.2 <i>SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA</i> DO GRUPO DE TEATRO DE RUA MAMBEMBE	84
3.2.1 Fábula – Espaço – Atuação.....	84
3.2.2 Elementos visuais e cenográficos.....	91
3.2.3 Recepção do espetáculo	93
4 TEATRO DE RUA E DRAMATURGIA	95
5 Considerações finais.....	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108
ANEXO 1: ENTREVISTADOS:	111
Entrevistado 1:.....	112
Entrevistado 2:.....	115
Entrevistado 3	117
Entrevistado 4	118
Entrevistado 5	120
ANEXO 2: SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA	122

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa foi motivada a partir das percepções obtidas diante de duas experiências no grupo Mambembe – Música e Teatro Itinerante. O grupo é um programa da Universidade Federal de Ouro Preto, onde, no passado, discentes desenvolviam espetáculos de rua, baseados em textos não dramatúrgicos, como romances e contos. Atualmente o grupo utiliza outras linguagens contemporâneas que não se relacionam com uma dramaturgia ou quaisquer textos que trazem em si uma história claramente definida. O que instigou essa análise foi a antiga linguagem cênica do grupo Mambembe. Por essa razão, só me aterei a primeira parte de sua trajetória.

Como foco deste trabalho, trago observações relacionadas ao gênero textual dramatúrgico como o épico, o lírico; e o dramático, especificamente das duas adaptações feitas para o grupo, ambas elaboradas pelo dramaturgo William Neimar (membro do grupo na ocasião), cujos textos resultaram na encenação de *Sorôco, sua mãe, sua filha* e *O barão nas árvores*. Os títulos das montagens elaboradas são homônimos das obras dos autores João Guimarães Rosa e Italo Calvino, respectivamente.

Focando na presença constante de determinados gêneros – épico e lírico – procuro analisar como eles se estabeleceram nas encenações e como encaminharam a relação com o espectador específico da rua. Durante as apresentações do grupo, me pareceu que os gêneros dramáticos de ambos os espetáculos relacionavam-se com o espectador de formas diferentes. Esse processo me levou a investigar a eficácia de um gênero ou outro nas apresentações de rua e para isso, preciso adentrar, mesmo que tangencialmente, nos estudos sobre recepção.

Em relação à *Sorôco, sua mãe, sua filha*, a mesma montagem foi apresentada na rua¹ por diversas vezes e também em espaço fechado (com bastante similaridade às configurações de um palco à italiana). As percepções quanto à relação com público são bastante distintas quando comparadas entre si, tanto a apresentação feita na rua como aquela realizada em espaço fechado. Na rua, tal relação apresentava certo desentendimento por parte dos espectadores a respeito do que ocorria na encenação, principalmente, quanto à história ali representada. Já no espaço fechado (à italiana), onde o público se concentra para apreciar o espetáculo, pode-se considerar que a apresentação alcançou uma boa aceitação da plateia. Diante desse contexto, faço o seguinte questionamento: o que faz o

¹ A palavra “rua” nesse contexto se refere a espaços abertos de uma forma geral, como praças, largos, vias de circulação pública, enfim, ambientes públicos com outras convenções, as mais diversas e não necessariamente relacionadas a um espaço específico para apresentações teatrais.

espectador da rua ser diferente daquele do teatro (espaço fechado), ao ponto de apreciar de forma diversificada os estilos dramáticos? Para apontar algumas respostas, é necessário requerer também um estudo de alguma outra montagem para que possamos apresentar uma comparação, e é a partir dessa necessidade que trago a análise de outro trabalho do grupo Mambembe: *O barão nas árvores*.

Diferente do público que está em um teatro (edifício), que comprou um ingresso e está aguardando o início de um espetáculo, o público que está na rua, comumente, tem seu encontro com a apresentação por uma casualidade. Esse encontro deve se tornar, já no primeiro momento, um instante ímpar, sedutor para os que passam pelas ruas, uma vez que é o momento de o artista, já caracterizado, convidar o transeunte para a cena que está por vir, de maneira que o espectador se interesse pelo espetáculo e permaneça no ambiente. A necessidade de conquistar a plateia é tão imprescindível para apreciar o espetáculo, que os artistas de rua fazem de tudo para chamar a atenção. As intervenções que antecedem a apresentação, com a finalidade de convidar o espectador a apreciar a peça, são chamadas por Fábio Resende (2011) da Brava Cia. de São Paulo, como Cena Zero. Essa nomenclatura dada pelo artista refere-se aos movimentos precursores do espetáculo, como fazer cortejo, cantar, dançar e, segundo ele, até fingir que morreu. Na rua, a plateia se sente mais livre de pudores, como por exemplo, retirar-se caso a apresentação não conte com suas expectativas ou, em outros casos, interagir com os atores e espetáculo. Enfim, os espectadores da rua, muitas vezes, são pessoas itinerantes que não previram contemplar uma peça teatral em determinado momento, e talvez por isso, a encenação requeira uma abordagem consideravelmente atrativa em todos os seus aspectos.

No primeiro momento, o transeunte na rua pode atrair-se por um grupo de atores que apresenta uma maquiagem, um figurino, cenário e até mesmo um canto de cortejo de qualidade encantadora. Mas todos esses elementos cênicos não são suficientes para manter a atenção do espectador casual durante todo um espetáculo, pois ele tem outras atividades a realizar no seu cotidiano e a imagem depois de um determinado tempo pode se tornar cansativa. Após admirá-la e desvendar os signos que esta possui, o espectador tende a cuidar de seus afazeres. Ele se manterá no espaço se a história, e a forma como é encenada, forem envolventes. Nesse sentido não só atores, como também a dramaturgia condutora do sentido da fábula contribui para a boa aceitação da plateia. O que o espetáculo propõe para o espectador em termo de ideias, sentimentos e sensações, é o que a plateia deseja. E a dramaturgia é o que impulsiona a história contemplando o público em suas expectativas.

Além de conter todas estas propostas, uma dramaturgia de rua deve ser suficientemente clara e compreensível. A plateia de um teatro (edifício) está aberta a outras propostas, ela busca por outras experiências, portanto, se a linguagem é subjetiva, ela se dispõe a tentar compreendê-la, a participar do jogo sugerido pelo artista. O público da rua não busca o espetáculo, o recebe. Por esta razão não está tão disponível em se esforçar para compreender a subjetividade. Ele aceita uma linguagem mais clara que seja palatável à sua compreensão mais imediata. Essas questões ficarão mais claras ao longo dessa pesquisa.

No primeiro capítulo, apresento o grupo Mambembe, sua linguagem específica, a estrutura de trabalho do grupo, bem como sobre o seu público alvo e como são realizados os processos de criação. São expostas suas formas peculiares de trabalho, suas semelhanças com outros grupos e como são feitas as transcrições literárias no Mambembe. A pesquisa também é perpassada por características da dramaturgia popular e seus elementos de comunicação e, nesse sentido, busco averiguar quais particularidades dramáticas são facilitadoras para adaptar a obra narrativa. O objetivo é levar o leitor a compreender as principais características dramatúrgicas que regem o popular, bem como descobrir as possibilidades do uso de narrativas para adaptações do Teatro de Rua.

No segundo capítulo, a discussão se amplia em relação à dramaturgia, tomando como referência os gêneros. São feitas análises detalhadas dos textos dramáticos: *Sorôco, sua mãe, sua filha* e *O barão nas árvores*. Busco perceber em quais momentos e de que forma os gêneros, lírico, épico, bem como as características do drama puro que coincidem com as regras Aristotélicas, aparecem nessas dramaturgias. Ainda nesse capítulo, contamos com a inclusão de vozes de sujeitos que assistiram a um ou ambos os espetáculos. Como metodologia para levantar esse material de recepção da plateia, foram realizadas entrevistas com o público e artistas envolvidos nos espetáculos. O intuito é tentar perceber a coincidência dos gêneros dramático, épico ou lírico com os momentos em que os entrevistados se envolvem mais ou menos com as apresentações.

Para melhor compreender a relação da dramaturgia com a encenação, no terceiro capítulo apresento uma análise de ambos os espetáculos, buscando verificar como os aspectos dramatúrgicos impulsionaram a linguagem na representação. Utilizo imagens das cenas dos espetáculos em questão que me ajudaram a compreender a visualidade do espetáculo, bem como facilitaram elucidar onde a dramaturgia influencia a apresentação. Tendo a compreensão de que a criação de uma montagem como um todo parte da junção dos elementos que compõem a cena (ator, diretor, elementos visuais, etc.), analisamos cada

composição dessa apresentação a fim de esclarecer como se deu a relação do texto com a cena.

No quarto capítulo busco traçar um panorama dos elementos dramatúrgicos, presentes no teatro popular ao longo da história. A finalidade de entender essa estrutura textual é de perceber quais as marcas dessa linguagem que perpassaram o teatro e sobrevivem até a atualidade. Sendo possível visualizar rudimentos textuais que compõe uma dramaturgia popular em geral, tais quais estiveram presentes no passado, na atualidade e possivelmente no futuro.

1 TRANSCRIÇÃO LITERÁRIA E TEATRO DE RUA

O grupo Mambembe – Música e Teatro Itinerante surgiu no ano de 2003 como um projeto de extensão da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, tendo como modalidade específica o Teatro de Rua. Posteriormente, com um trabalho cada vez mais maduro, ele se tornou um programa da UFOP, obtendo assim maiores recursos para suas montagens. Os textos trabalhados pelo grupo nascem sempre a partir de inspirações de obras literárias. O grupo começou a adaptar dramaturgias a partir de contos do livro *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, e posteriormente (algumas vezes simultaneamente) continuou com outros autores como José Saramago, Italo Calvino, Bartolomeu Campos Queiróz, entre outros. Assim o grupo manteve um trabalho sempre relacionado com contos e romances, transformando-os em dramaturgia. As temáticas utilizadas pelo grupo Mambembe tratam das condições do homem no mundo. Nesse sentido, a relação que o grupo estabelece com a rua, não advém de ideologias políticas, comumente encontradas nos grupos de Teatro de Rua. A linguagem do Mambembe se assemelha à do grupo Galpão. Esse grupo de Belo Horizonte – MG desenvolve diversos espetáculos de Teatro de Rua, ainda que não tenha como exclusividade essa linguagem em específico. Segundo Julia Jeha “Ainda que possam estar preocupados com o aqui - e - agora, os membros do grupo Galpão procuram adaptar peças de autores clássicos, como Moliére, Shakespeare e Nelson Rodrigues, por exemplo, que tratam menos de política e mais da condição humana.” (Apud, JUNIA ALVES, 2006, p. 148) Ambos os grupos não tem como foco a política no teatro, no entanto esse tema pode surgir dependendo do desejo temático dos grupos no momento.

Uma das características do Mambembe é a alta rotatividade de participantes, pois é formado por estudantes e à medida que estes vão se formando, se desligam do grupo. Esses integrantes são estudantes do curso de Artes Cênicas e do curso de Música. Um dos objetivos do grupo, enquanto programa, é propiciar aos alunos uma experimentação prática teatral, contribuindo assim com a sua formação artística. Nessa perspectiva de experiência, todos estão livres para exercer qualquer função, logo, o integrante que hoje é ator pode ser posteriormente diretor, figurinista e até mesmo músico.

Pensando numa melhor organização do grupo, foram criados núcleos para executar diferentes funções. Os núcleos se dividem em dois: teatro e música. O de teatro se subdivide em: produção, pesquisa, figurino, cenário, maquiagem e oficinas. Todos os núcleos trabalham em função da montagem a ser realizada. A música cria a sonoplastia do

espetáculo e proporciona a realização de exercícios e oficinas de trabalho vocal para os atores. A pesquisa realiza investigações ligadas ao espetáculo em questão. Como exemplo, em *O barão nas árvores*, o núcleo pesquisou a recepção e a formação de plateia. O de oficina pesquisa e elabora práticas teatrais para eventos, como festivais, projetos de leis de incentivo cultural, etc. O de produção elabora projetos, inscrevendo o grupo em festivais e leis de incentivo. Os de figurino, maquiagem e cenário criam os elementos estéticos do espetáculo.

As apresentações do Mambembe aconteciam pelo menos uma vez ao mês nos bairros da cidade de Ouro Preto-MG. A preocupação do grupo era levar o teatro à comunidade. Alguns bairros eram escolhidos como “medidores” da recepção e todos os espetáculos passavam por eles, por isso algumas comunidades reconheciam o grupo já no canto do cortejo. O público primordial do Mambembe era a comunidade dos bairros da cidade e por isso, dentro das vertentes de Teatro de Rua, o grupo optou pelo popular. Por essa razão o Teatro de Rua como vertente popular será a única linguagem estudada nessa pesquisa.

Por ser um grupo universitário, frequentemente havia a presença de colegas nas apresentações. Essa plateia era convidada, portanto seu encontro com o teatro era programado. Mas como a maior parte dos espectadores era a comunidade, as pessoas tinham o seu encontro com a apresentação por acaso e, nessa perspectiva, o Mambembe buscava que esse convite fosse bem atrativo. Como elemento de atração, o grupo optou pelo tradicional cortejo, no qual, cantando e representando, adentrávamos pelos espaços, atraindo, convidando e se relacionando com o público.

Antes da apresentação, um artista do grupo (já atento às interações com o espaço de representação) observava e escolhia o melhor local para desenvolver a cena e como critérios, considerava os seguintes aspectos: posição do sol (para que os raios não incomodassem a plateia e nem os atores, como também o grau de luminosidade que a cena receberia com esse refletor natural); acústica do espaço; paisagem (a fim de contribuir cenograficamente); conforto do local onde a plateia iria se instalar (já que o Mambembe não utiliza cadeiras); e tantas outras considerações que se fizessem necessárias à apresentação. Todas essas observações contribuíam significativamente para que o espectador apreciasse melhor o espetáculo, pois qualquer desconforto poderia afastar a atenção do público da ilusão teatral proposta.

O processo de criação dos espetáculos, por se tratar de montagens que lidam a princípio com uma obra não dramatúrgica, se torna diferente dos processos que partem de

uma dramaturgia pronta. O primeiro contato dos integrantes com o texto é enquanto obra literária. Posteriormente, inicia-se um processo de criação proposto pela direção aos atores, baseados na obra lida. O ex-dramaturgista do grupo (William Neimar) acompanhava a ação inicial em sala de ensaio, e criava a dramaturgia inspirado no que assistia, bem como na obra narrativa escolhida. Após a finalização do texto dramático, a montagem prosseguia, tomando como referência a dramaturgia elaborada.

Em uma pesquisa feita por Linei Hisch, sobre transcrição de narrativas para o palco, a autora analisa procedimentos comuns nesse tipo de montagem:

Metodologia

A metodologia que apresento, sinteticamente, aqui, realiza-se em seis etapas:

1. Leitura e análise: autor, obra e época (ontem-hoje).
2. Criação do roteiro base.
3. Experimentação cênica do roteiro de base.
4. Escrita do texto dramático provisório.
5. Revisão e condensação do texto provisório.
6. Escrita do texto definitivo.(Apud, Revista Percevejo, 2000 P.152-153)

Quando a autora cita a condensação, ela se refere à fase de selecionar os fatos principais da história. Dentro desse processo, a autora esclarece que somente após a escritura definitiva é que se iniciam as etapas de montagem. Ela enfatiza que, nesse momento existe um conjunto de estímulos para criação do texto, como o trabalho dos atores, encenador e diversos artistas envolvidos. Considera de maior importância a relação do dramaturgo com o encenador, uma vez que parte da escritura da obra se baseará na improvisação das cenas.

As formas de montagem de espetáculo do grupo Mambembe seguem linhas parecidas e, no caso de *O barão nas árvores* e *Sorôco, sua mãe, sua filha* não foi diferente. Ambas seguiram o mesmo percurso para chegar à criação final. A princípio o diretor sugeriu motores de criação com exercícios temáticos, que estimulavam o improviso, e convergiam nos temas e situações do texto. Os atores seguiam a proposta e começavam a se identificar com os personagens cada vez mais. Posteriormente o dramaturgista trouxe um esboço do que viria a ser o texto. As improvisações recomeçavam partindo dessa dramaturgia. Quando essa estivesse acabada, iniciava-se, de fato, a marcação das cenas. Durante esse processo ocorriam concomitantemente a criação de toda sonoplastia do espetáculo com atividades coordenadas e executadas pelo núcleo de música do grupo.

Outro grupo que se vale de processos semelhantes é o Grupo Galpão. Mesmo que a maior parte de suas montagens tenha como base uma dramaturgia pronta, comumente

obras clássicas, o grupo sempre faz adaptações. Sobre a montagem de *Um Molière imaginário*, conta Eduardo Moreira, ator do Galpão:

Quase três anos depois fizemos outra adaptação dos clássicos da dramaturgia universal, “O Doente Imaginário”, de Molière. Talvez pela pressão de termos de ser tão bons como na versão do bardo inglês, lançamo-nos em um processo de ensaios longuíssimos, com um texto que dava voltas e mais voltas e nunca chegava a um resultado final. A idéia inicial era fazermos uma grande miscelânea de trechos de peças de Molière, misturando a vida de sua trupe, com o enredo das peças. O entrelaçamento da ficção com a realidade era algo que nos estimulava, e contar a vida de uma trupe mambembe era, sem subterfúgios, falar de nós mesmos. Acho que o Cacá deve ter escrito quase vinte versões. Em todas elas o que sentíamos era que as cenas escolhidas, deslocadas do contexto da peça de Molière, acabavam por perder força. (MOREIRA, 2010, p. 180-181)

Mesmo em processos de adaptação dramatúrgica, o Grupo Galpão passa por diversas experimentações antes de chegar à montagem final. No início há um estudo da obra, do autor, etc., posteriormente experimenta uma dramaturgia prévia e vai selecionando o que está dentro do contexto ou não. Um exemplo próximo dessa forma de trabalho é a montagem do espetáculo *Partido*, realizada pelo mesmo grupo. O espetáculo se baseou no romance de Italo Calvino, *O visconde partido ao meio*. Os processos de criação da dramaturgia e do espetáculo passaram pela mesma metodologia proposta por Linei Hisch, citada anteriormente.

No caso do Mambembe, por se tratar de um processo inspirado em um texto não dramático, é nítida a presença da obra no espetáculo, principalmente na dramaturgia. A literatura possui formas e linguagens diferentes do texto dramático, por isso ao adaptá-la, é necessário reconhecer estes elementos para ocorrer a transformação em dramaturgia. Naturalmente, a dramaturgia adaptada de uma narrativa possuirá características do gênero textual no qual foi fundamentado. As obras escolhidas pelo Mambembe, na maioria das vezes, trazem a presença de traços do gênero lírico e, por se tratar de narrativa, também do épico. Nas dramaturgias transcritas pelo grupo, esses gêneros se destacam, em maior ou menor inserção, dependendo de quanto esses elementos estão presentes na obra em que foram inspiradas.

Em uma pesquisa sobre adaptações literárias, Pina Coco professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, enfatiza sua preocupação com a lealdade do texto recriado em relação à obra em que foi inspirado. Sua atenção se dá ao fato de focar sua discussão em filmes pois o público, em grande parte, lê as obras literárias antes de assistir à encenação e se decepciona com o resultado. A autora diz que o adaptador busca a essência

da obra, mas “é preciso lembrar que a linguagem literária possui alto grau de subjetividade” (2000, p.130) o que o adaptador faz é preenche entrelinhas deixadas pelo autor, e são as entrelinhas criadas pelo leitor, no momento do contato com a obra original, que podem levá-lo a frustrar-se com a adaptação.

Nas comunidades onde o grupo se apresenta, é comum que os moradores, em grande parte, não tenham tido qualquer contato com a obra literária na qual o grupo se inspirou, e assim a história do espetáculo é uma novidade. Mesmo assim é inegável a grande relação da obra original com a montagem final. O que o Mambembe pretende é o que Hisch comenta ao considerar que o “que se deseja de uma obra dramática transcriada é que ela seja regida pelas leis do teatro, que ela seja resultado de uma criação teatral verdadeira, sem amarras à obra que lhe deu origem.” (2000, p.153).

Uma das diferenças mais marcantes entre esse teatro e o romance é que no teatro a história é mostrada em ação, é presentificada pelo ator e quantas vezes ele atuar, mais vezes acontecerão momentos efêmeros de construção de sentido pois sua comunicação acontece através do diálogo direto entre personagens. Esse diálogo, por sua vez, deve trazer razões e sentimentos que ligam a história em um eixo lógico, já que não conta com tanta inserção de um narrador, como em um romance. Para adaptar uma obra narrativa para a dramaturgia é necessário:

O essencial é encontrar algo, os episódios significativos, os incidentes característicos, que fixem objetivamente a psicologia da personagem. Explica-se, assim, a importância que o enredo assume em teatro, certamente muito maior do que no romance; como se explica igualmente porque alguns romancistas que amarram e cortejam o teatro (Balzac, Zola, Henry James são excelentes exemplos) jamais conseguiram obter êxito de palco: mestres da narrativa, não souberam adaptar-se a linguagem da ação. (ROSENFIELD, 1976, p.92)

Todas essas características relacionadas acima dizem respeito à transcrição para o teatro em geral. E como se dá essa transcrição no Mambembe?

O Mambembe, como diversos grupos que trabalham com a transcrição literária, tem seu contato primeiro com a obra narrativa. Nesse sentido a influência da mesma na encenação acontecerá em todos os níveis. Por exemplo, quando o texto final chegar para a montagem, a criação dos personagens pelos atores pode ser inspirada na obra adaptada e não na dramaturgia criada, como aconteceu na segunda versão do espetáculo *O barão nas árvores*, no qual a dramaturgia possibilitou a criação de uma mãe comum, mas o segundo ator que a interpretou deu a ela o caráter apresentado no universo de Calvino. Como

afirmado acima, a relação maior é entre diretor e dramaturgo, pois um cria para motivar o trabalho do outro.

Nas duas montagens, cujas análises são o foco deste trabalho, estive presente: como atriz em *O barão nas árvores*; já em *Sorôco, sua mãe, sua filha* acompanhei as apresentações e participei do cortejo, pois minha entrada no grupo ocorreu já na estreia desse espetáculo. Como o Mambembe é um grupo que se constitui pela rotatividade de atores, algumas vezes os artistas decidiam retomar ou recriar um espetáculo. No caso de *O barão nas árvores*, houve duas versões bem semelhantes; já com *Sorôco, sua mãe, sua filha*, foram três versões diversificadas.

Nessa pesquisa analisarei a primeira versão de *O barão nas árvores*, cuja montagem foi composta por artistas que participaram de todo o processo de criação do espetáculo e a terceira versão de *Sorôco, sua mãe, sua filha*, que também contou com um novo processo de criação, inclusive textual, não necessariamente dependente das versões anteriores.

Para ressaltar a influência do texto narrativo na transcrição dramatúrgica, faço o seguinte questionamento: o que essas obras têm em sua linguagem que as tornam passíveis de ser “transportáveis” para a cena? Como colocado anteriormente, uma das metodologias dessa pesquisa pauta-se na reunião de fatos, em situações que a narrativa traz que serão a base da dramaturgia, pois o teatro é feito em acontecimento, e situações permitem suas representações.

A análise dessa obra permitirá descobrir a influência dos elementos cênicos da obra homônima *O barão nas árvores* de Calvino, na adaptação dramática de William Neimar, que consequentemente foram utilizados no espetáculo. Sendo assim busco perceber não só o caráter textual, mas também as possibilidades de criação em todos os elementos que circundam o teatro, desde os aspectos visuais aos mentais. Esses apontamentos também contribuirão para o entendimento da linguagem cênica que resultará no espetáculo.

O barão nas árvores é um romance que conta as aventuras de Cosme, um menino que, ao discutir com o pai, sobe nas árvores para nunca mais descer. O texto aparece cheio de elementos cênicos. A ação se desencadeia diante de embates e discussões, todas são causais, sendo uma a consequência da outra, característica considerada por Aristóteles fundamental na dramaturgia. Além de diversos conflitos, os personagens são grotescos, os quais são descritos detalhadamente pelo autor e cujo detalhamento permite ao leitor visualizar expressões faciais e corporais das personagens. Para esse momento, apresento um extrato do romance:

A única que ficava à vontade era Batista, a freira da casa, que limpava galetos com uma dedicação minuciosa, fibra por fibra, com umas faquinhas pontiagudas que só ela possuía, espécie de bisturis de cirurgião. O barão, que deveria apresentá-la como um exemplo para nós, não se atrevia a encará-la, pois, com aqueles olhos arregalados sob as asas da touca engomada, os dentes cerrados naquela amarelada focinheira de rato, provocava medo até nele. (CALVINO, 2001 p.7)

A mãe descrita como um personagem atípico. Enquanto se espera uma doce dama do séc. XVIII (século em que se passa a história), essa se mostra como um general que, ao invés de se preocupar com os bons modos, se atém mais a disciplina. Vejamos a passagem abaixo:

Durante o resto do dia, mamãe ficava fechada nas suas dependências a fazer rendas, bordados e filé, pois a generala só era capaz de se ocupar dessas tarefas tradicionais de mulher e apenas nelas desafogava a sua paixão guerreira. Eram rendas e bordados que, em geral, representavam mapas geográficos; e, estendidos em almofadas ou painéis para tapeçaria, mamãe os enchia de alfinetes e bandeirinhas, assinalando os planos de batalhas das Guerras de Sucessão que conhecia na ponta da língua. [...] *Vorsicht! Vorsicht!* Vai cair o pobrezinho! – exclamou ansiosa mamãe, que gostaria de ver-nos em ataques com canhões mas ficava apreensiva com qualquer brincadeira nossa. (CALVINO, 2001, p. 8-15).

A mocinha da história é uma pessoa desafiadora. No início da relação são apenas discussões infantis, mas quando ela retorna adulta, se apresenta como uma mulher forte e sedutora. As confusões que ela causa em Cosme é responsável pela sua profunda depressão. Suas palavras são incoerentes:

— Por que me faz sofrer?
— Porque o amo.
Agora era ele quem se enfurecia.
— Não, não ama! Quem ama só quer a felicidade, não a dor.
— Quem ama só quer o amor, mesmo à custa da dor.” (CALVINO, 2001, p. 191)

No começo da história o autor já expõe um pouco do conflito, e ainda no início esclarece as razões que levaram Cosme a transformar o seu destino. O trecho abaixo elucida seus motivos:

Mas agora, estando à mesa com a família, tomavam corpo os rancores familiares, capítulo triste da infância. Pai e mãe sempre pela frente, comer frango com talheres, e fica direito, e tira os cotovelos da mesa, o tempo todo! , e ainda por cima aquela antipática da Batista. Começou uma série de berros, de birras, de castigos, de teimosias, até o dia em que Cosme recusou os escargots e decidiu separar a sua sorte da nossa. (CALVINO, 2001, p. 6)

As razões da revolta são contadas a frente, em relação a Batista:

Seu ânimo triste extravasava sobretudo na cozinha. Era excelente cozinhando, pois não lhe faltava nem a diligência nem a fantasia, dotes elementares para qualquer cozinheira, mas era impossível imaginar que surpresas surgiriam à mesa quando ela punha as mãos na massa: certas torradas com patê, que ela havia preparado uma vez, finíssimas para dizer a verdade, eram de fígado de rato e ela não dissera nada até que as tivéssemos comido e elogiado. (CALVINO, 2001, p. 11)

As opressões familiares e a permissão que a irmã tinha para fazer o que quiser, incomodavam Cosme, mas o estopim se deu ao tentar obrigá-lo a comer os escargots. E após o embate de ideias, a ação conflituosa é gerada fazendo com que o personagem mude o rumo de seu destino, escolhendo viver nas árvores e não na terra:

Papai debruçou na sacada.
— Quando estiver cansado de ficar aí vai mudar de ideia – gritou.
— Nunca hei de mudar de ideia – respondeu meu irmão, do ramo.
— Você vai ver o que é bom, assim que descer!
— Não vou descer nunca. – e manteve a palavra. (CALVINO, 2001, p. 16)

Dentre os conflitos e discursos criados por Calvino, surgem as características de uma fábula dramática, pois os diálogos contém embate de ideias, gerando assim ação do herói contra a família, e gerando sub ações, que surgem como consequência desse conflito central. Além desses elementos, o romance apresenta constantes diálogos (outro elemento característico da prosa e da dramática). Repleta de tensões e conflitos, essa obra de Calvino traz reflexões e emoções em um universo grotesco.

No conto de Guimarães Rosa, *Sorôco, sua mãe, sua filha*, o texto conta o sofrimento de um homem (Sorôco), no momento em que deixa sua mãe e sua filha em um trem para Barbacena, onde elas serão internadas em um hospício.

Em outros momentos, as definições do local, juntamente com os personagens que compõem o espaço, formam uma imagem quase fotográfica, pois a descrição dos personagens é de uma representação estática, onde pouco agem. A forma como ele descreve a luz no espaço, também contribui para a imagem de pouca ação, como vemos no recorte a seguir:

[...] A hora era de muito sol – o povo caçava jeito de ficarem debaixo da sombra das árvores de cedro. O carro lembrava um canoão no seco navio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava. (ROSA, 2001, p. 63).

A imagem criada pelo narrador do texto acima é fotográfica, porque a ação sugerida é muito sutil, os personagens se preocupam em se esconder do sol e observar o objeto que ali estava, sem interagirem entre si.

Os personagens centrais da história apresentam descrição de sua caracterização, expressando assim tipos extra-cotidianos que podem trazer em si características sugestionáveis de uma personalidade específica, sem um aprofundamento de suas particularidades psíquicas, como visto nas descrições a respeito de Sorôco, da Filha e da Mãe:

Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele; mais da voz, que era quase pouco, grossa, que em seguida se afinava. [...]

A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, faixas, dependuradas – virundangas: matéria de maluco. [...] A velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes. Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam.

(ROSA, 2001, p. 63, 64)

As peculiaridades de Sorôco podem sugestionar um homem com aparência de turrão, mas a sua voz “grossa, que em seguida se afinava”, demonstra sua fragilidade. A menina parece ser curiosa com o universo ao seu redor, pois descreve suas vestes coloridas e seu olhar de admiração. A velha aparenta tristeza pelas suas vestes pretas, envolvida com o seu mundo de loucura, diferente da menina que mesmo na loucura percebe, sem compreender, o universo ao seu redor.

O texto é apresentado com falas individuais e o autor não propõe interação entre personagens através delas. Quando surgem no texto, não há sequer descrição de resposta ou ação do outro personagem a que a fala se direciona:

De repente, a velha se desapareceu do braço de Sorôco, foi se sentar no degrau da escadinha do carro. – “*Ela não faz nada, seo Agente...*” – a voz de Sorôco estava muito branda: – “*Ela não acode, quando agente chama...*” A moça, aí, tornou a cantar, virada para o povo, ao ar [...] (ROSA, 2001, p. 64)

Esse trecho, além de não descrever a resposta do agente, não expõe a ação anterior do personagem que fez com que Sorôco sentisse a necessidade de justificar o caráter calmo de sua mãe.

Este conto de Guimarães Rosa tem como tema a fatalidade; a ação de luta não acontece, pois o personagem central aceita sua condição, não faz nada para impedir que ela aconteça e aceita o sofrimento imposto pela situação. O trecho abaixo, quando o trem parte com a sua mãe e sua filha, mostra o seu sofrimento:

Sorôco não esperou tudo se sumir. Nem olhou. Só ficou de chapéu na mão, mais de barba quadrada, surdo – o que nele mais espantava. [...] Ele se sacudiu, de um jeito arrebentado, desacontecido, e virou, pra ir-s'embora. Estava voltando para casa, como se estivesse indo para longe, fora da conta. (ROSA, 2001, p. 65-66)

A passagem acima traz alguns neologismos roseanos, que carecem do público um tempo de apreciação para o seu deleite. A plateia do Teatro de Rua popular não entra em sintonia por ter um tempo mais ágil que o exigido para essa compreensão.

A situação desde o início é apresentada como sem solução, como uma fatalidade, onde o problema está condicionado a um determinado fim: “[...] Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre. Isso não tem cura, elas não iam voltar, nunca mais.” (ROSA, 2001, p. 62-64).

A razão pela qual os outros personagens não interagem é que eles se sentem constrangidos em tentar qualquer conselho para não correr o risco de ofender Sorôco em sua dor: “[...] Todos ficavam de parte, a chusma de gente não querendo afirmar as vistos, por causa daqueles trasmodos e despropósitos, de fazer risos, e por conta de Sorôco – para não fazer pouco caso”. (ROSA, 2001, p.64) Essa situação reforça o caráter de inação do texto, diminui a possibilidade dos personagens agirem, pois não permite a interação com Sorôco.

O canto da mãe e da filha, na subjetividade da comunicação entre elas, demonstra que a atmosfera do texto está mais na sensação do que na ação:

A moça, aí, tornou a cantar, virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado, não queria dar-se em espetáculo, mas representava de outroras grandezas, impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento antigo – um amor extremoso. E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar. (ROSA, 2001, p.64, 65).

Além das duas, Sorôco e todos os personagens interagiram e se comunicaram pelo mesmo canto. Neste contexto, onde a comunicação se dá através de um canto, prevalece a atmosfera da sensação, onde o entendimento se dá através de um sentimento sensorial.

Num rompido- ele começou a cantar, alterado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, a mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando. [...] E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. (ROSA, 2001, p. 66)

Nas montagens do grupo Mambembe, os personagens, na maioria das encenações, trazem uma subjetividade específica, particular, podendo-se perceber o perfil característico que os distingue uns dos outros. Apresentam características semelhantes às definições de Rosenfeld: “Como caracterizar, em teatro, a personagem? Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que o personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito.” (1976, p.88). Para tanto, é necessário cavar a obra para buscar essas características, ou criá-las. Nessa perspectiva, as obras aqui apresentadas, deixaram seus traços característicos nas adaptações dramatúrgicas de Neimar, e nas montagens como um todo. O que ficou no espetáculo *O barão nas árvores* foi a reunião de alguns fatos, pois durante a transcrição algo da narrativa se perdeu, mas também muito se ganhou. Uma das grandes influências de Calvino na montagem foi sua escrita fantástica que tendia para o grotesco. De *Sorôco, sua mãe, sua filha*, a presença da dor permaneceu no espetáculo, e muito da própria narrativa foi selecionado como fala dos personagens.

2 GÊNEROS: A INSERÇÃO DO GROTESCO, ÉPICO E LÍRICO NA DRAMATURGIA DO MAMBEMBE E SUA RECEPÇÃO

2.1 DO GÊNERO PURO AO HIBRIDISMO

Relendo sobre o hibridismo de gêneros em Anatol Rosenfeld (1985, p. 17-18), há o destaque para a impossibilidade de o gênero literário apresentar uma natureza pura, pois toda obra, mesmo que quase imperceptível, apresenta algum elemento de outro estilo. O autor traz, de forma resumida, a ideia de Emil Staiger sobre o hibridismo dos gêneros. Este apresenta uma proposta que se explica pelo nome substantivo, quando se tratar qualquer gênero teatral e de adjetivo aos gêneros que apresentem graus de subjetividade que pertenceriam a outras formas literárias. Assim define o autor:

Para distinguir esta acepção da outra, é útil forçar um pouco a língua e estabelecer que o gênero Lírico coincide com o substantivo “A Lírica”, o épico com o substantivo “A Épica” e o dramático com o substantivo “A Dramática”. [...] A segunda acepção dos termos lírico, épico, dramático, de cunho adjetivo, refere-se a traços *estilísticos* de que a obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja seu gênero (no sentido substantivo). Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças, à dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Poderíamos falar, no caso, de um drama (substantivo) lírico (adjetivo).” (ROSENFELD, 1985, p.17-18).

Enquanto substantivo, o gênero lírico tem a estrutura considerada mais subjetiva de todas. Nela se encontra a expressão da emoção e disposições psíquicas vividas e experimentadas, em contato direto do Eu com o universo. No gênero lírico a voz poética não tem distância do objeto. Tudo que é apresentado é filtrado pelo olhar do eu lírico. Este relaciona os sentimentos com o todo, não se baseando em fatos ou história, é o sentimento puro, sem envolvimento com uma razão que a justifique. É a fusão da alma com o mundo, do sujeito com o objeto. Não existe nessa concepção a idealização de um personagem, pois não apresenta a relação do sujeito no contexto da ação, esse é livre de um caráter específico, ele se liga a um estado da alma, não a uma personificação de um ser humano em especial, não sendo possível encontrar na Lírica, nem história, nem personagem. Staiger complementa essa ideia: “Na criação lírica, ao contrário, metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali.” (STAIGER, 1977, p.19)

A épica se desenvolve como uma narração, cujo narrador apresenta um grau de distanciamento do fato, o que favorece o olhar mais objetivo da fábula. Essa distância depende da tipologia do narrador. O narrador em terceira pessoa não participa da situação relatada, nesse sentido seu olhar é objetivo. Já o narrador em primeira pessoa participaativamente da história, sendo também um personagem que pode ser principal ou coadjuvante. O principal é denominado como narrador-personagem e o coadjuvante como narrador – personagem – testemunha, já que sua visão da fábula é menor que a do primeiro. Em geral, o foco do narrador é contar a história, mas mesmo assim existem graus de distanciamento. Se o narrador for personagem, certamente os fatos narrados passam pelo crivo de seu olhar sobre o objeto (fato). Staiger denomina esse gênero como A Apresentação, pois que apresenta uma história. O narrador a conta com intimidade de quem presenciou ou viu a situação. Na dramática o autor desaparece, dando autonomia aos personagens para agirem em primeira pessoa. Enquanto na épica: “Não se pode dizer por isso que o autor desapareça atrás da história. Muito ao contrário. Ele se deixa notar nitidamente como narrador” (STAIGER, 1977, p.48)

A dramática se apresenta um pouco mais complexa, pois é incompleta enquanto literatura e já necessita de um acontecimento cênico (uma apresentação) para completá-la. Essa não permite nenhuma interlocução para explicá-la, ela deve acontecer em ações de tempo real, como um universo paralelo que se desenrola diante do espectador. Qualquer intervenção narrativa é híbrida, uma vez que a narração pertence a outra classe literária. O influxo de fortes inserções da Lírica, ou da Épica, tende a diluir a estrutura Dramática em seu rigor. A Lírica compromete o diálogo de um personagem para com o outro, na medida em que ela é o encontro do eu com o mundo. A fala do personagem volta-se a si mesmo, saindo da exigência da dramática a respeito do diálogo provocativo onde a fala de um propicie a resposta de outro. Enquanto a Épica, como elemento narrativo, interfere na ação, tornando-a contada ao invés de representada, na Dramática rígida tal interferência narrativa não é permitida, pois como cópia da vida real nem mesmo o autor pode aparecer, e a Épica nesse sentido é compreendida como a aparição do autor manipulando a história.

Segundo um conceito de Rosenfeld a respeito da nomenclatura referente ao gênero dramático, (1985, p.36), na medida em que a dramaturgia se aproximar das regras da Dramática pura serão chamadas de puras ou rigorosas e quanto mais se afastarem delas, serão denominadas épicas ou lírico-épicas. Os conceitos dos gêneros serão mais esclarecidos durante as análises dos espetáculos, foco dessa pesquisa.

2.2 A PRESENÇA DOS GÊNEROS EM *O BARÃO NAS ÁRVORES*

A dramaturgia do espetáculo, inspirada no romance homônimo *O barão nas árvores*, de Ítalo Calvino, foi elaborada por Wiliam Neimar. O movimento de construção do texto se deu a partir de improvisações dos atores durante o processo de criação proposto pelo diretor Antônio Apolinário. Além das improvisações, o dramaturgo, também utilizou como forte referência, a obra de Calvino. A concepção final do texto se constituiu em uma mistura de gêneros estilísticos.

Analisarei agora a presença desses elementos e a forma como eles se apresentam na dramaturgia de *O barão nas árvores*. O texto é repleto de ações, mesmo nos momentos em que está presente a narrativa, onde grande parte está simplesmente ilustrando as imagens propostas na cena. Esse fator não diminui o teor adjetivo épico nessa dramaturgia. A consideração de Aline Oliveira contribui sobre isso:

Ou seja, mesmo que exista uma narrativa que corrobore a articulação da imagem, ela manterá sua natureza significante independente. Este elemento parece fundamental para refletir não só sobre a natureza da própria imagem no teatro, mas também sobre as possíveis articulações narrativas decorrentes dessa questão, principalmente de um ponto de vista contemporâneo. (OLIVEIRA, 2011, p.177)

A ação estruturada no cerne da dramática pura deve acontecer em dois vieses, tanto no quesito representação, como situação. Na representação, os personagens vivenciam a história, agindo diante do público. Na situação, eles devem agir contra os acontecimentos indesejados. Acontece um contraponto de vontades, onde o personagem não concorda com a situação imposta, ou o ideal do outro, e luta para a modificação. Esse embate de ideias é considerado por Staiger como uma tensão necessária do gênero dramático. A partir do conflito entre essas ideias é que se desenvolve a história. Em alguns momentos, no espetáculo *O barão nas árvores*, a ação representada ocorre, mas somente em imagem, sem a fala dos personagens como ação motora, são os narradores que ilustram a ação, em um diálogo entre o que acontece e o que é dito, ao mesmo tempo. Mesmo a ação sendo mostrada, a existência do narrador constitui o caráter épico da cena. Os narradores ilustram a ação à medida que visualizam a cena e essa, por sua vez, interfere na forma de contar:

Biágio 4: (Aterrorizado. Observa, e aumenta o número de acordo com a chegada dos soldados) Quatro, sete, dez braços se lançaram sobre ele, imobilizaram – no das costas até a canela.

Biágio 2: A prisão era uma pequena torre à beira mar. Do alto da velha árvore, Cosme chegava quase à altura da cela de João do Mato e via seu rosto atrás das grades.²

A história é contada por *Biágio*, irmão de *Cosme*, que vivenciou a história e acompanhou os conflitos desse herói. Além do elemento narrativo, existem os recortes temporais durante o texto. Esses seguem uma ordem cronológica e todos os fatos selecionados por *Biágio* dão saltos no tempo para alcançar toda a vida de *Cosme*, desde a infância até a velhice e sua morte. Como há um desdobramento do personagem narrador em quatro vozes, os *Biágios* dialogam entre si usando dentro dessa épica um recurso próprio da dramática:

Biágio 4: Por que justamente à mesa se determinasse a rebelião de Cosme?

Biágio 1: Porque a mesa era o lugar em que vinham à luz todos os antagonismos, as incoerências entre nós.³

Em outros momentos a narração surge já com sua impressão sobre o acontecimento ocorrido:

Coro: Ah, moleque! Nunca tínhamos visto desobediência tão grave.⁴

O sofrimento do narrador-personagem-testemunha é frequente, pois sendo o próprio irmão, a subjetividade de seus pensamentos e sentimentos não podem estar ausentes no texto. Como *Biágio* é coadjuvante, sua visão é limitada a respeito do que realmente acontece na história, por isso ele imagina parte dos fatos:

Biágio 4: Eu tentava imaginá-lo sem o aconchego familiar da casa, alguém que se encontrava só alguns metros mais adiante, mas totalmente entregue a si.

Biágio 3: É um sentimento que não me abandonou desde aquela noite, a consciência de que sorte significa ter uma cama, lençóis limpos, colchão macio!⁵

A Lírica está contida suavemente. Alguns diálogos apresentam metáforas e intensidade de emoções inerentes ao gênero, e nos momentos de amor, verdadeiros poemas são declamados. Já na sua juventude, em uma conversa entre *Cosme* e seu pai, *Armínio*, ambos utilizam de metáforas para se expressarem, ainda que no meio do diálogo isso se rompa com a rebeldia juvenil, e assim, a lírica se fortalece retornando ao fim da cena:

² Trecho da adaptação dramatúrgica *O barão nas árvores* de William Neimar.

³ Trecho da adaptação dramatúrgica *O barão nas árvores* de William Neimar.

⁴ Trecho da adaptação dramatúrgica *O barão nas árvores* de William Neimar.

⁵ Trecho da adaptação dramatúrgica *O barão nas árvores* de William Neimar.

Armínio: É mais que hora de considerar-se um adulto. Eu já não tenho muito tempo de vida. Convido-vos a descer.

Cosme: Aquele que pretende observar bem a terra deve manter a necessária distância.

Armínio: (*ignorando*) Você se lembra de que é um barão de Rondô?

Cosme: Não pretendo obedecer, senhor meu pai, e isso me dói.

Armínio: A rebeldia não se mede em metros. Mesmo aparentando ter poucos palmos, uma viagem pode não ter retorno.

Cosme: (*gritando*) Mas daqui de cima eu mijo mais longe!

Armínio: (*sentenciando*) Cuidado, meu filho, há quem possa mijar sobre todos nós!⁶

A despedida de *Viola*, par romântico de *Cosme*, é uma declamação de um poema que apresenta muitas oposições, quase sendo um embate da dramática. O coro de “*Violas*” reproduz o poema diversas vezes em várias intenções:

Viola: Saberás que não te amo e que te amo, posto que de dois modos é a vida, a palavra é uma asa do silêncio, o fogo tem uma metade de frio. (*ela sai a galope. Cosme grita*)

Cosme: Te amo sem saber como, nem quando, nem onde, te amo sem problemas nem orgulhos: assim te amo porque não sei amar de outra maneira.⁷

A lírica no segundo momento (fala de *Cosme*) pode se confundir com o *phatos* do personagem. O *phatos* é o sofrimento maior, podendo ser considerado também como doença da obsessividade. Em momentos de grande tensão, o personagem expressa seus sentimentos de forma intensa, suas palavras podem se confundir com o êxtase da lírica. No contexto do qual *Cosme* se encontra, o texto do personagem é mais dramático que lírico, pois ele apenas está vivenciando o *phatos*. Staiger comenta sobre a semelhança que existe entre o lírico e o *phatos*:

A linguagem do *phatos* confunde-se, facilmente, com a lírica. Tanto o êxtase lírico como igualmente o arrebatamento patético podem fazer alguém, solitário, deixar escapar palavras espontâneas, ou mesmo simples balbucios. O clímax do *phatos* em um drama pode vir a transformar o verso regular do diálogo em construções bem mais complicadas, [...] O *phatos* foi assim, não raras vezes considerado como gênero lírico, até certo ponto com razão, pois que o patético e o lírico transformam-se, com frequência, um no outro, surgindo daí uma nova harmonia, a ode, que cria uma tensão toda particular. (STAIGER, 1977, p. 71)

Uma das regras da dramática, no sentido aristotélico, é o desencadeamento causal das cenas, cada uma sendo a causa da próxima e consequência da anterior. O início da peça não pode começar como um recorte de um acontecido já ocorrido, todos os acontecimentos

⁶ Trecho da adaptação dramatúrgica *O barão nas árvores* de William Neimar.

⁷ Trecho da adaptação dramatúrgica *O barão nas árvores* de William Neimar.

devem ser entrelaçados e apresentados em uma ordem crescente. Por isso o conflito que motiva a história deve desenrolar-se perante o espectador. Dentro desse aspecto no espetáculo aqui analisado estão contidos esses elementos de fonte aristotélica, pois o conflito central não surge do nada, ele é fruto de uma união crescente de ações e reações que levam a construção de um nó que deve ser desenlaçado. A forma rigorosa com que os pais impõem as regras de comer é o que ocasiona a revolta de Cosme, se constituindo como conflito central, já na primeira cena. A partir daí as cenas seguem em frequentes tentativas de solução e embates, bem como de aventuras que só são possíveis ser vividas por ter cometido o ato de subir em árvore.

Outro elemento, tanto da dramática, quanto da narrativa, são as ações que levam à peripécia. Durante vários momentos ela acontece no espetáculo, em especial, após a revolta do herói, quando ele irá modificar toda a sua sina, pois estará condicionado, na tentativa de solucionar o conflito, a viver nas árvores para sempre. Quando a mudança de destino acontece, inesperadamente, é considerada uma peripécia. Para esse momento, trago uma consideração de Patrice Pavis que nos explica o sentido do termo: “No sentido técnico do termo, a peripécia situa-se no momento em que o destino do herói dá uma virada inesperada. Segundo Aristóteles, é a passagem da felicidade para a infelicidade ou o contrário.” (PAVIS, 2008, p.262)

Durante o baile inicial do espetáculo, no qual não se fecham diálogos nem focos, a mãe e o pai já dão dicas excessivas de como o filho deve se comportar, o que minimamente pode ser perceptível pela plateia, e Cosme responde-lhes com irritação. Durante o jantar essa opressão se torna mais nítida para o espectador, justificando assim a revolta do herói:

Armínio: Comer frango com talheres!
Corradina: (para Cosme) E fica direito!
Armínio: (para Cosme) Tira os cotovelos da mesa!
Corradina: E limpa o focinho! E pára de mastigar com a boca aberta!
Armínio: (intransigente) Comam! (Biágios come e Cosme não)
Cosme: Não e não!
Armínio: Comam ou vão direto para o castigo!
Cosme: Já falei que não quero e não quero!(a música silencia. Cosme sai)
Cosme: Não e não e não!
Armínio: (sem perceber que Cosme saiu) Fora da mesa! (assustado) Aonde você pensa que vai?
Cosme: É problema meu!
(Coro se assusta)
Armínio: É problema de todos os Chuvasco de Rondó!
Coro: Bate, bate! Bate, bate!
Corradina: Você vai aprender a nunca mais fazer desobediência na mesa!

Cosme: Estou me lixando para todos os seus antepassados, senhor meu pai!
(Cosme sobe na árvore)[...]
Armínio: (Para o alto) Quando estiver cansado de ficar aí, vai mudar de idéia!
Cosme: Nunca hei de mudar de idéia!
Armínio: Você vai ver o que é bom assim que descer!
Cosme: Não vou descer nunca!⁸

Uma das características fundamentais da dramática é o choque de vontades interindividuais. Pois para que, através do diálogo, aconteça uma ação, é primordial que ele contraponha uma atitude que revelará desejos e ideologias. O efeito da tensão é criado no embate dos personagens que se enfrentam com afirmações, réplicas e atitudes opostas. A dramaturgia da peça *O barão nas árvores* segue essa arquitetura cênica, pois transcorre repleta de conflitos. Mesmo o romance de *Cosme* é conflituoso. Em uma mesma cena acontece outra peripécia, pois surge a felicidade de encontrar o amor e a tristeza por perdê-lo:

Viola: (muito surpresa) Você! (disfarçando) Então consegui ficar aí sem descer?
Cosme: (aturrido) Sim, sou eu, Viola, lembra?
[...]
Viola: (interrompendo abrupta) Você me ama?
Cosme: (Desconcertado) Sim!
Viola: E me amará sempre, acima de todas as coisas, e será capaz de fazer qualquer coisa por mim?
Cosme: (Empolgado) Sim!
Viola: Você é um homem que viveu nas árvores só por mim, para aprender a amar-me?
Cosme: (confuso) Sim... Sim...
Viola: Beije-me. (ele a agarra e a beija)... [...]
Viola: Trouxe outras mulheres aqui? Se não trouxe outras mulheres você é um banana!
Cosme: Sim... Algumas. (ela lhe dá uma bofetada no rosto)
Viola: Era assim que me esperava? E como eram? Diga-me como eram?
Cosme: (submisso) Diferentes de você Viola.
Viola: (Selvagem) Como você sabe como sou, hein?(gritando) Como você sabe?(doce) Uma sépala, uma pétala, um espinho numa simples manhã de verão... Um frasco de orvalho... Uma abelha ou duas... Uma brisa... Um bulício nas árvores... E eis-me Rosa!⁹

Após sua partida, Cosme, adoece de tristeza, envelhece e morre. Essa peripécia desencadeia um desenlace, o desatamento do conflito e, portanto, a solução da história. A narração contida na cena final não diminui a intensidade de emoção, pois como em outros momentos, ela reforça o sentimento da cena e ilustra uma ação que acontece simultânea a

⁸ Trecho da adaptação dramatúrgica *O barão nas árvores* de William Neimar.

⁹ Trecho da adaptação dramatúrgica *O barão nas árvores* de William Neimar.

ela, além do efeito da música que aumenta o clímax, no momento mais emocionante da história.

Biágio 2: Cosme envelhecia. Tantos anos, com todas as noites passadas no frio, no vento, água, sob frágeis abrigos, cercado de ar, sem jamais ter uma casa, um fogo, um prato quente...

Biágio3: assim vimos Cosme levantar voo, até desaparecer no mar...¹⁰

Seguindo já a tendência da prosa, a dramaturgia de Neimar é repleta de ações, conflitos, algumas vezes tempestuosos, pois o narrador-testemunha não se apresenta como elemento distante, como mero observador, mas como alguém que esteve presente nos acontecimentos e sofreu junto ao protagonista, e expressa opiniões e insatisfações durante a narrativa.

Com fortes traços da prosa e da lírica, o texto apresenta diversas vezes o elemento considerado por Aristóteles como principal da dramática: a ação. Referindo-se as três unidades apresentadas pelo esteticista do século XVII (Boileau, por exemplo), Rosenfeld comenta que “As famosas três unidades de ação, lugar e tempo, das quais só a primeira foi considerada realmente importante por Aristóteles, parecem, pois, como perfeitamente lógicas na estrutura da Dramática pura.” (1985, p.33).

Nessa direção, o texto *O barão nas árvores* teve como elemento em maior grau o estilo dramático, mesmo assim, por conter também outros traços, não se enquadra na nomenclatura conceituada por Rosenfeld:

Na medida em que as peças se aproximarem desse tipo de dramática pura, serão chamadas de “rigorosas” ou puras, por vezes também de “fechadas”, por motivos que se evidenciarão. Na medida em que se afastarem da Dramática pura, serão chamadas épicas ou lírico-épicas, por vezes também “abertas”, por motivos que igualmente se evidenciarão. (ROSENFELD, 1985, p.36).

Por conter bastante inserção narrativa e lírica, mesmo contendo traços fortes dramáticos, não podemos considerar *O barão nas árvores* como rígido. Por conter a unidade de ação, ela se relaciona com a representação de modo mais ativo. A dinâmica de ação do texto contribuiu para que a direção e a atuação seguissem nessa perspectiva. Em geral, o espetáculo *O barão nas árvores* tentou buscar uma harmonia em todos os seus elementos, compondo um espetáculo que contemplasse o público do Teatro de Rua. Propôs um texto dinâmico, uma direção que reuniu elementos da linguagem grotesca, fazendo com que o espetáculo se dilatasse em uma linguagem chamativa e exagerada. Suas cores e

¹⁰ Trecho da adaptação dramatúrgica *O barão nas árvores* de William Neimar.

formas interagiram com o público de forma singular, em uma pluralidade de signos e interpretações. Cada elemento buscou dialogar com a rua; o texto em específico contribuiu com seus elementos de ação, estímulos de criação para os artistas, ondulações cênicas rítmicas que alteravam constantemente a emoção, fazendo a plateia emergir no universo proposto e sentir- se envolvida pela história.

2.3 A PRESENÇA DOS GÊNEROS EM *SÔROCO, SUA MÃE, SUA FILHA*

Seguindo os conceitos de Rosenfeld, a dramaturgia do espetáculo *Sorôco, sua mãe, sua filha*, se adequa como dramática em termos de substantivo, mas em adjetivo apresentará, em grande parte, traços da lírica e da épica. Ainda que essa contenha mais esses elementos que o próprio dramático, ela ainda se conceitua dentro da dramática, pois mantém a estrutura citada por Rosenfeld (1985 P.17): “*Pertencerá à dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador.*”

A primeira questão que impulsiona essa obra a se definir como épica é a própria temática. A fatalidade, que permeia o centro da fábula em *Sorôco, sua mãe, sua filha*, impede o herói de agir. Por ser um fato consumado, sem possibilidade de reversão, o tema nega a principal característica da dramática definida por Aristóteles: a ação. Nessa dramaturgia aqui analisada, o herói é passivo, apenas sofre as consequências da fatalidade sem tentar transformá-la. A inação não é própria da dramática, pois como Staiger explica: “Nisso se baseia a regra de que o herói de um drama deve ser ativo; um herói passivo não é dramático.” (1977, p.82).

A opção da temática, da fatalidade impede de conhecer o homem como sujeito que fala e age. Pois na medida em que esse é passivo, não é demonstrada sua interioridade, fazendo-o sujeito-objeto da história, não o oposto como seria no drama puro. O que ocorre nessa situação é que os ideais do herói não são a motivação da dramaturgia, por isso desaparece sua ação, e até mesmo sua fala, já que Sorôco não diz em primeira pessoa e sim em terceira, fazendo de si mesmo um objeto da história que todos irão contar. Portanto, entra em destaque o acontecimento como um todo e perde-se a individualidade do personagem. Falar e agir são umas das regras principais da dramática em sua pureza, e ambas objetivam a subjetividade humana, a fala expõe o subjetivo, e a ação é a concretização de desejos e por isso objetivo. A falta desses elementos direciona esse texto para caráter épico.

O distanciamento está contido na narrativa, bem como nas falas dos personagens, que quase sempre não dialogam entre si, esses se dirigem ao público em forma de narração. Já na primeira cena dos personagens, após a entrada do narrador, aparece o distanciamento. Por exemplo, essa fala poderia voltar-se aos personagens, mas há uma rubrica indicativa que a mesma seja narrada.

SORÔCO: O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência. Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê.

ABENÇOADO: (*cena em diálogo: narrativa-dialogal*) Sendo que não vai sentir falta dessas transtornadas...

NENÊGO: (*defendendo*) ...transtornadas pobrezinhas.

ABENÇOADO: (*racional*) É até um alívio. Isso não tem cura.

NENÊGO: (*com pesar*) Elas não vão voltar, nunca mais. De antes...

ABENÇOADO: (*com tom de alerta*) ...de antes aguentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava.

SORÔCO: Com os anos, elas pioraram.

Essa primeira parte ainda que seja estática por opção de seguir uma rubrica, há outros momentos do texto que esclarecem um pouco mais o excesso de narração impedindo assim, o diálogo, pois no trecho a seguir, por mais que a direção proponha aos atores direcionar o texto ao outro, não haveria uma conversa, a fala de um não interferiria na fala do outro, eles apenas narram a situação:

NENÊGO: Sua filha, só tem essa. Sorôco era viúvo. Afora essas, não se conhece seu o parente nenhum. (*tempo para imagem*)

SORÔCO: Sem tanto que diferentes, elas se assemelham.

ABENÇOADO: (*com desdém*) Não queria dar-se em espetáculo.

NENÊGO: (*orgulhoso*) Mas representava de outroras grandeszas.

SORÔCO: Impossíveis. (*a Avó olha para a Menina*)

NENÊGO: Mas a gente viu a velha olhar para ela. (*Aos poucos, Avó e Menina, cantam e dançam em círculo*) Com um encanto de pressentimento muito antigo. Um amor extremoso.

ABENÇOADO: Agora, mesmo, a gente só escutava era o arcoôco do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava.

NENÊGO: Que é um constado de enormes diversidades desta vida.

SORÔCO: Que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.

Os personagens não interagem, pois, estão dentro de uma situação constrangedora nesse sentido. A ocasião impede a relação entre eles, o que justifica a necessidade do distanciamento ser tão presente no texto. O diálogo não é suficiente para fazer com que ocorra uma ação, pois a decisão já estava tomada, Sorôco iria internar sua mãe e sua filha por ser uma doença sem cura, os outros personagens não conseguiriam interferir nesse destino.

A lírica está presente no texto em um monólogo da atriz. O tamanho do monólogo e o tempo que ocupa no espetáculo se assemelham aos estilos dos textos de Shakespeare, mesmo a poesia sendo diferente, com uma linguagem contemporânea, o efeito cênico se assemelha. A interioridade do texto reflete estados da alma, que não descrevem a menina, e fazem pouca referência à loucura. Por isso a interseção desse trecho, na proporção em que se apresenta no texto, pode confundir o espectador em sua leitura da fábula da peça, ao invés de emergi-lo nos acontecimentos do espetáculo, dispersa a história fazendo o público voltar-se ao mundo ou a si mesmo.

MENINA: (*trecho composto de expressões do “Grande Sertão: Veredas”. Para o público*) A morte é para todos, mas o viver é muito pessoal. O mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Ao que este mundo é muito misturado. (*para Sorôco*) Aquilo o igual sempre sendo. Viver em grande persistência. A colheita é comum, mas o capinar é sozinho. Sertão é sozinho. Sertão: é dentro da gente. O sertão é uma espera enorme! (*para Sorôco*) Aqui digo: que se teme por amor, mas que por amor também a coragem se faz. E entendi que podia largar ido meu sentimento: no rumo da tristeza ou da alegria – longe, longe, até ao fim. A vida é ingrata no macio de si, mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. O ar se estragou, trançado de assovios de ferro metal. (*para Sorôco e para Avó*) Toda saudade é uma espécie de velhice. Como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário... (*para Avó*) Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. (*para o público*) Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade se fazer. Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente – o que produz os ventos. (*para José Abençoado*) Só se pode viver perto de outro e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. (*para Abençoado*) Um sentir é do sentente, (*para Nenêgo*) mas o outro é do sentidor. (*para Avó e Sorôco*) Qualquer amor é um pouquinho de saúde. Um descanso na loucura. Deus é que me sabe. Quando rezo penso nisso tudo. Em nome da Santíssima Trindade. Formar alma na consciência. (*finalizando*) Nada pega significado em certas horas. Falo por palavras tortas. Conto minha vida que não entendi. As coisas que eu nem queria pensar, mas pensava mais, elas vinham. São coisas que não cabem em fazer idéia. O real não está nem na saída, nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. Eu ia à paz, com vontade de alegria. (*foco da ação se dirige para a Avó*)

É notável que o lírismo aqui não se relaciona com o *phatos*, pois essa fala não remete a um caráter das personagens, nem mesmo a uma situação em específico, ela retrata a existência do Eu em relação ao mundo, uma das características principais da lírica. Na dramática os monólogos devem comunicar intenções e as razões ocultas do agir, o que não acontece no trecho acima. No drama, todas as ideias devem convergir para a mesma

intenção, enfatizando a situação. Staiger considera a dramática como um tribunal, onde a história é julgada, e para isso ela dispensa informações que não condizem com o caso:

Ele se esforça por um acontecimento exato do caso, mas deixará de ser exato, se examinar minuciosamente tudo que tiver alguma relação com o réu. Deverá escolher dentre todo o material apenas o que lhe venha a servir para o justo veredicto. Pedirá igualmente ao advogado para evitar abordar fatos que não digam respeito ao crime, pois seu tempo é limitado e divagações só farão dificultar a visão global. (STAIGER, 1977, p.84)

Nesse sentido, o lirismo por trazer sentimentos que não relacionam diretamente com a fábula, dificulta a compreensão do espectador. Essas divagações diluem a dramaticidade. A falta de ação dramática no texto faz com que se adeque no conceito citado por Szondi, (2001, p.70) como Drama estático, onde o texto não traz a ação em sua essência. O texto em si não apresenta ação, nem mesmo reação, apenas a aceitação da fatalidade, pois não havia solução para o problema, portanto, nem *Sorôco*, ou outro personagem da história, buscou a solução. Diante da inação de *Sorôco* e dos demais, não havia possibilidade de surgir a Peripécia, o nó dramático ou clímax. Outra característica que se distancia da dramática é a falta de um diálogo direto, onde os personagens, não interagiam. O texto se apresenta semelhante a uma narrativa, pois até o próprio personagem refere a si mesmo na terceira pessoa. Sem a ação e sem o diálogo dos personagens o texto não impulsionou uma criação repleta de uma teatralidade necessária para o Teatro de Rua.

2.4 AS ENTREVISTAS

As análises que seguem são baseadas nas entrevistas feitas com espectadores e artistas envolvidos no processo de criação dos espetáculos *Sorôco, sua mãe, sua filha* e *O barão nas árvores*. Através dos momentos em que esses recordam as apresentações, é possível perceber quando a recepção os tocou positivamente e assim identificar qual categoria de gênero adjetivo dramático é mais eficaz, ou agradável ao público. Sendo assim as entrevistas nos dão a possibilidade de descobrir o que atrai dentro da dramaturgia o público do teatro de rua.

Em uma das entrevistas feita com a atriz Vanessa Biffon do espetáculo “*O barão nas árvores*”, um momento épico ganhou destaque. A apresentação se inicia com um contato direto com o espectador quando, antes de entrar em cena, os atores contaram

causos ao público e os convidaram para o grande baile. Esse momento auxiliou o espectador a emergir no universo da apresentação. Não existia um espaço de separação entre ator e plateia, era o instante de uma grande improvisação. Posteriormente, o espaço foi separado e os atores entraram em cena cantando e dançando direcionados ao público. Essa quebra da divisão entre o mundo representado e o real, pertence ao épico. Esse formato de apresentação, no contexto popular, é bem recebido, pois além de incluir o espectador no universo imaginário do espetáculo, ele aproxima ator e plateia, propiciando uma intimidade. A atriz recorda esse momento como um dos que mais sentia retorno do espectador dizendo: “E a cena inicial, do baile, pois havia muita improvisação com a plateia e depois uma dança da corte muito divertida. Era uma delícia.” Porém, quando relata sobre o momento lírico vivenciado em *Sôroco, sua mãe, sua filha*, é para ilustrar a dificuldade em interpretá-lo:

Vanessa Biffon: É difícil falar *roseanês*. É tudo tão especial que o corpo nem sempre conseguia ser tão especial assim. Cada palavra ressignificada, cada frase era de uma poesia! Talvez faltasse maturidade de vida aos atores, minha, para entender com o corpo, com a própria vida, aquela poesia no dizer, no gesto. Fiquei por muito tempo ansiosa e me divertindo pouco nas apresentações, principalmente no texto/monólogo da menina, onde citava “Grande sertão: Veredas”. Que responsabilidade!

A atriz enfatiza o monólogo onde citava *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, como o mais difícil de interpretar, e esse é o trecho mais lírico. Em geral, para interpretar, o ator suga as características subjetivas que se revelam em atitudes do personagem e suas intenções dadas em diálogos. No caso do excesso de lirismo, por retratar o universo de modo ambíguo, dificulta a relação do ator com as características específicas do personagem. Em uma apostila de análise textual, Michalski diz que todos os verbos presentes nos diálogos devem provocar a ação dramática para facilitar o trabalho do ator, mas verbos e falas que são gerais dificultam a atuação, e nesse sentido o trecho de *Grande sertão: Veredas*, em *Sorôco, sua mãe, sua filha*, também se apresenta generalizado pelo seu excesso de abstração. Sobre a dificuldade de criação em diálogos generalizantes diz Michalski:

Há verbos que simplesmente não podem ser representados. Todos os que são de caráter muito geral ou abstrato, ou se referem a própria natureza do diálogo, são de pouca utilidade como instrumentos de trabalho para o ator. P. Ex, perguntar, dizer, falar, questionar, interrogar, explicar, mostrar, ver, perceber, ou amar, odiar, pensar. A pergunta que nós colocamos sempre é: este verbo pode ser representado? Pode ser bem ilustrado? Descobriremos que a busca deve ser por

verbos específicos, porque representação é uma atividade específica, e não geral. (MICHALSKI, 2012, p.14)

Os momentos mais marcantes ao que confere ao gênero dramático são recordados de *O barão nas árvores*. Em uma pesquisa da atriz do espetáculo, Manuela Pereira, onde investigou a recepção do espetáculo, ela retornou, após um ano, aos bairros onde foi apresentado *O barão nas árvores*. Eis algumas lembranças dos moradores:

Na comunidade Padre Faria, o espetáculo foi lembrado por uma representante da comunidade, que se referiu - se à cena das personagens Violas, especificamente, ao coro das atrizes que fazem a mesma personagem. [...] A cena mais apreciada foi a da morte da mãe, embora fosse “muito triste”. Uma criança se identificou com o Cosme, porque subia nas árvores todo dia. [...] No Alto da Cruz, chamaram a atenção os registros que lembraram a decisão do Barão em não descer das árvores, por toda a sua vida, apesar dos apelos do pai para que de lá descesse. (Apud. BORTOLINI, 2009, p. 241-242)

As cenas recordadas pelos moradores são, em sua maior parte, dramáticas. Na lembrança da Viola, mesmo que voltada para o coro, não se pode ignorar a influência da dramaticidade no público, pois em outros momentos havia a presença do coro e não foram citados. Todas as aparições da Viola são marcadas por embates característicos da essência do drama. Essas tensões provêm da dramaturgia e a opção de encená-las em coro reforça o sentimento agressivo da personagem, pois, multiplicada, a expressão tornou mais veemente.

Acredito que a cena da morte da mãe tenha causado certa empatia no público pela identificação do espectador com a personagem. Em geral, as pessoas se sensibilizam com os momentos maternos, a relação com a mãe faz parte da essência humana e a perda dessa figura causa comoção. Além disso, é um momento dramático, na medida em que os personagens cuidam dela na tentativa de que não aconteça o óbito, a própria situação de perda é geralmente dramática.

O momento de maior dramaticidade, recordada pela população, é a decisão do herói em permanecer nas árvores. Essa decisão de *Cosme* é que gera todos os conflitos na história, permitindo a estrutura da unidade de ação (nó dramático, peripécia, desenlace). O público recorda não só a decisão, como a insistência, em seu ideal, o que deixa nítida a recepção favorável a algumas essências do gênero dramático.

Abaixo outra atriz do espetáculo recorda momentos de ação dramática presentes no texto, sem deixar de relacioná-los com a encenação em si, demonstrando que texto e representação estavam em harmonia:

Vanessa Biffon: E no meio dessa festa, o filho do barão decide deixar essa vida “boa” e morar para sempre nas árvores. Lá encontra o amor, a desilusão, grandes amigos e a maturidade. Trocávamos muito de figurino, mas sempre com uma roupa-base por baixo verde: no fundo somos todos árvores. A trilha sonora composta por Helder acentuava lindamente as cores da cena. Havia uma bateria inteira a nossa disposição e um violão cheio de sentimento. Vivenciamos a vida toda de Cosme. Ríamos com as travessuras amorosas de Viola. Um coro de mulheres loucas e deliciosas! João do mato, o bandido temido, tornava nosso melhor amigo; porque ele tinha que morrer? Havia um cão, companheiro de João do Mato, feito por uma atriz, me marcou muito. A mãe morre. O pai cospe pra cima e recebe mijo do céu. Os anos passam. Cosme morre e evapora no ar. Um balão é solto no céu. Para essa epopeia, uns 30 atores/músicos participaram da criação. Sempre usando o recurso do coro para ampliar e intensificar as passagens e os personagens.

No início da fala da atriz, ela recorda do conflito que se dá no começo da peça, quando o barão se revolta e decide morar nas árvores. A partir desse conflito ela consegue traçar uma série de acontecimentos presentes na dramaturgia que propiciam a ação dramática. Logo em seguida ela relembra questões próprias da encenação que não dizem respeito à dramaturgia, mas sim a sua representação e se refere à forma escolhida para representar o texto teatral. Outra questão que ela coloca que converge para o dramático é a vivência de toda vida de Cosme, pois é uma tentativa de acompanhar todos os conflitos passados pelo herói em uma reação em cadeia, que permite visualizar uma linha contínua, presenciando o início e o fim do conflito. Além do problema central, ela se recorda também dos nós dramáticos, dos pequenos conflitos amorosos, da relação com um bandido, que de perverso se torna mocinho, a morte da mãe, a discussão com o pai, todos esses momentos são nós e, portanto, de natureza dramática. Outra recordação da atriz, que não se refere ao texto, mas sim à encenação, é o destaque da atuação do cachorro. A lembrança se encerra no desenlace trágico, a morte do herói. Nessa única entrevista é possível notar a presença significativa das bases do drama, ao que se relaciona à unidade ação.

Quando questionada a respeito de qual momento ela sentia um retorno maior da plateia, a mesma atriz, citou dois momentos, um deles aparecerá mais tarde, na análise da utilização da linguagem grotesca, mas o primeiro momento refere-se diretamente à base da fábula dramática: o conflito.

Vanessa Biffon: Duas cenas. A cena de Cosme e Viola quando crianças. Era uma grande brincadeira coreografada e musicada onde os dois disputavam poder, jogavam pedra um no outro e se descobriam apaixonados. Um coro de atrizes e atores faziam os ecos desses dois personagens.

A cena recordada pela atriz é quando os atores disputam um território com diálogos de persuasão, próprios do drama. As falas que provocam a resposta do outro e o entrechoque de vontades são uma das bases do gênero dramático. “Um acusa, o outro defende. Assim nem no drama nem no tribunal representamos a vida, e sim a julgamos.” (STAIGER, 1977, p.81). É perceptível no trecho da dramaturgia de *O barão nas árvores*, o quanto o conflito domina essa cena, escolhida pela atriz como a de maior retorno do espectador:

Viola: (cantando) Vai abóbora vai melão...Ele samba, ele roda, ele faz quebradinha. (Cosme aproxima por cima dela)

Cosme: (dançando) Ele samba, ele roda, ele faz quebradinha...

Viola: (interrompendo bruscamente o canto) O senhor é um ladrão?

Cosme: Ladrão? (pensa rápido) Sim, sou. Algo em contrário?

Viola: (debochando) Então é um ladrão.

Cosme: (com seu espadim, pega a maçã da Viola) Sim! (começa a comê-la)

Viola: (nervosa) Com colete e gravata? Deixe disso! Os ladrões eu conheço! São todos meus amigos!

Cosme: Não sou um ladrão daqueles que você conhece! Na verdade, sou um bandido! Um terrível bandoleiro! Sou o chefe dos bandidos!

Viola: O chefe dos bandidos é um tipo que se chama João do Mato e sempre vem nos trazer presentes, no Natal e na Páscoa!

Cosme: (provocando-a) Então tem razão o meu pai, quando diz que o seu pai é o protetor de todo banditismo e o contrabando na região! (debochando) De que partido é o seu pai?

Viola: (ferozmente) Partido vai ficar a sua cara, moleque! Desça imediatamente daí! Como se permitiu entrar no nosso terreno?

Cosme: Onde estou não é terra e não é de vocês. Território pessoal tudo aqui em cima!

Viola: É mesmo? E até onde vai esse seu território?

Cosme: Vai até onde se consegue ir caminhando por cima das árvores [...]

Viola: Até a França?

Cosme: Até a Polônia, a Saxônia, Amazônia...

Viola: Eu posso subir no seu território e serei uma visita sagrada, está bem? Entro e saio quando quiser. Você é sagrado enquanto estiver nas árvores, mas, se tocar no chão do meu jardim tornará meu escravo e será acorrentado.

Cosme: Quanta história. Eu não piso no chão porque não quero.

Viola: E o balanço, de quem é?

Cosme: O balanço é seu, mas como está pendurado nesse ramo, depende sempre de mim...

Viola: (interrompendo-o alto e balançando) Como é o seu nome?

Cosme: Cosme! E o seu?

Viola: Violante, mas me chamam de Viola. (ela tenta derrubar Cosme. Ele quase cai)

Cosme: Traidora! Jamais caí de uma árvore na vida!

Viola: (irônica) Sim, mas se cair vira cinza e o vento carrega. (já correndo)

Cosme: Viola! Aonde você vai?

Viola: Vou embora. Mandam – me para um colégio interno!

Outra entrevistada (2), dessa vez da própria plateia, ao ser questionada sobre sua lembrança do espetáculo, traz o eixo central do gênero dramático: o conflito que se dá entre as decisões do herói e a insistência dos outros personagens em impedi-las. O herói luta contra todas as circunstâncias para alcançar seu ideal.

Naiara Dias: Rompimento de Cosme com a relação familiar, o menino passa a viver nas copas das árvores e assim se relacionar com todos os andantes que por ali transitam, com o tempo o menino se torna cada vez mais Sábio, e do alto das árvores se apaixona e vê seu amor partir por ele não abandonar jamais seu ideal, vê a vida passar, mas de maneira ativa ainda que jamais desça das árvores e nunca traia aquilo que prometeu: de nunca mais pisar um chão. A família de Cosme no início, possui uma esperança que aquilo seria apenas uma birra de menino, mas com o tempo percebe que Cosme jamais desceria dali [...].

Em relação a *Sorôco, sua mãe, sua filha*, quando questionada a respeito dos momentos que mais lhe chamava a atenção, a atriz desse espetáculo se lembrou de uma interação que acontecia entre avó e neta:

Vanessa Biffon: Dois momentos me chamaram mais atenção. Quando as mãos da avó e da menina se encontram ao centro e num equilíbrio cantam “Curió cantarilú Dindorim quiça relê”. Me emociona esta parte, pois é o auge da loucura e soa tão familiar e alegre, uma grande brincadeira. Elas inventam outra língua e se comunicam; a gente as entende sei lá como.

Essa é uma das poucas cenas em que os personagens interagem um com o outro. O diálogo entre elas, ainda que não convencional, com palavras incompreensíveis, existe por uma percepção de sentimento de ambas. Ao se olharem elas interagem e surge uma relação e o canto provém do diálogo entre os olhares que resulta como resposta dessa interação. Como a cena se dá em ação e interação, nenhum personagem faz intermediação, ela não é épica, e não há presença de um discurso propriamente lírico. O diálogo que acontece no gênero dramático é aquele que exige uma resposta, no caso dessa cena o canto é a resposta. Sobre diálogos dramáticos, diz Michalski (2012, p. 13): “Independente de quão requintada seja a fala, de quão elaborada a escolha das palavras, o objetivo é sempre o mesmo. Obter resposta ou reação da outra pessoa, como acontece na vida real”.

O próximo entrevistado é um ex-membro do grupo Mambembe que, mesmo não atuando no espetáculo *Sorôco, sua mãe, sua filha*, esteve envolvido no processo. Sua escolha do momento mais marcante do espetáculo provém do instante trágico:

Samir Antunes: O momento mais marcante pra mim é quando ele coloca sua mãe e sua filha no trem, momento que ele tem que se desprender dessas duas pessoas, porque ele acredita que aquilo vai ser o melhor para elas, que lá elas vão ter uma

vida melhor, lá serão melhor tratadas do que ele pode oferecer para elas, por mais que o sentimento dele não seja esse, é aquele sentimento de não querer desapegar, mas sabe que o desapego é a melhor coisa. O momento de onde ele embarca essas duas pessoas no trem, vai se desprender delas eu acho que é o momento mais interessante que eu me recordo com mais carinho.

O entrevistado se lembra e faz a sua leitura de uns momentos que não estavam totalmente presente no espetáculo em si, alguns que não chegaram a ser encenados, mas que se faziam no conjunto do processo de construção do espetáculo, que envolvia a apresentação e a obra do próprio Guimarães Rosa. Em outra questão da entrevista, esse mesmo ex-integrante do Mambembe revela que a linguagem do espetáculo era de difícil compreensão e se não tivesse tido acesso a essas vivências de processo, talvez não entendesse a apresentação. De todo modo, o momento que mais o emociona é onde está presente a tensão, a qual Staiger considera primordial para a essência do gênero dramático. Staiger define a tragédia como:

[...] Mas mesmo essa interpretação só se adapta a uma modalidade especial do que denominamos de crise trágica, a que nasce da contradição insolúvel entre livre arbítrio e destino. A nova definição do conceito procura libertar-se de tal limitação. Não é trágica, apenas, a crise do mundo idealista, mas a de qualquer mundo possível, - antigo, burguês, cristão ou germânico. E com isso não nos referimos apenas à crise, mas a um fracasso irrecorável, um desespero mortífero, que não visualiza a salvação. (STAIGER, 1977, p.87)

A descrição dada na entrevista está nesse lugar que Staiger definiu como crise trágica, pois a problemática de *Sorôco* se dá pelo fato de não conseguir visualizar outra forma e se sentir fracassado por não ter a que recorrer. O depoimento do artista propicia a interpretar que mesmo não estando presentes em ação no espetáculo, os momentos de conflito e tensão de uma história comovem o público.

A próxima entrevista é de uma espectadora, diz respeito ao gosto do público, em relação a ambos os espetáculos aqui analisados. A resposta dessa espectadora se inclui no gênero dramático quando ela cita a luta, e a tentativa dos heróis, pois como já dito anteriormente, o dramático está diretamente ligado à insistência do herói em seu ideal. Essa característica temática se refere ao espetáculo *O barão nas árvores* e se contrapõe à fatalidade de *Sorôco, sua mãe, sua filha*. Tal depoimento nos permite compreender que os temas que propiciam as tensões advindas da insistência dos personagens são melhores recebidos pelo espectador que os da fatalidade, sendo o primeiro dramático e o segundo épico.

no plural do ser, ambos me transportaram para espaços inimagináveis, talvez não saberia responder a esta pergunta se não me atentasse aqui pro pedaço de sonho que o menino Cosme nos provoca. Fico com o Barão, não pela qualidade superior que não encontro no texto, mas pela esperança que fica, pois a beleza de Sorôco está na tristeza. Guimarães e Calvino falam de lugares distintos, mas com uma beleza simplista que chega na completude daquilo que se fala. No entanto, o Barão deixa a esperança de alguém que questiona e tenta mudar, acho que isto me faz escolher a Cosme como meu favorito. Escolho as cores das utopias à solidão cinzenta. Enfim, digo: escolho o futuro!

O segundo apontamento que podemos perceber na entrevista é a identificação com a perseverança do herói. A esperança com que o herói transmite sua luta, a tentativa de mudar as coisas, tocaram a espectadora. Freud analisa a posição humana diante desses personagens. Considerando seus estudos psicanalíticos, seu olhar sobre a postura do público é psicológico:

O espectador é uma pessoa cuja participação é muito pequena, que sente ser um “pobre miserável a quem nada de importância pode acontecer”, que de há muito tem sido obrigado a sufocar, ou antes, a deslocar sua ambição de ter sua própria pessoa no centro dos assuntos mundiais; ele anseia por sentir, agir e dispor as coisas de acordo com seus desejos – em suma, por ser um herói. E o teatrólogo e o ator permitem-lhe que ele proceda dessa forma fazendo-o *identificar-se* com o herói. Eles também lhe pouparam algo, pois o espectador sabe muito bem que uma verdadeira conduta heróica como essa seria impossível para ele sem dores, sem sofrimentos e temores agudos que quase anulariam o prazer. Sabe, além disso, que só tem *uma* vida e que talvez viesse a perecer numa *única* luta contra a adversidade. Em consequência seu deleite fundamenta-se numa ilusão, vale dizer, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é o outro que não ele o que está atuando e sofrendo no palco, e em segundo, que afinal de contas tudo não passa de um jogo, que não pode causar nenhum perigo à sua segurança pessoal. Nessas circunstâncias, ele pode dar-se ao luxo de ser um “grande homem”. (Apud, GUÉNOUN, 2004, p.78)

Freud entende o espectador como alguém que deseja se identificar com um ser heroico. No entanto, Guénoun coloca que esse tipo de identificação não seja a razão do espectador ir ao teatro. O relato da entrevistada demonstra que esse ainda é um fator de afeto do público para com a apresentação. A situação que Guénoun elucida é que esse tipo de vivência está presente no cinema em maior qualidade técnica que no teatro. O que acredito é que essa identificação com o herói e seus ideais ainda prosseguem no teatro, mas não é o seu foco principal. Também pode ocorrer com uma situação, um tema ou qualquer questão que permeie seu universo de desejo. Através do espaço construído da fábula contida na encenação, o público elimina o espaço real através de sua imaginação, e entra em contato direto com a apresentação. A partir daí surge a verdadeira identificação citada por Freud, pois o espectador se sente sendo o herói naquele instante. Ele se permite ter

outra vida, viver em outro mundo, experimentar novos sentimentos que não seja necessariamente, ou somente, o heróico. Ainda há de se enfatizar que o depoimento da espectadora se refere completamente ao herói, no estilo considerado por Freud, pois a mesma chega a citar o nome do personagem como a razão de sua escolha.

Outra questão que teve destaque em algumas entrevistas diz respeito não somente ao texto, mas também à opção estética. O grotesco como elemento do teatro popular, foi lembrado em duas entrevistas:

Vanessa Biffon: Lembro que o cortejo emendava na cena: preparação de uma grande festa. Festa de corte. Pessoas ricas, bêbadas, preconceituosas com enormes perucas. Muitas cores, muito luxo!

Renato Ribeiro: Eu lembro da apresentação que foi feita na Estação de Trem, eu lembro bastante da cena final, da figura do Matheusinho, vestido de preto, não dava para entender bem o que era, mas parecia ser uma espécie de Narrador. Lembro do figurino da Bifon, que tinha uma espécie de fita, umas tiras, uma sombrinha também, eu lembro de umas caixas de cenário.

As imagens dessas figuras, citadas na primeira entrevista, são grotescas na medida em que permeiam o exagero. A primeira recordação se refere às figuras presentes em *O barão nas árvores*, descrevendo a contraposição entre a formalidade necessária da corte com atitudes mundanas, representando o alto e o baixo grotesco. A segunda se refere ao narrador de *Sorôco, sua mãe, sua filha* que, como dito anteriormente, destoava da criação corporal dos outros personagens, pois sua atuação era bizarra. A lembrança dele está na forma como ele atuava, o que remete a representação em si, pois ele ignora o conteúdo que pertenceria à ordem dramatúrgica.

Outra lembrança que também não alude ao gênero dramático em si é o coro. A questão que a entrevistada enfatiza parece se relacionar mais com a encenação do que ao texto, pois ela recorda do coro como auxílio da ação dramática. Ela também inclui os músicos em sua consideração, voltando-se de novo para a representação. Vejamos Biffon: “Para essa epopeia, uns 30 atores/músicos participaram da criação sempre usando o recurso do coro para ampliar e intensificar as passagens e os personagens.”

Como já dito anteriormente, uma das dificuldades de se envolver com o espetáculo de *Sorôco, sua mãe, sua filha*, era a falta de compreensão da fábula transcrita na dramaturgia. Na obra de Guénoun, *O teatro é necessário* (2004, p.27), o autor discorre sobre a questão do prazer que o público sente em raciocinar sobre a apresentação teatral. Ele diz que a partir do momento em que o público assiste e reconhece a imagem, é possível concluir a respeito do que é visto. A visão cognitiva causa prazer. O autor defende que

quem vê raciocina e o seu prazer provém disso. Quando a plateia consegue teorizar sobre uma ação vista é possível adquirir conhecimento sobre si mesmo, o outro e a vida, e esse acontecimento é responsável pelo seu deleite. Dois espectadores entrevistados responderam a respeito de sua preferência entre os espetáculos *O barão nas árvores* e *Sorôco, sua mãe, sua filha* relacionando o seu gosto à linguagem popular. O primeiro (entrevistado 3) apenas assistiu *Sorôco, sua mãe, sua filha* e o segundo (entrevistado 4), mesmo não atuando, esteve envolvido no processo enquanto membro do grupo Mambembe:

Renato Ribeiro: O Barão nas árvores. Porque eu acho que o barão nas árvores tem uma linguagem mais acessível, mais fácil de assimilar e o Sorôco é um pouco hermético demais. Era difícil compreender o que estava acontecendo durante a apresentação. Eu acho que se a pessoa tivesse conhecimento da história antes de assistir ela poderia pegar o eixo central da coisa, só que quem não tinha esse conhecimento ficava meio perdido. Era difícil de compreender, era conceitual de mais.

Samir Antunes: São dois espetáculos distintos, a característica não é a mesma, a linguagem, é uma linguagem diferente. Se eu for analisar enquanto espectador do teatro de rua, onde a gente busca algo mais popular, mais acessível a todos, de maior compreensão, acredito que O barão nas árvores é um espetáculo que contempla melhor. Porque ele têm uma linguagem mais acessível pra diversas idades, para públicos que tem formações diferentes, então, tanto uma pessoa que tem nível de estudo fundamental quanto um universitário comprehendem, eu acredito, da mesma maneira. Diferentemente do Sorôco, eu acredito que o espetáculo Sorôco é um espetáculo, como dito anteriormente, mais subjetivo, eu acho que pra conseguir compreendê-lo na totalidade mesmo dentro do que o escritor, o autor que é o Guimarães Rosa quis passar, eu acredito que ele é mais complexo, eu acho que a pessoa não consegue ter a mesma visão do que no Sorôco, da literatura, quanto no Barão nas árvores, o barão ele contempla melhor o público em geral, em qualquer instância.

Essa necessidade de uma linguagem mais popular, citada pelos entrevistados, se relaciona com o prazer de raciocinar, bem como de compreender sentimentos e situações que permeiem todo o universo humano, independente da classe social. Para Guénoun, o teatro é uma Escola do Povo, na medida em que estimula o público a refletir sobre valores humanos e apresenta situações que possa sensibilizá-los, pois o teatro, diferente de um discurso falado, utiliza imagens que o tornam sensível mais que simples palavras. Mesmo se valendo de representações, sua linguagem deve ser acessível ao leigo e ao culto. O autor considera o público que não tem acesso à linguagem erudita: “Para eles é necessária uma representação bem mais grosseira.” (GUÉNOUN, 2004 p.53) Não no sentido pejorativo, ao qual se instaura uma linguagem excessivamente didática, que subestime o entendimento do povo, mas que apresente a fábula não na roupagem especulativa da filosofia, mas sob uma forma que incida sobre os sentidos.

Outra questão colocada por Guénoun na obra *A exibição das palavras* em relação ao texto, onde enfatiza a relevância da compreensão, trata do desejo do público em desvendar a fábula, ele não quer ver imagens por imagens, mas sim a passagem do texto à cena. Nessa perspectiva, a plateia anseia não só pelo sentido de um discurso ou história, tão pouco apenas por imagens, mas a harmonia entre os dois.

E é isto que o público olha. O público olha não apenas os corpos e as imagens – nesse caso ele estaria no registro do espetáculo, não no do teatro. O público do teatro quer ver a passagem do texto à cena. É esta demanda que sustenta seu olhar tão singular. Este olhar pré – supõe o texto. Ele escava a cena para exumar o texto soterrado (invisível). O olhar do espectador é aqui uma estranhíssima abertura à escuta. Não no sentido de que ele deveria fechar os olhos para ouvir. Pelo contrário, ele deve abrir bem os olhos para perscrutar a cena e distinguir aí os sinais da passagem (invisível) do texto. O que o espectador olha é o jogo dos traços imagéticos que atesta a presença aqui, física, corporal, de um texto que age na sombra, obscuro, e cuja presença é uma espécie de ausência ativa. [...] O público ficará completamente decepcionado com o teatro, enganado em sua expectativa, se não perceber nada desta vinda de um texto prévio até a cena. (GUÉNOUN, 2003, p.62, 63)

Acredito que, como outros elementos cênicos, o texto teatral sempre poderá contribuir para a qualidade de um espetáculo teatral. Através da fábula contida na dramaturgia é que se baseia a cena que irá envolver e emocionar o espectador. Sem a dramaturgia, a ação representada pelos atores pode se tornar vazia de sentido e de emoção. Ela reúne sensações e desenvolve a sequência de ações capaz de levar gradativamente o público à emoção esperada na montagem teatral.

A dramaturgia também contribui para despertar na plateia um sentido semântico único da representação; o que possibilita ao espectador sentir-se unido dentro do mesmo universo. Guénoun reflete sobre a função político/social do teatro, no sentido de reunir pessoas. Isso impulsiona o espectador a se colocar no coletivo; é a emoção vivenciada em conjunto. O público quer se reconhecer no outro e, a partir do momento em que ambos se sensibilizam dentro da mesma situação, eles se sentem em sociedade. Sobre esse sentimento do coletivo, diz Guénoun:

Ora, o público dos teatros não é uma multidão. Nem uma aglomeração de indivíduos isolados. Este público quer ter o sentimento, concreto, de sua existência coletiva. O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa. É, ao menos como esperança, como sonho, uma comunidade. (GUÉNOUN, 2003, p.21)

O sentimento igualitário é possível por diversos fatores. A ação apresentada por atores e a composição de diversos elementos estão dentro da linguagem proposta em

harmonia, e apresentam uma qualidade positiva. As ações devem estar bem articuladas dentro de uma história, que por sua vez deve tocar o espectador com clareza, pois através da emoção e também das reflexões comuns sobre as cenas, o público se identifica enquanto coletivo.

Guénoun esclarece em que consiste a dramaturgia e a representação teatral, dividindo-as em dois campos. O primeiro é o motor do segundo, mas ele não está no campo do visível, no entanto, é a partir dele que será elaborado o segundo, a fim de tornar visível o que ele denomina como: a verdade da ação. Ambas, representação e dramaturgia, não se sobrepõem em juízo de valor; é a harmonia entre elas que constitui um bom espetáculo. Para esclarecer bem essa divisão o autor cita d'Aubignac:

Que o Cinna que aparece no palco fale como um romano, que ele ame uma Emília, que ele aconselhe a um Augusto que conserve o Império; que conspire contra ele e que receba seu perdão, isto pertence à verdade da ação teatral. Que esta Emília pareça tomada de ódio contra Augusto e de amor por Cinna, que ela deseje ser vingada e que tema a realização de um tão grande desejo, isto é ainda do âmbito da verdade desta ação. [...] Enfim, tudo o que nesta peça pode ser considerado como uma parte, e uma parte necessária de toda essa aventura, deve pertencer à verdade da ação, e é por aí que se examina a verossimilhança de tudo o que se faz num poema, a conveniência das palavras, a ligação entre as intrigas, e a adequação dos acontecimentos. [...] (Apud: GUÉNOUN, 2004, p. 47 - 48).

Segundo o autor, a verdade da ação é a dramaturgia. É, ela que constrói o sentido das ações cênicas e as organiza de forma a convencer o público da verossimilhança da peça, para que esse se sinta realmente envolvido no mundo imaginário da obra teatral. A representação são todos os elementos visíveis: ator, cenário, figurino, iluminação etc. Esses elementos é que irão representar a verdade da ação, que são os atos contidos na história.

A função da dramaturgia é então compor essas ações em uma sequência que permita aos elementos da representação levar à compreensão, emoção e reflexão na plateia, seja no campo da alegria ou da tristeza, mas que toque o sentido do espectador. Somente a união de ambas (Dramaturgia e cena) é que consegue chegar a um objetivo em função da coletividade da plateia. Aqui, busco esclarecer como essa união entre texto e cena se deu na apresentação do espetáculo: *O barão nas árvores*, do grupo Mambembe. Sobre isso é possível perceber na fala do próximo entrevistado:

Augusto Martins: As emoções pareciam desenhadas, as sensações eram construídas em cada cena, intensificando sempre na próxima. Eu me recordo das imagens, das cores do Barão. Havia uma harmonia entre os acontecimentos da peça, e a forma da encenação como um todo, como se texto, atores, diretor e todos os outros elementos tivessem interligados. Talvez por isso o público se

emocionava junto, as respostas eram imediatas às intenções de riso, e choro. Tudo vinha em conjunto da plateia.

Já foi dito que a linguagem do espetáculo *Sorôco, sua mãe, sua filha*, era de difícil compreensão. O que existe nessa linguagem que a faz ser um elemento de difícil entendimento para o espectador? Quando Staiger explica o que circunda os conceitos do gênero dramático, ele considera fundamental uma organização lógica, não no sentido de linguagem naturalista, mas uma verossimilhança capaz de conduzir uma ação que comova o espectador no campo de uma possível verdade. Na dramática o autor deve relacionar fatos e situações que permitam um entendimento do espectador. Ou seja, nessa perspectiva, o gênero dramático necessita de um entendimento claro do espectador, que só se faz com o uso de seus elementos. Staiger diz:

De acordo com o mundo conscientemente apreendido, o autor dramático ordena todas as particularidades do drama e não descansa até fazer tudo girar em torno dessa ideia única, dirigir-se a ela, e tornar-se à luz, inteiramente claro e transparente. [...] Pedirá igualmente ao advogado para evitar abordar fatos que não digam respeito ao crime, pois seu tempo é limitado e divagações só farão dificultar a visão global. (STAIGER, 1977, p. 83, 84)

Uma das questões que pode ter prejudicado o entendimento do espectador a respeito de *Sorôco, sua mãe, sua filha*, é sua característica híbrida, o que diz respeito aos gêneros e à construção das imagens do espetáculo. Como o autor considera acima, o dramaturgo dispensa qualquer situação que possa diluir a ideia central. O lirismo nesse espetáculo, como já dito antes, desviou a atenção da situação e propiciou ao público um contato com o mundo em um âmbito geral, longe dos problemas vivenciados pelo herói, impedindo a atenção da plateia ao que confere a parte racional da história.

O distanciamento narrativo presente na fala dos personagens de *Sorôco, sua mãe, sua filha* impediu o conhecimento propriamente teatral, aquele produzido a partir da representação. O que difere a teatralidade de uma pregação é a sua possibilidade imagética, que permite ao espectador se sensibilizar com uma situação que ocorre diante de seus olhos. Sobre isso diz Guénoun:

Não cabe fazer nenhuma pregação. É fácil de compreender: se o teatro se contentasse com enunciar as verdades em sua intelectualidade específica, discursiva, ele não as apresentaria de forma mais sensível do que um sermão feito de um púlpito. O sensível do teatro é a exposição da ação. (GUÉNOUN, 2004, p. 55).

As atitudes dos personagens no texto desencadeiam a ação, tornando possível a representação. Sem a ação não é representação e sim discurso ou contação de história. A imagem em ação envolve o espectador e constrói signos, por isso é fácil identificar na entrevista abaixo, que um dos poucos momentos de *Sorôco, sua mãe, sua filha*, se apresentou em forma de ação e não narração, ficou na memória do público. Ainda que ele estivesse perdido no restante da história, conseguiu compreender o eixo daquele momento:

Renato Ribeiro: Momentos mais marcantes?

Quando todos se juntavam em uma fila, se despediam do trem, eles ficavam acenando para esse trem que estava indo embora.

Você já teve acesso à obra literária? Você conseguiu compreender a história no espetáculo?

Não. No espetáculo muito pouco, quase nada. Eu lembro que tinha essa figura de partida de trem, de querer ir embora, mas só, isso é o mínimo, nem sei se essa é a história de verdade porque eu não tive acesso à literatura, eu acredito que tenha sido isso, mas só acredito.

Em geral, os momentos mais presentes na memória do espectador, principalmente em se tratando de espetáculos apresentados a cinco anos atrás, demonstram o que toca a plateia. Em nenhum depoimento as pessoas citaram algum texto que envolvia a narração. Quando citado um narrador, foi pela questão figurativa. Sobre os elementos narrativos diz Michalski, tentando buscar métodos de interpretar de forma mais convincente: “(...) tentar tornar a narração mais viva no palco, pois por si só ela é chata em comparação a ação direta.” (MICHALSKI, 2012, p. 8)

O momento épico que tocou de forma positiva o espectador é a interação direta dos atores com o público, a qual os colocava como personagem presente na peça. Como cita Carneiro (2005.p.129) ao falar de dramaturgia do Teatro de Rua: “material de estrutura narrativa que não ignora a presença do público e, assim, dá espaço ao ator para acolher suas reações e vibrar com sua participação.” Esse tipo de improvisação relacionava a plateia com o universo do espetáculo. Nesse caso o épico teve uma função de aproximação, não de distanciamento.

O momento lírico recordado não se relacionou com a apreciação positiva do espetáculo, tanto para o entendimento do espectador, no que diz respeito à fábula, como também para a criação do personagem, pois o lírico generalizado, desviou a atenção da história para lugares distantes e, pelo mesmo motivo, distanciou a característica central da personagem que o declamava, dificultando a relação de texto e atuação.

Os elementos dramáticos foram os mais presentes em todas as entrevistas. Entre eles se destacam o conflito, as tentativas de solução do problema pelo herói. *Em O barão*

nas árvores, a harmonia entre fábula e encenação está presente na lembrança. Em *Sorôco, sua mãe, sua filha*, a imagem teve um destaque maior que o conjunto (fábula e elementos cênicos), ou seja, a representação.

3 ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS

3.1 O BARÃO NAS ÁRVORES DO GRUPO DE TEATRO DE RUA MAMBEMBE

3.1.1 Fábula – Espaço – Atuação

O espetáculo *O barão nas árvores* foi inspirado na obra homônima de Italo Calvino. O romance, bem como a dramaturgia adaptada, conta a história de *Cosme Chuvasco de Rondó*, filho do *barão de Rondó* que, ainda pré-adolescente, rebela-se contra as opressões familiares e resolve subir nas árvores para nunca mais descer. Sua rebeldia, não tinha o intuito de se afastar do mundo do qual não concordava com as regras, seu desejo era modificá-las. Em uma das passagens do texto de Calvino, bem como na dramaturgia adaptada de Neimar, *Cosme* explica: “aquele que pretende observar bem a terra deve manter a necessária distância.” A partir de sua decisão, ele cresce, passa por diversas aventuras, questiona valores políticos, envelhece e morre em cima das árvores.

Antes de iniciar o espetáculo, os atores improvisam uma dramaturgia. Os personagens, livres no espaço, sem qualquer marcação cênica, dialogavam com o público. Através dessa conversa entre ator e plateia, o personagem demonstrava suas características, quase sempre esdrúxulas. Essa interação propiciava ao espectador uma ideia de como são aquelas figuras, podendo situá-las em uma classe social bem como identificar seus valores humanos. Esse diálogo tinha a função de introduzir o público no universo do espetáculo.

Após conhecerem os personagens, o público poderia compreender melhor o quanto aquelas pessoas eram opressoras, além de justificar a revolta de *Cosme*. Como sugerido na rubrica da dramaturgia, a cena inicia no baile, onde os costumes da família são enfatizados, até gerar a rebeldia do herói:

(Baile da corte. A grande mesa: refeição. Ritual: começa uma oração cantada baixa e uma dança giratória lenta. Aos poucos, sobe o volume e fica mais rápida. A oração é “marcada por complicados movimentos de talheres”. Cosme permanece imóvel e emburrado. Os Biágios, quando vão falar, um de cada vez, deslocam a narrativa para o público)

Biágio 1: Recordo que soprava vento do mar e mexiam se as folhas.

Biágio 2: Estávamos na sala de jantar da nossa Vila de Penúmbria, as janelas enquadravam as densas ramagens do grande Carvalho do parque.

Biágio 3: Estando à mesa com a família, tomavam corpo os rancores familiares.

Biágio 4: Porque justamente a mesa se determinasse a rebelião de Cosme?

Biágio 1: Porque a mesa era o lugar em que vinham à luz todos os antagonismos, as incoerências entre nós.

Biágio 2: E também as loucuras e hipocrisias.

Biágio 3: Começou uma série de berros, birras, castigos e teimosias.

Armínio: Comer frango com talheres!

Corradina: (para Cosme) E fica direito!

Armínio: (para Cosme) Tira os cotovelos da mesa!

Corradina: E limpa o focinho! E para de mastigar de boca aberta!

Armínio: (intransigente) Comam! (Biágio come; Cosme não)

Cosme: Não e não!

Já na primeira cena acontece essa insatisfação do herói a respeito da situação em que se encontra. A improvisação que antecede essa cena esclarece esse universo de opressão familiar, de forma que sustente as motivações de *Cosme* de se opor a família. Sem a improvisação, talvez suas razões soassem superficial para alguns espectadores.

A montagem teve seu seguimento se baseando no elemento grotesco, desde a preparação dos atores, os elementos visuais, e consequentemente o texto, já que esse foi criado também a partir dessa preparação. O grotesco foi uma opção estética que enfatizou a proposta textual de demonstrar o quanto as regras e opressões da família de *Cosme*, eram exageradas.

O processo de criação buscava a dilatação corporal, proporcionando um exagero na cena que chamava a atenção do espectador. As imagens de estímulo para criação dos personagens, feitas pelo diretor, principalmente na primeira cena (o banquete), eram de pessoas impulsivas que tentam se controlar perante a sociedade, mas constantemente desviam-se dos padrões de comportamento humano, pois, enquanto os barões tentam comer educadamente, ao mesmo tempo são tomados por uma ânsia de devorar toda a comida. Tal desejo incontrolável deixa-os com aparência selvagem. A incoerência da atitude dos barões tornava-se visível, uma vez que não conseguiam perceber suas atitudes, e criticavam as formas alheias de se comportar perante a mesa. Nesse sentido, há uma ligação com o grotesco, pois, enquanto o personagem tenta se elevar, cumprindo seu ideal de bom comportamento, é tomado por sua necessidade natural. Essa dialética forma as imagens grotescas onde ao mesmo tempo em que deseja a ascensão social, comete o ato negativo de não se conter perante o seu desejo primitivo.

A atitude dessas figuras propiciava essa imagem bizarra na criação das personagens, que fugiam da estética naturalista¹¹. A hipérbole corporal criada pelos atores se relaciona

¹¹ PAVIS, ,p.261. A representação naturalista se dá como uma transposição artística no palco. B. DORT a define como “tentativa de construir a cena num meio coerente e concreto que, por sua materialidade e

com os estudos de Mikhail Bakhtin a respeito do grotesco. Para o autor, uma das características fundamentais do grotesco é o excesso, representado nos corpos e atitudes, que ao mesmo tempo em que são estranhas, são também alegres. A montagem do *Barão nas árvores* se baseou nessa dicotomia entre o corpo estranho dos personagens e o belo presente nas cores alegres da caracterização (figurino, adereço, maquiagem, objetos cênicos). Essa beleza remetia à festividade e à ascensão social, enquanto o corpo expressava os impulsos da natureza primitiva do homem. Essas figuras simbolizavam satiricamente a podridão da alta classe, que finge ser mais elevada, aponta o outro como inferior, mas possui iguais atitudes. Enquanto a mente tenta se erguer, o corpo está rebaixado em uma ligação com a matéria, que não o permite transcender. O grotesco consiste nesse universo de exagero e rebaixamento que são presentes nas cenas de *O barão nas árvores*. Sobre o grotesco diz Bakhtin:

O exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco (sobretudo no sistema rabelaisiano das imagens); [...] Se a natureza da sátira grotesca consiste em exagerar alguma coisa de *negativo que não deveria ser*, não se vê verdadeiramente de onde pode vir esse excesso *alegre* no exagero que o próprio autor observa. Menos ainda a riqueza e a variedade qualitativas da imagem, suas ligações diversas e muitas vezes inesperadas com fenômenos que podem parecer longínquos e heterogêneos. (BAKHTIN, 1996, p. 268)

Além dessas características, Bakhtin também retrata um simbolismo nas cenas grotescas que se dá na ideia de união entre corpo e mundo, entre externo e interno. Essa representação se faz presente em diversos momentos em *O barão nas árvores*, como por exemplo, na sentença do bandido onde o uso dos livros simboliza os sentimentos do personagem:

Biágio 4: (aterrorizador) Quatro, sete, dez braços se lançaram sobre ele, imobilizaram-no das costas até a canela. (todos abrem os livros de frente para o público)

Biágio2: A prisão era uma pequena torre à beira mar. Do alto de uma velha árvore, Cosme chegava quase à altura de João do Mato e via seu rosto atrás das grades.

Cosme: (à distância) Diz, João do Mato, em qual parte do livro você tinha chegado?

João do Mato: Ao ponto em que Tiradentes é levado ao Rio!

Biágio 3: (desdém) Ao bandido não interessava nada dos interrogatórios e do processo.

Biágio 1: De um jeito ou de outro terminaria na forca. (fecham os livros)

fechamento, integra o ator – instrumento ou ator criador) e propõe –se ao espectador como a própria realidade” (1984: 11).

Biágio 3: A preocupação de João do Mato eram aqueles dias vazios ali na cadeia, sem poder ler, e aquele romance deixado pelo meio. (todos erguem os livros abertos)

Biágio 4: chegou o dia da execução. Na carroça, João do Mato fez sua última viagem como ser vivo. (prepara-se o enforcamento)

João: (com a corda no pescoço) Cosme, conta como termina a história!

Cosme: Lamento dizer, João! Tiradentes acaba pendurado pela garganta! (o coro repete a última frase)

João: Obrigado! Que o mesmo aconteça comigo! Adeus! (eles fecham os livros)

O personagem *João do Mato* criou uma forte ligação com a literatura, onde nada além das histórias o interessava. Esse sentimento está presente em cena na utilização do livro pelo coro que simboliza o próprio *Jão do Mato*, uma vez que o simples ato de fechá-lo representa sua morte. Essa busca de fusão entre corpo e objeto é representada no espetáculo, permitindo ao público leituras desse campo simbólico. A construção de sentido da plateia sobre esse momento subjetivo foi possível por questões que passam pelo campo da semiótica, onde o não dito em palavras é expresso pelo corpo de forma mais clara que a própria oralidade. A respeito da construção de sentidos, no campo subjetivo, Pavis considera:

O não representável, ou seja, essencialmente mas não exclusivamente, o invisível, procuramos identificá-lo, em reação a uma cultura visual hegemônica da evidência, na audição, no ritmo, nas percepções sinestésicas, logo além dos sinais visuais demasiadamente evidentes e unidades largamente visíveis. (PAVIS, 2005, p.20)

Diante do campo semiótico, com a presença de todos esses elementos citados por Pavis, o conjunto permitiu que as intenções de expressar o interno, não só em termos de sentimento, mas também físico, ligando órgãos internos com o universo externo, estivessem claras, concebendo a todos da plateia uma interpretação dentro do mesmo campo semântico. Essa união entre físico e espiritual, onde a alma de *João do Mato* está conectada a um objeto contempla a linguagem grotesca. Sobre realismo grotesco diz Bakhtin:

O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. Já falamos da gangorra grotesca que funde o céu e a terra no seu vertiginoso movimento; a ênfase contudo se coloca menos na subida que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso. Esses rebaixamentos não têm um caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário topográficos, concretos e perceptíveis; tendem para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo, que absorvem e dão à luz. Tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o "baixo" terrestre e corporal para aí morrer e renascer. (BAKHTIN, 1996, p.325)

A representação no espetáculo *O Barão nas árvores* construía através do uso dos objetos cênicos uma linguagem mais subjetiva, como se os sentimentos vividos na cena, estivessem ligados a eles. Outro exemplo dessa interação simbólica entre sentimento e matéria se dá na cena de discussão entre pai e filho, onde a opção do diretor, de representar a tristeza através da chuva, incluiu o uso de guarda chuva, além dos livros:

Armínio: A rebeldia não se mede em metros. Mesmo aparentando ter poucos palmos, uma viagem pode não ter retorno. (abrem os livros novamente)

Cosme: (gritando) Mas de cima das árvores mijo mais longe!

Armínio: (sentenciando) Cuidado, meu filho, há quem possa mijar sobre todos nós! (fecham-se os livros como no enforcamento de João do Mato)

A disputa entre pai e filho traz os traços marcantes do realismo grotesco. Quando *Cosme* diz que mijia mais longe, ele usa de algo primitivo, presente nos animais, o mijar como marcação de território. Ocorre então a transferência do que é espiritual e elevado, para o corpo em uma aproximação com a terra. Nesse sentido a ascensão do poder está ligada ao baixo corpo, que fertiliza o solo para nascer o seu domínio. Enquanto *Cosme* se liga ao baixo, seu pai se vale do alto material, quando diz que o poder maior mijará sobre todos. O alto se rebaixa, pois ele invoca do céu o mijo, que se liga ao corpo, dessa vez se apodera não só de uma parte do solo como *Cosme* o faz, mas de toda Terra.

Após o uso do livro abria-se o guarda-chuva e o pai saia de cena, acompanhado de uma música triste. O coro sempre presente em cena, intensificava sentidos e percepções (uma vez que várias imagens repetidas da mesma intenção de sentimento reforçam a intensidade e a clareza dos significantes propostos), os movimentos com o livro ganharam novas simbologias, os gestos e imagens do coro reforçavam a subjetividade com a utilização do objeto. Como exemplo, após a discussão entre pai e filho, a chuva cai, a atmosfera de tristeza e decepção do pai parece provocar o “mijo” do céu. O simples fechar de um livro simbolizava a morte do bandido, mas agora está ligada à sentença do “julgamento” entre pai e filho. Sobre essa concepção grotesca diz o diretor Antônio Apolinário:

A concepção do espetáculo, numa ordem não naturalista, pauta-se na estética do grotesco, no que se refere à hiperbolização, à estranheza e ao choque estético dos elementos utilizados na encenação. Na busca de um efeito de carnavalesco, os elementos servem de apoio para contar a história do jovem Cosme Chuvasco de Rondô. São manipulados e transfigurados pelos atores como peças de um jogo para construir e dar sentido às cenas. Dessa maneira, procuramos, com essa brincadeira, provocar e instigar o imaginário da plateia para que ela também crie seus significados e leituras do tema proposto, para que compartilhe conosco e seja parceira numa contradança que desejamos estabelecer durante a estada na

rua. O cenário, o figurino, as maquiagens e os adereços configuram-se no campo do simbólico, multiplicando os significantes. (Apud org. BORTOLINI, Neide, 2009, p. 247)

O universo fantástico proposto pela fábula (a sobrevivência em cima das árvores) é enfatizado na encenação. Por conseguir criar justificativas aos acontecimentos antinaturais, ela não se torna absurda, porém, ao mesmo tempo, a realidade não permite vivenciar tais ações. Outra característica do fantástico, do maravilhoso, é sua capacidade estética e textual. Como na última cena, onde a narração e a rubrica sugerem uma imagem fantástica:

Biágio 2: Cosme envelhecia. Tantos anos, com todas as noites passadas no frio, no vento, na água, sob frágeis abrigos, cercados de ar, sem jamais ter uma casa, um fogo, um prato quente... (Cosme coloca uma máscara como a dos Biágios. O coro- todos os atores- se organiza debaixo da árvore, solta-se o balão. Na medida em que o balão sobe, Cosme salta no meio do coro. O coro fecha sobre Cosme: agora todos são iguais. Durante a primeira parte da narrativa, todos permanecem olhando para o alto)

Biágio 3: Assim vimos Cosme levantar vôo, levado pelo vento, até desaparecer no mar...

O diretor buscou expressar nas cenas esse mundo de fantasias, criando várias imagens belas que fogem do naturalismo e, como dito acima por Antônio Apolinário, instigam a imaginação do espectador. O uso de objetos simbólicos pelo coro, como livro, tecido, bolhas de sabão, recriava os significantes, trazendo um lirismo para a cena e uma plasticidade na composição do espaço, como a cena da morte do bandido e a sentença do pai já descritos acima. Para não quebrar a ilusão cênica, nos momentos em que *Cosme* necessitava sair da área que representava a árvore (estrutura estática do cenário), o coro se tornava floresta, pois assim o ator podia transitar entre outros espaços, sem de fato tocar o chão. A justificativa textual para essa possibilidade é a de que o local da história era uma cidade cheia de árvores, havendo mais plantações que construções. Assim as pessoas que assistiam à apresentação, podiam visualizar, na imaginação o passeio de *Cosme* sobre as árvores e as peripécias dos personagens, como mostra o recorte abaixo:

Biágio 1: (a Cosme) Qualquer coisa, vista lá de cima, era diferente, e isso já era um divertimento. Meu irmão parecia um sentinela, controlava tudo.

Biágio 2: Do Carvalho conquistou o topo do ipê. Do ipê saltava para uma mangueira e depois para uma amoreira...

Biágio 1: Assim eu via Cosme avançar de um ramo para o outro, caminhando suspenso.

Biágio 3: Certos galhos da grande amoreira atingiam e superavam o muro que cercavam nossa vila.

Se por um lado parece impossível um homem sobreviver em cima das árvores, sem nunca tocar o chão, as propostas textuais e a direção faziam com que a plateia conseguisse visualizar possibilidades reais do fato acontecer, pois criava soluções para as dificuldades que provavelmente um homem na realidade encontraria. Até nos momentos tristes, como na morte da mãe, o maravilhoso está presente:

(Corradina se aproxima de Cosme, dá a ele uma corda e, na medida que Corradina e Armínio se afastam, a corda vai sendo desenrolada. Cosme passa tecidos pela corda para montar o leito de Corradina)

Biágio 2: (durante a arrumação da cena) Nossa mãe, coitada, andava envelhecendo muito nos últimos anos. (as árvores adoecem também)[...]

Biágio 3: A asma de mamãe agravara-se de repente e a coitada não saia mais da cama.

Biágio 1: O que mais me impressionou foi que mamãe se dirigia a mim como a Cosme do mesmo modo, quase como se ele também estivesse ali na cabeceira.

Corradina: Já faz muito tempo que eu tomei o remédio, Cosme?

Cosme: Não, foi poucos minutos, mamãe, espere para tomar outra vez, agora pode não lhe fazer bem.

Corradina: Cosme, quero uma laranja! (tudo que Corradina pede Cosme envia pela corda: tecido)

Cosme: Está indo mamãe!

Corradina: Cosme, quero uma maçã!

Cosme: É pra já, mamãe!

Corradina: Cosme, estou com frio: me dá o xale!

Cosme: Aqui está mamãe!

Corradina: (muito pesado) Cosme, me dá um abraço! (Cosme paralisa: silêncio seguido de música)

Biágio 4: Durante a noite mamãe não adormecia. Cosme, da árvore tomava conta dela.

Biágio 1: Mas a parte da manhã era o pior momento para a asma. O único remédio era tratar de distraí-la. (Cosme faz bolhas de sabão)

Biágio 3: As bolhas chegaram – lhe até o rosto, e ela ao respirar fazia com que estourassem, e sorria. (eles a cobrem com o xale preto)

Biágio 2: Uma bolha chegou aos lábios e permaneceu intacta. Estava morta. (Pausa curta ocupada pela música. Mudam completamente atmosfera e ritmo de cena. Prepara-se a chegada de Viola)

As imagens criadas tanto pela proposta dramatúrgica, como do encenador davam ênfase ao maravilhoso. Na cena da morte da mãe, *Cosme* a acompanha suspenso em um “galho próximo à janela do quarto”. Nesse momento a mãe pede a ele que lhe dê o xale, pois estava com frio e o herói lança-o do alto da estrutura para ela. Essa cena é um exemplo de como a decisão de viver nas árvores não o impediu de se relacionar com o mundo. Posteriormente, para distraí-la, ele sopra bolhas de sabão, que no texto chegam até ela, mas na peça a distância não permitia, então o coro soprava as bolhas e enchiam o

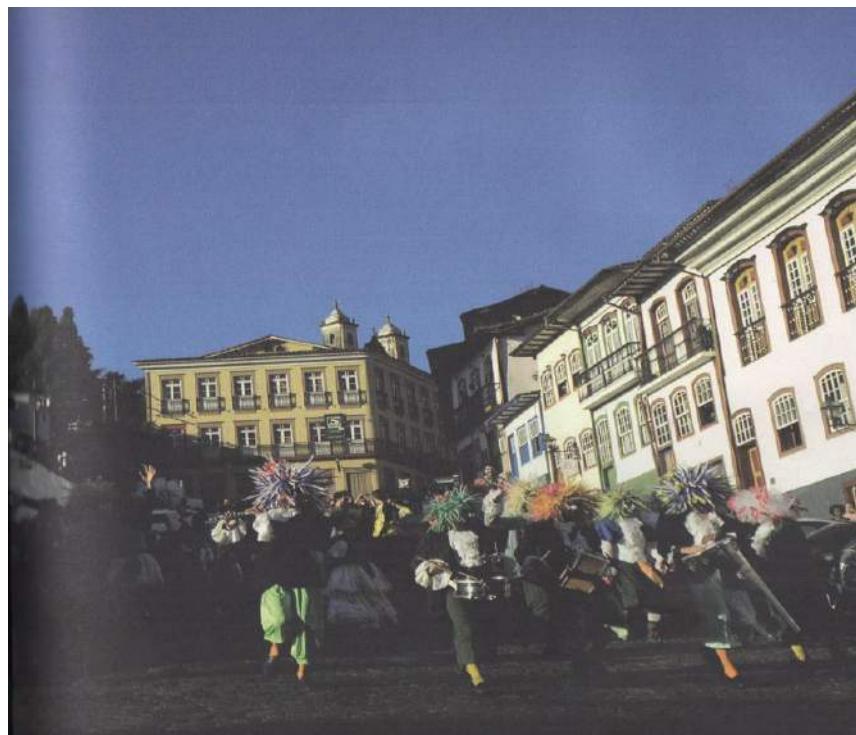
ambiente com uma imagem poética, acompanhada do texto e música que retratava a relação amorosa entre mãe e filho.

Mesmo permanecendo nessa linguagem do maravilhoso, as unidades de ação do texto seguiam uma ordem lógica. Dessa forma para compreender a situação de uma cena era necessário assistir a anterior, pois todas estavam interligadas e eram sequenciais. A fábula envolvia o espectador pela harmonia entre texto, ação cênica e músicas. Essas se completavam em um significado comum. Pode- se dizer que dramaturgia e movimentação dos atores não se manifestavam uma mais que a outra e sim que ambas se reforçavam para a compreensão do todo.

Especialmente esse espetáculo do grupo Mambembe foi privilegiado pelo cenário natural da cidade de Ouro Preto-MG (visto que a maioria das apresentações ocorreu nessa cidade). A história *O Barão nas árvores* se passa no século XVIII e coincide com o período de grande parte da arquitetura da cidade. Ainda que Calvino tenha escrito a história e a contextualizado na França, o ar de antiguidade ilustrava a atmosfera ambiente do espetáculo. Porém, mesmo quando o teatro se apresenta em um local que não corresponde ao cenário natural, ainda assim é possível se envolver com a história, pois ela propõe imagens que permeiam não só o espaço externo, mas também o interno, direcionando o olhar do espectador, a vivência proposta pela imaginação. A respeito de imagens internas e íntimas, Bachelard (1978, p.324)apresenta a ideia de que as imagens vivenciadas são carregadas de sentimentos que interferem na visão ou na anulação da percepção espacial física. A partir do momento em que o espectador se sentir íntimo da ação representada, essa intimidade favorece a anulação da leitura dos signos externos que não correspondem às imagens propostas no espetáculo. Bachelard esclarece que nessa externalização do espaço interno, o leitor, nesse caso o espectador, se liberta de si mesmo, e abre espaço para imersão na fábula. Ele passa a enxergar o espaço com as sensações propostas pelos sentimentos que o texto propõe, não mais pelos signos solitários do local.

Nessa perspectiva, da releitura espacial proposta pela dramaturgia, o espetáculo foi apresentado em diversas cidades mineiras, onde a arquitetura contemporânea não era exatamente o espaço cênico da atmosfera da peça, mas também não prejudicava a emoção e a compreensão da plateia. Ainda, completando a ideia de mudar a visão do espectador sobre o espaço, Ricardo Cardoso enfatiza a relação do teatro com a rua em seu poder de transformação, onde o espectador é levado para esse campo do imaginário da peça e recria leituras do espaço morfologicamente. Diz Cardoso em relação à pesquisa de Denis Bablet:

Partindo do princípio de que a ação teatral pode se manifestar em qualquer lugar, o autor argumenta ainda que é a própria apresentação que dá lugar ao seu caráter teatral. Tido, portanto, como uma criação do meio urbano, o teatro sempre manteve relações estreitas com a cidade. Relações não apenas sociológica ou econômica, mas, sobretudo, morfológica.” (Apud org. LIMA, Evelyn, 2008, p. 84)



Grupo Mambembe. Arquitetura da cidade histórica.

Cortejo de *O barão nas árvores* no Festival de Inverno de Ouro Preto – MG, 2007.

Arquivo do grupo.

Acima, a imagem mostra o cenário natural da cidade. A antiguidade da arquitetura recorda os tempos dos barões e baronesas e auxilia na localização dos personagens da peça como se esses estivessem em seu próprio tempo e espaço e a plateia se envolve com a peça, não só através da fábula, mas pelo cenário que auxilia na construção da verossimilhança espacial da ficção. Os figurinos dos atores são cheios de babados: presentes nas mangas, pescoço e saia das mulheres, que dão um tom clássico, acompanhando a estética do período situado na dramaturgia. No entanto, as perucas carnavalescas destoam dessa perspectiva e criam um tom de estranheza, reforçando o elemento grotesco que tanto permeia o texto.

A fábula que rege o espetáculo é capaz de fazer com que o espectador fique imerso na representação, pois apresenta diversos conflitos familiares que leva a plateia a se

identificar com o tema. Esses conflitos são comuns aos seres humanos e os problemas universais tendem a ser facilitadores para o interesse da plateia. A forma como o texto é apresentado instiga o espectador a refletir sobre sua própria atitude, possibilitando mais intimidade com a encenação. Mesmo a atitude de revolta do herói sendo incomum em relação às soluções reais dos homens para seus problemas (referindo ao ato de *Cosme* subir e viver nas árvores) é instigante, pois o que gera o conflito é permanente na realidade dos seres humanos. As discussões apresentam argumentos que possibilitam analogias com os pensamentos de qualquer homem, universalmente. Assim a trama da dramaturgia alcança o imaginário do espectador. Tal envolvimento, dado pela identificação do espectador com a encenação, pode levar inclusive a ignorar resquícios de matéria física do espaço que, por ventura, não sejam condizentes com o imaginário, ou seja, com a fantasia vivenciada no momento da apresentação.

O cenário da peça preenche o local com signos permeados pela dramaturgia do espetáculo, facilitando assim a ilusão cênica, o que permite ao espectador desligar-se de seu mundo externo, emocionando-se e, consequentemente, prestando maior atenção no que se refere à fábula representada pelos atores. No entanto, o que garante ao espectador sentir-se dentro da história é seu envolvimento com a apresentação como um todo. Como exemplo para essa situação, podemos usar como referência o grande Shakespeare; em um estudo sobre o autor, *Bill Bryson* (2008 p.78) nos revela que em sua época, não era comum o uso de cenários específicos para a apresentação, assim, geralmente as peças utilizavam do cenário instaurado pela própria arquitetura do espaço, (nesse caso, o palco elisabetano). Nem mesmo pinturas ilustravam a transformação espacial, apenas o texto dos atores é que dava sentido à história, situando as plateias em que parte do dia e local estavam.

Mesmo havendo na apresentação do espetáculo *O barão nas árvores* um cenário próprio, essa descrição do local, como ocorria na época de Shakespeare, se dá também na fala dos *Biágios* (irmão do herói que na peça é apresentado em coro de quatro atores-narradores). Esses narradores situavam o ambiente, descrevendo elementos que não estavam presentes no local ou que estavam ali simbolicamente, como no caso a mesa da sala de jantar representada por um tecido que ligava o quadril da mãe com o do pai, estando um em cada ponta como alicerce que sustenta a família. O trecho da dramaturgia de *O barão nas árvores* ilustra esse acontecimento na hora do jantar:

Biágio 1: Recordo que soprava vento do mar e mexiam-se as folhas.

Biágio 2: Estávamos na mesa da sala de jantar da nossa vila de Penúmbria, as janelas enquadravam as densas ramagens do grande Carvalho do parque.

Antes da apresentação, um ator do espetáculo, Jhon Weiner de Castro, observava (já era estabelecido essa função para o mesmo) o espaço e escolhia o melhor local para desenvolver a cena considerando os seguintes aspectos: posição do sol, para que os raios solares não incomodassem a plateia nem os atores, bem como a previsão de como eles poderiam iluminar a cena como um refletor natural; acústica do espaço; paisagem, observando elementos que contribuíssem cenograficamente; conforto do local onde a plateia ia se instalar, já que o Mambembe não utiliza cadeiras. Todas essas observações contribuíram significativamente para que o espectador apreciasse melhor o espetáculo.

A marcação dos atores era bem dinâmica e diversificada, a cada cena criava-se um novo “palco”. As cenas se transformavam constantemente. Em alguns momentos estavam chapadas, situadas em linha reta, em outros formavam um ‘L’, explorando as laterais e fundo de cena ou, ainda, em outros, um semicírculo. Essa mudança espacial criava dinâmica no espetáculo, as imagens saiam da mesmice, não permitindo assim, cansar a vista do espectador. Além disso, essas variações dialogavam com a proposta dramatúrgica, pois a mudança espacial alterna as cenas e as emoções das mesmas. Isso também ocorre no texto onde as vivências do herói se apresentam com constantes transformações emocionais. Em uma pesquisa realizada pela atriz do grupo, Manuela Pereira, é citada a modificação do espaço no espetáculo e como isso proporciona a aproximação da plateia:

Nas práticas de animação de interação, são proporcionados momentos de brincadeiras para aproximar e trazer o espectador para dentro do acontecimento teatral; pois a cada vez que se realizam tais cenas há diferenças, porque se muda o espaço cênico e os espectadores e os atores buscam o envolvimento do público e não o constrangimento de evidenciar as pessoas de forma exibicionista. O Mambembe, como Teatro de Rua, deixa o espectador à vontade para assistir e, até mesmo, criar aproximações entre músicos e espectador. (Apud org. BORTOLINI, 2009, p. 240)

Os espaços, transformados constantemente na peça, abusam da diversidade, a qual Pavis (2003, p.155) classifica como vetorização. Os vetores não consideram apenas a partitura de deslocamento dos atores, mas também a unidade de ação e o tempo em que o ator executa seus gestos no espaço. A soma desses elementos forma vetores, desenhos na encenação. No caso de *O barão nas árvores*, a multiplicidade desses vetores gera desenhos de vários palcos. Assim na primeira cena, onde irá acontecer a revolta do herói, a disposição é chapada e a posição dos atores predispõe o espectador a entender que toda a

peça ocorrerá ali na frente, mas a opção é porque o sentimento representado pelos atores é de opressão e conservadorismo, conivente com o desenho criado de um palco quadrado. A segunda cena se assemelha aos palcos do teatro Nô e sai do quadrado, pois é quando se dá a revolta do herói que passa a questionar os formalismos. A terceira, um semicírculo, formando uma meia arena, condiz com um espaço de igualdade, onde o herói irá começar a se integrar com o mundo de forma livre, sem sobrepor suas ideias e sem sofrer imposições. Assim por diante, a disposição dos atores surpreendem o espectador, criando palcos em acordo com momentos e energias diferentes.

Seguem, abaixo, trechos de cenas que corroboram a ideia da utilização de diferentes vetores. O primeiro mostra o momento em que o herói se rebela e os pais ainda tentam impedi-lo:

Cosme: Já falei que não quero e não quero! (a música silencia e Cosme sai)
Armínio: (sem perceber que Cosme saiu) Fora da mesa! (assustado) Aonde você vai?
Cosme: É problema meu!
Armínio: É problema de todos os Chuvasco de Rondó!
Cosme: Estou me lixando para todos os seus antepassados, senhor meu pai!
(Cosme sobe na árvore)[...]
Armínio: (para o alto) Quando você estiver cansado de ficar aí, vai mudar de ideia!
Cosme: Nunca hei de mudar de ideia!
Armínio: Você vai ver o que é bom, assim que descer!
Cosme: Não vou descer nunca!

A sonoplastia e o coro aumentam a tensão da cena. Parentes incentivam o pai a bater no filho, bem como sugerem com gestos para a plateia apoiar a atitude. A foto aponta o momento de indecisão do pai, em que acontece a pausa dramática de bater ou não e, nesse espaço de tempo, vai ocorrendo o apoio desses parentes, com parte do público concordando ou fingindo concordar com a opressão familiar.



Grupo Mambembe. Cena da indecisão do pai de bater no filho.

Apresentação de *O barão nas árvores* em Mariana-MG, 2007. Arquivo do grupo.

A próxima foto revela outra cena e é o momento em que o herói está em contato com o mundo livremente. É notável, na figura, a alegria que permeia a representação. O contraste desses sentimentos altera a emoção do espectador, há nuances na história, não permitindo a linearidade. Os espaços alterados pelos atores reforçam o sentimento que rege a cena. O círculo, representando a alegria, parece ser coerente com o fato de que o herói acabou de “vencer” as opressões e alcançou sua liberdade.



Grupo Mambembe.

Coro das *Violas* crianças.

Apresentação de *O barão nas árvores* em Mariana-MG, 2007.

Arquivo do grupo.

Além dessas transformações espaciais na apresentação, havia uma estrutura onde o herói permanecia durante quase todo o espetáculo. A estrutura alterava ainda mais o espaço, pois ora a apresentação se fazia no chão, ora na estrutura e, em alguns momentos, em ambos. As personagens acima compõem o coro que, por sua vez, representa uma única personagem. Elas representam a *Viola*, a vizinha de *Cosme*, que, posteriormente, será sua enamorada. A atriz do meio interpreta a *Viola* principal, enquanto as outras compõem o coro; elas representam as múltiplas facetas da personagem. Recordo novamente a cena, mas dessa vez com o olhar na divisão textual que acontecia nesse coro:

Violas: (cantando) de abóbora vai melão; de melão vai melancia. Vai jambo sinhá. Vai jambo, sinhá. Vai jambo sinhá, Maria Quem quiser aprender a dançar, vai na casa do Juquinha. Ele samba, ele roda, ele faz requebradinha. (Cosme se aproxima por cima delas)

Cosme: (Roubando a música dela) Ele samba, ele roda, ele faz requebradinha...

Violas: (interrompendo bruscamente o canto) O senhor é um ladrão?

Cosme: Ladrão? (pensa rápido) Sim, sou. Algo em contrário?

Viola 1: (debochando) Então é um ladrão?

Cosme: Sim!

Viola 2: (irônica) Com colete?

Viola 3: E gravata?

Viola 4: Os ladrões eu conheço!

Viola 1: São todos meus amigos!

Nessa mesma cena haverá a disputa por território, mas se *Cosme* está em cima das árvores, em um plano superior, a *Viola* é multiplicada no “inferior”, o que lhes conferem poder igualitário e o herói não sai nem vencedor, nem perdedor no embate. Nesse momento, ambas as personagens (*Viola* e *Cosme*) são crianças. Mais tarde, quando o coro de *Violas* retorna, já na fase adulta, essa relação de poder da personagem para com o herói ficará mais clara, pois o amor de *Cosme* pela *Viola* será razão de sua tristeza maior. Após a despedida de *Viola*, *Cosme* declara mais uma vez o seu amor e segue a rubrica de ações:

(Viola se foi. Ótimo Máximo, vai com ela. *Cosme* adoece com a tristeza de tê-la perdido. Ele se tornara um velho encolhido, pernas arqueadas e braços longos como um macaco, corcunda, como um frade peludo. A música acompanha as nuances de transformação de tudo. As árvores apodrecem)

A altura em que o herói está permite observar o mundo e refletir sobre ele. A única personagem que consegue tirá-lo desse lugar é *Viola*. A foto abaixo representa o momento em que ambos, crianças, disputam o território, com forças em pé de igualdade:



Grupo Mambembe.

Apresentação de *O barão nas árvores* em Ouro Preto-MG, 2007.

Arquivo do grupo.

Outra forma de utilização desse espaço é semelhante ao que Pavis (PAVIS, 2005, p.142) determina como Espaço Gestual, o qual se relaciona com a expressão do ator, de acordo com a forma como este compõe o espaço cênico, os desenhos que se formam a

partir do seu posicionamento. Especialmente nesse espetáculo, os atores com suas expressões utilizam esses desenhos para compor imagens cenograficamente. O coro exerce essa função, as suas disposições criam ambientes, florestas, cavalos, balanço etc. Preencher o local esteticamente também estabelece imagens suscetíveis a interpretações subjetivas da cena, como no momento em que o pai tem seu segundo embate com o filho na expectativa de que ele desça das árvores e os atores do coro se espalham pelo espaço, sentados, lendo um livro. Essa imagem faz alusão ao sentido da discussão da cena, pois ambos irão conversar a respeito de saberes. Vejamos abaixo um exemplo:

Armínio: E vossos estudos? E as devocões de Cristão? Pretendeis crescer como um selvagem das Américas?

Cosme: Por estar alguns metros acima do chão, acredita que ficarei alheio aos bons ensinamentos? (monta-se outro movimento com os livros em torno dos dois)

Em seguida após a frase metafórica do pai, mas já aceitando sua derrota, o coro abre seus pequenos guarda-chuvas enfatizando o aviso paterno: “*Cuidado meu filho, há quem possa mijar sobre todos nós*”. Essa composição espacial, que ora é objetiva em sua representação, dando corpo a objetos, e em outros momentos reforça o sentimento regente da cena, é considerado cenário e por ser composto por atores, é suscetível a se modificar. “É o espaço criado pela presença, pela posição cênica e deslocamentos dos atores, ou seja, espaço “emitido” e traçado pelo ator, induzido por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retrair.” (PAVIS, 2005, p.142)

A fotografia a seguir refere-se ao momento em que ocorrerá a prisão do bandido *João do Mato*. Momento de tristeza, pois *Cosme* criou uma amizade com o criminoso.

Árvores: A Cosme, passou-lhe a curiosidade de encontrar João do Mato, pois ele entendeu que o bandido pouco importava às pessoas mais espertas. E foi aí que aconteceu.

Caçador 1: (eufórico atrás de João) Detenham-no! É João do Mato![...]

Caçador 3: (para Cosme) Ei! Bom dia, senhorzinho! Por um acaso não teria visto o assaltante João do Mato passar correndo?

Cosme: Não sei quem seria. Mas se procuram por um homenzinho que corria, tomou rumo da Praça Tiradentes...[...]

João do Mato: Foram embora?

Cosme: Sim! (continua lendo)

João do Mato: O que anda lendo de bom? Vale a pena?

Cosme: Sim. (continua lendo. Movimento circular; lançamento de livros)

João do Mato: Quando terminar, queria saber se podia me emprestar. (o movimento se intensifica)

Biágio 1: Assim estabeleceram relações meu irmão e o bandido. Logo que João do Mato terminava um livro, corria para devolvê-lo à Cosme.

Biágio 4: O bandido pedia outro emprestado, corria para proteger-se em seu refúgio secreto, e mergulhava na leitura.[...]

Biágio 1: Mas, João do Mato tinha sido preso por um grupo de guardas e amarrado como um presunto.[...]

Biágio 2: A prisão era uma pequena torre à beira mar. Do alto de uma velha árvore, Cosme chegava quase à altura da cela de João do Mato e via seu rosto atrás das grades.

Cosme: Diz, João do Mato, em qual parte do livro você havia chegado?

João do Mato: Ao ponto em que Tiradentes é levado para o Rio!

Biágio 3: (desdém) Ao bandido não interessava nada dos interrogatórios e do processo.

Biágio 1: De um jeito ou de outro terminaria na forca. (fecham os livros)[...]

Biágio 4: Cosme permaneceu até a noite, apoiado no ramo do qual pendia o enforcado. Todas as vezes que um urubu se aproximava para bicar os olhos ou nariz do cadáver, Cosme o expulsava.

A forma como a dramaturgia mostra a amizade entre eles faz com que o espectador crie empatia com o bandido, pois depois da relação com *Cosme, João do Mato* deixa o crime por estar viciado em ler livros de romance. Essa transformação do personagem possibilita uma sensibilidade maior da plateia em relação ao bandido, perante a mudança do caráter bruto para o intelectual, sensível.



Grupo Mambembe.

Apresentação de *O barão nas árvores* em Ouro Preto-MG, 2007.

Arquivo do grupo.

Podemos selecionar mais algumas cenas relacionadas com o Espaço Gestual. Uma é o momento em que os atores, em coro, interpretam os soldados que formam a cadeia onde está *João do Mato*. Refletindo mais uma vez sobre o ator como cenário, nessa cena,

ele representa também o inanimado, ou seja, a prisão em si onde cada ator compõe uma grade dessa cadeia.

Outro momento (foto abaixo) é quando as *Violas* crianças estão prestes a entrar em cena, cada uma com uma personalidade diferente. Nessa imagem elas dão forma a um objeto simbólico, que nesse caso são os cavalos e também seguram um tecido criando o desenho de uma carruagem.



Grupo Mambembe.

Apresentação de *O barão nas árvores* em Ouro Preto-MG, 2007.

Arquivo do grupo.

Também nas cenas de discussões entre *Cosme* e seu pai, após subir as árvores, é mostrada a sobreposição do filho ao pai. *Cosme* está de pé em cima da estrutura e o pai sozinho embaixo, dando a impressão de grandeza e poder do primeiro sobre o outro. Em relação a esse sentido de impotência dos pais diante da atitude do filho, vê-se representada na imagem, quase todo o tempo, pois pai e mãe se posicionam embaixo da estrutura, aos pés do filho durante parte da apresentação. Vê-se na imagem abaixo, aos pés de *Cosme* no plano inferior da estrutura, os pais estáticos, sugerindo uma imagem fotográfica.



Grupo Mambembe.

Cosme sobre a estrutura e os pais embaixo.

Apresentação de *O barão nas árvores* em Ouro Preto-MG, 2007.

Arquivo do grupo.

A morte da mãe é também simbolizada pelo rompimento do cordão umbilical, quando o tecido que a sustenta está enrolado no corpo de *Cosme* e, em seguida, parte do seu umbigo. Essa é mais uma imagem que remete ao realismo grotesco, quando o corpo tem seus órgãos expostos e entram em contato direto com o mundo. O grotesco também se relaciona com a morte e o nascimento e, em *O barão nas árvores*, a morte da mãe se liga à vida de *Cosme*, ou seja, ela morre, mas deixa outra vida. Podemos relacionar esse momento do espetáculo com o que Bakhtin diz sobre o grotesco:

Já o dissemos, o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entradas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem. (BAKHTIN, 1996, p.278)



Grupo Mambembe.

Apresentação de *O barão nas árvores* em Ouro Preto-MG, 2007.

Arquivo do grupo.

A imagem acima mostra o tecido que interliga a mãe com o filho, que se mantém nas árvores, como um cordão umbilical. Ela também simboliza a cama, com cada filho segurando uma base dessa estrutura, sugestionando que o leito que a sustenta, no período da doença, é formado pela relação dela para os filhos, sendo *Cosme* a cabeceira dessa estrutura.

O desdobramento do personagem *Biágio* em quatro atores, que narram a história em primeira pessoa, como alguém que estivesse presente na ação, dá dinâmica ao espetáculo e impulsiona a atmosfera da cena que está por vir. Eles dão opiniões sobre as ações e personagens, vivem alegrias e tristezas e, como *Cosme*, começam como crianças e vão amadurecendo até a velhice. Essa opção dramatúrgica de colocar o irmão do herói como narrador permitiu uma relação de aproximação entre cena e narração.

O texto de Calvino, bem como a adaptação de Neimar, traz personagens com personalidades cheias de peripécias, inconstantes no humor e na ação, características que levam a uma atuação grotesca. A enamorada, ao mesmo tempo em que diz amar o *Cosme*, age como se não se importasse com ele, e quando diz não se importar, age como quem se importa. Mas o texto não desenvolve um tempo para ocorrer a transição desses sentimentos, ela os expressa inesperadamente. Situações parecidas são conceituadas por Eugênio Barba como peripécia mental:

A peripécia mental corresponde ao “salto” da ação – em – vida, ou seja, da “ação negada”, como definiu Barba em *A canoa de papel*. O salto energético que se opõe a inércia e faz com que a ação se torne imprevisível, também poderia ser chamado de peripécia física, respeitando plenamente o significado aristotélico do termo. [...] O grotesco não privilegia *apenas* o alto (o sublime) ou *apenas* o baixo (o vulgar), mas mistura os contrastes criando conscientemente violentas contradições. (BARBA, 2012, p.64,143)

Esses impulsos de troca de emoção repentina, no texto, propiciaram aos atores criações nessa perspectiva bem como, possivelmente, propiciou ao diretor seguir determinada linguagem. Para Barba, essas mudanças de ideias auxiliam a criação do ator, na perspectiva que o obriga a dilatar a mente e a atenção para o jogo cênico. Elas estimulam o ator a criar soluções para o inesperado, deixando-o atento aos imprevistos. Pois os saltos repentinos de intenção nesse caso são feitos não para confundir, mas para sair do lugar comum. Ao se retirar desse lugar com clareza, o ator é estimulado a buscar precisão cênica.

Seguindo a proposta da direção, a maioria dos atores criou corpos exagerados, buscando essa estética grotesca e fugindo do naturalismo. Já no início, na cena do baile onde todos estão juntos, a atuação grotesca se sobrepõe dando um tom cômico ao espetáculo. Apolinário comenta sobre a direção dos atores:

O *grotesco* aplicado ao trabalho do ator possibilita criar um fértil campo a ser explorado. Esta estética pode e deve ser utilizada na criação de um corpo expressivo, quando se deseja afastar da encenação os indícios de “naturalidade”. No que diz respeito ao trabalho vocal, cabem os mesmos princípios aplicados ao trabalho corporal, uma vez que corpo e voz formam um trampolim fundamental para o ator que deseja alcançar níveis de expressividade mais elevados na sua criação.” (Apud org. BORTOLINI, 2009, p.247)



Grupo Mambembe.
Apresentação de *O barão nas árvores* em Ouro Preto-MG, 2007.
Acervo do grupo.

O *Biágio*, dividido entre quatro atores que o interpretavam juntos, narrava e discutia a história. Assim, conforme Roubine (2011, p.33) o “ator aqui se torna narrador de uma ação, encarnando, ao mesmo tempo, seus personagens. Para empregar a terminologia brechtiana, ele passa da forma *dramática* à forma *épica*.” Os narradores do espetáculo, não eram neutros, eles contavam como quem vivenciou os fatos e tinham uma opinião sobre os acontecimentos. Por ser irmão do herói eles se emocionavam ao narrar a história. Essa forma de narração tenta minimizar o distanciamento entre cena e explicação. À medida que se esclarece a situação com sentimento coerente ao do espetáculo, a plateia se mantém dentro de um campo de sensações contínuo. Quando a narração é feita como explicação de alguém que não expressa o sentimento da situação contada, a atmosfera da apresentação é interrompida, saindo da emoção para o campo da razão.

Havia quatro tendências de atuações entre os atores que interpretavam o *Biágio*. Dois optaram pela farsesca, com gestos grandes e rápidos, quase todo seu texto apresentava uma dinâmica na fala, deixando-o cheio de ondulações rítmicas. Esse tipo de linguagem assemelha-se à definição de Roubine (2011, p.33) como opção de atores “virtuosos do gesto e do movimento”. Outro ator optou por uma atuação melodramática, acentuando gestos e dilatando a expressão corporal, com movimentos redondos e chamativos. Sobre melodrama define Pavis (2008, p.238) que o “jogo de cena adora prolongar o gesto, acentuar e deixar entrever bem mais do que ele exprime”. Por último,

temos uma atuação grotesca, com um corpo não naturalista, usando às vezes de doçuras ou brutalidade repentinas nas falas. Essa mistura de estilos de atuação causava, em alguns momentos, um desequilíbrio na cena, pois essa se tornava confusa em linguagem, tendo em vista que essas linguagens se diferem em níveis de expressão.

Por se tratar de um narrador, cujo objetivo central é situar o público da história, mesmo que ele tenha um personagem, sua interioridade não é grande o suficiente para propiciar ao ator uma imagem clara da sua personalidade. Papeis sem características fortes podem tender para uma criação naturalista. Como a proposta estética desse espetáculo é oposta, esses atores em alguns momentos transitaram entre o natural e o grotesco. Essas opções de atuação não partiram da dramaturgia em si, mas sim da escolha de representação do texto.

O pai apresentou uma atuação com movimentos grandes, voz bem empostada, uma espécie de “teatrão” que preenchia o espaço e dava cor à cena. Sua representação seguia a sugestão do texto, um barão em ascensão que vive de aparências. “Você se lembra de que é barão de rondó?” (Trecho da dramaturgia: *O barão nas árvores*)



Grupo Mambembe.
Apresentação de *O barão nas árvores* em Ouro Preto-MG, 2007.
Arquivo do grupo.

A mãe ganhou uma nova versão; a indicação no texto do Calvino é de uma mãe autoritária, fascinada por guerra, mas o ator que a interpretou deu-lhe uma doçura maternal e, ao mesmo tempo, um ar de “socialite” e submissão ao marido. A dramaturgia

possibilitava ambas vertentes de criação. A atuação realizada por um homem se tornava um tanto grotesca pela dicotomia entre doçura e rudeza, mas sua opção caricata equilibrava a cena em que contracenava com o pai.

A atuação de *Cosme* mudava de característica no decorrer do espetáculo; a infância caricata, tomando de gestos tipicamente infantis, a juventude naturalista e a velhice intensificando a linguagem grotesca, criando um desenho corporal de primata, advindo do seu sofrimento amoroso, como se a dor causasse seu envelhecimento.



Grupo Mambembe.
Apresentação de *O barão nas árvores* em Ouro Preto-MG, 2007.
Arquivo do grupo.

A personagem *Viola*, par romântico de *Cosme*, é representada por um desdobramento da mesma em coro, uma atriz desse coro se destaca como o corifeu no teatro grego, (Iza Lanza). Na infância, a central apresenta uma atuação grotesca e o coro oscila entre grotesca, farsesca, melodramática e naturalista, dando assim várias versões da personagem. Na fase adulta, ganha força no coro com gestos virtuosos, grandes, bem desenhados que se mantêm mais intenso na *Viola* principal.

João do Mato, o bandido mais temido da *Vila de Penumbra* (local onde se passa a história), após conhecer *Cosme*, que lhe empresta livros, torna-se um viciado em leitura. A atuação do personagem é feita por uma mulher. Seu caráter grotesco traz a dialética de uma figura bruta, perversa e ao mesmo tempo sensível a histórias de ficção. Os objetos cênicos que acompanham o personagem aumentam sua expressão. Em relação à expressividade cênica causada pelo objeto, Pavis comenta:

O espaço centrífugo do ator se constitui do corpo para o mundo externo. O corpo encontra-se prolongado pela dinâmica do movimento. Às vezes são acessórios ou figurinos que prolongam o corpo: Bauhaus prende aos membros do ator bastões que acentuam e amplificam as atitudes; [...] (PAVIS, 2005, p.143)

O cachorro de estimação de *Cosme, Razoável Mínimo* (no texto de Calvino é chamado de *Ótimo Máximo*), é caricato, mas não pejorativo, no sentido em que a atriz consegue conceber em seu corpo o verdadeiro desenho daquilo que representa, deixando nítida a representação de um cão. Os caçadores, feitos por mulheres, acompanham essa estética.



Apresentação de *O barão nas árvores* em Ouro Preto-MG, 2007. Arquivo do grupo. Grupo Mambembe. Cachorro *Razoável Mínimo* ou *Ótimo Máximo* (Roberta Portela).

Em todas as cenas um coro está presente, valorizando intenções dos personagens e da atmosfera que regem o espetáculo e enfatizando as imagens simbólicas propostas no texto, pois ele auxilia não só um personagem, mas a cena toda, complementando a carga dramática geral a partir das imagens formadas.

Dentro das tendências presentes no texto, os elementos visuais foram criados abarcando a diversidade de universos que a dramaturgia propõe. A cada cena houve alternância de situações e ritmos diferentes, simbolizadas por cores e música. O resultado dessa estética se concretiza em mundos coloridos, que se unem em um. Um macacão verde era a base do figurino de todos os atores, mas cada um utilizava de outras roupagens

específicas do personagem. A cor verde se relaciona com a temática do espetáculo cujo problema principal é vivência do herói sob as árvores.

3.1.2 Recepção do espetáculo

O espetáculo contou com cerca de vinte e cinco participantes que invadiram as ruas onde o grupo se apresentava com seus figurinos exuberantes e um canto de cortejo popular animado, que convidavam o espectador e o cativava a assistir a apresentação.

Antes de todos os espetáculos do Mambembe é tradição do grupo fazer um cortejo temático que convide o espectador e o leve para o universo da apresentação. O cortejo traz a trilha sonora de espetáculos antigos do grupo e algumas músicas novas, não sendo necessariamente as do espetáculo, mas que de alguma forma dialogue com sua atmosfera. O cortejo que antecipava *O barão nas árvores* trazia cantigas de roda popular que envolvia o espectador e o fazia participar das mesmas. Com tantos atores e espectadores, pois o cortejo circunda os bairros em que vão se apresentar, o trânsito era interrompido por uma grande massa andante. Os integrantes do grupo, bem como o público que estava sendo convidado, se situavam dançando e cantando no meio da rua. As músicas e movimentações do cortejo eram dinâmicas, levando o público a um clima de festejo. A comicidade vem da existência, onde só o fato de existir é o motor para a alegria. Esse riso, intencional, criado pelo clima de festividade do cortejo, não busca um texto dramático, ou ações cômicas, mas sim a alegria da existência. O público do Mambembe, como é comum ao Teatro de Rua, é heterogêneo, no sentido de que grande parte dos espectadores não havia sido informada sobre o espetáculo e se deparava com os atores por acaso ou escutava as músicas do cortejo e ia atrás para descobrir o que estava acontecendo. Outro tipo é aquele que ouviu a divulgação (por mídias, cartazes, etc.) ou acompanhou o trabalho do grupo e está ciente de sua agenda. Além disso, as idades são variadas de crianças a idosos, sempre presentes na plateia. Essa variação, mais as vivências pessoais, alteram na disponibilidade para receber a apresentação teatral pela plateia. O cortejo surge como um convite para abandonar a atmosfera particular e entrar na alegria da existência a qual se refere Bakhtin, assim iniciar a leitura, bem como a vivência, do universo que permeia o espetáculo. Para deixar essa receptividade de públicos tão diferentes homogêneas, o cortejo é um grande facilitador. Sobre esse aspecto, André Carreira comenta

A heterogeneidade do público é um elemento definidor do fenômeno teatral na rua, pois é esta característica que determina o âmbito social do espetáculo. Uma recepção marcada pela diversidade implica no convívio com as regras básicas do espaço da rua e condiciona o ritmo do espetáculo. (*apud* TELLES, Narciso, 2005, p.35).

Após o cortejo, a plateia se sentia mais próxima dos artistas e livre para interagir nos momentos propícios do espetáculo, por espontânea vontade, sem pudor. Esse tipo de abordagem ajuda o envolvimento do público com o espetáculo, facilitando a aceitação e interação. As piadas são melhores recebidas, e o “mínimo de esforço” do artista gera a empatia da plateia. Quando esse envolvimento não acontece, o ator pode ter em algumas vezes maior dificuldade de se relacionar com o público, não proporcionando elementos cômicos que levem ao riso nos momentos desejados. A partir do instante em que as pessoas entram em contato com os artistas, elas já o “conhecem”, se estabelece então uma familiarização que cria a liberdade de interagir, bem como uma generosidade de receber a apresentação. Os atores falavam com a plateia, antes da apresentação, fora da cena. De forma intimista, conversavam (ainda dentro do personagem) sobre assuntos cotidianos, bem como faziam fofocas de atitudes dos outros personagens, em tom de segredo, como se conhecesse o espectador.



Grupo Mambembe. Cortejo convidando moradores para apresentação de *O barão nas árvores*. Ouro Preto – MG, 2007. Foto: Acervo do Grupo.

O intercâmbio com os espectadores em *O barão nas árvores* acontecia de diversas maneiras. A primeira ocorria antes mesmo do cortejo, quando os atores chegavam ao local da apresentação, já caracterizados, e chamavam a atenção da comunidade. Os atores iam ao encontro oferecendo objetos ou parte de suas indumentárias, que a comunidade em volta, principalmente as crianças, experimentava. Como o espetáculo começa com um baile, os atores diziam que iria haver o baile e os convidava. Nesse momento havia dois tipos de propostas, uma que caminhava para a ilusão a ser vivida pela fábula do espetáculo, para o qual os atores só se mostravam como personagens; e outro lado, quando ocorria uma quebra um tanto inevitável da ilusão cênica, pois o público via surgir diante dos seus olhos a maquinaria, sua montagem, bem como interagiam com os instrumentos sendo afinados pelos músicos.

Assim que a maquinaria cênica estava pronta, o grupo saía em volta do bairro em um grande cortejo, convidando a comunidade a assistir ao espetáculo e a participar das cantigas de roda durante o percurso. Algumas vezes uma das atrizes (Manoela Pereira), devidamente caracterizada com seu personagem, entrava nas residências e convidava todos os moradores. Nesse momento os espectadores deixavam os afazeres cotidianos e participavam das festividades com as músicas populares que os remetia aos antigos carnavais. Bakhtin explica:

A influência da concepção carnavalesca do mundo e o pensamento dos homens era radical: obrigava-os a renegar de certo modo a sua condição social (como monge, clérigo ou erudito) e a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca.” (BAKHTIN, 1996, p.12)

Após o cortejo, e já no local da apresentação, o dono da casa *Barão Armínio*, convidava a todos para o baile e durante cinco minutos os atores passeavam pelo público, dessa vez interatuando com os que ali não estavam e se arrumando para o baile, bebendo água e oferecendo para plateia. Esse momento é interrompido quando o *Barão Armínio* solicita a música. Os atores começam a dançar coreograficamente e a cantar já no espaço da cena. Nesse momento ocorre a divisão espacial entre ator e plateia.

Após esses momentos, durante o espetáculo, os atores triangulam com o público (conversam dentro do contexto da cena diretamente com a plateia) e se espalham pelo espaço buscando pontos diferentes e realizando comentários em particular para os espectadores que se encontram no ponto específico ao qual cada um se dirigiu. Em uma cena, onde os caçadores estão à procura de um bandido, ocorrem novamente diálogos

direcionados a pequenas porções do público, pois procuram o bandido entre os espectadores e os interrogam separadamente.

Ao término da apresentação, o ator principal sai ainda como personagem, e mantendo a palavra do mesmo, não toca os pés no chão, criando assim a ilusão cênica para o público.

No momento em que *Cosme* se revolta, os familiares incitam o público a gritar junto com eles, dizendo “Bate! Bate!” Além dessa proposta inserida no texto, a forma como são colocadas as falas do caçador, propicia a criação de um contato, pois os diálogos não são direcionados um ao outro de forma específica, eles são dados em um contexto mais amplo, permitindo que eles se dirijam a plateia, a fofoca e a opinião não exigem contextualmente uma resposta. E no contexto da fala, o caçador 3 citava o bairro em questão, onde estava sendo apresentado o espetáculo, se aproximando da cultura local e levando o público a sentir intimidade com a apresentação. O trecho do texto dramático *O barão nas árvores* abaixo permite tal observação:

Caçador 4: (*temente*) João do Mato! Já assaltou todos os moradores da Bauxita¹²!
Caçador 3: (*fofocando*) Quando jovem, matou até um chefe do bando!
Caçador 1: Foi também um bandido dos próprios bandidos! (*As árvores cochicham*)”

Havia uma troca entre plateia e ator, os espectadores se divertiam, se sentiam mais íntimos do universo da apresentação. Algumas vezes, ele se tornava cúmplice de algumas ações que aconteciam na cena com o seu “aval”, como, por exemplo, incentivar os pais a baterem no filho, a denunciarem onde está o bandido, etc. Essa forma de relação com a plateia não interrompe a ilusão cênica, ao contrário, ela estreita os laços entre o ator e o espectador, dando a ele uma função na cena, como se ele fosse um personagem da história.

3.1.3 Elementos visuais e aspectos cenográficos

No cortejo que antecede a apresentação, os elementos visuais chamavam a atenção da comunidade. Suas cores gritantes, maquiagens incomuns que aumentam a expressão dos atores, encantavam o público e o atraia para o espetáculo. Nesses momentos os personagens já estão imbuídos de suas características principais. As músicas, no tema da apresentação, já compunham uma espécie de dramaturgia, uma vez que, situando o

¹² Bairro da cidade de Ouro Preto – MG.

espectador na atmosfera da qual falará o espetáculo, elas cumprem uma das funções da dramaturgia.

A maquiagem usada fugia de qualquer traço do naturalismo, se tornava inverossímil, mas deixava explícita a composição caricata do personagem. O tipo de maquiagem máscara define e transforma os traços da figura humana, de forma a se tornar imutável. Essas características se definem semelhantes ao que Pavis considera como Trabalho autônomo da maquiagem:

A partir do momento em que não obedece mais a uma banal tarefa de sublinhar e confirmar traços verossímeis e realistas da personagem, a maquiagem forma um sistema estético que obedece apenas às suas próprias regras. É o caso de gêneros altamente codificados como a Ópera de Pequim, que utiliza uma maquiagem ao mesmo tempo arbitrária e imutável. Mas é também uma prática das vanguardas europeias a partir do momento que declaram guerra ao naturalismo na arte. As maquiagens grotescas dos atores de Meierhold ficaram célebres pois abriram uma nova via para a encenação ocidental ao reduplicar a teatralidade da atuação e ao atribuir a cada componente os plenos poderes para se desenvolver segundo a lógica de suas possibilidades. (PAVIS, 2005, p.172)

E o efeito sobre o espectador em relação a essa imagem estética é o que Pavis chama de *O inconsciente da maquiagem*:

A coisa mais difícil para se avaliar – mas também a mais importante é o efeito produzido pela maquiagem sobre o observador, sobretudo sobre o seu inconsciente. Os traços sublinhados ou desviados podem produzir um efeito de sedução, de terror, ou cômico, sem que saibamos exatamente como. O espectador está implicado não em uma decodificação anódina de informações, mas em um face - a - face no qual aquilo que lhe suscita seu desejo. Sobre o rosto do outro, com base ou sem base, eu leio os meus próprios pensamentos e desejos, e associo a ele uma cenografia à flor da pele e uma cerimônia de sedução. (PAVIS, 2005, p.172)

A roupagem de época com um toque de esquisitice poderia causar estranheza ao espectador, mas as cores vibrantes e suas combinações davam um verdadeiro ar de alegria e beleza ao espetáculo. O diretor e figurinista, Antônio Apolinário, revela na pesquisa de linguagem feita no processo de *O barão nas árvores*:

Em *O barão nas árvores*, o figurino teve um tratamento especial, com sobreposições de texturas e cores adornadas com muitas rendas. Ele carrega em si códigos referentes ao universo evocado pela festa e pelo banquete, imagens recorrentes no grotesco. Um fato bastante especial é que, sendo um traje de gala da nobreza dos *Rondô*, foi todo desestruído, ou melhor, reconstruído a partir de restos de outras festas. Vestidos e ternos usados em comemorações passadas ganharam novos formatos para servir a uma corte decadente e de fachada, porém

não menos pomposa em seu exibicionismo e vaidade. (Apud org. BORTOLINI, 2009, p.248)

A maquiagem definia o traçado do rosto dos personagens, como uma máscara, recriando o rosto e exagerando traços. A especificidade de cada personagem era representada por cores diferentes; alguns usavam adereços reforçando sua característica específica. Em geral a maquiagem trazia os signos do personagem, na testa, as sobrancelhas expressavam o estado de tensão, o desenho da boca deixava claro algumas características dos personagens. As *Violas* se tornavam sensuais, a mãe ganhava um tom de fofoqueira, uma vez esse orifício desproporcionalmente maior que o comum simbolizava o quanto ela usa esse aparelho para estar em contato com o mundo. E assim vários signos se criavam nos diversos personagens. O Diretor e Figurinista Apolinário diz sobre sua criação:

A roupa, o figurino no teatro, revela-se como um composto de significados, constitui-se como um sistema de linguagem que tende a oferecer ao espectador a possibilidade de leituras e informações a respeito da personagem e o universo ao qual ela pertence. Protege o ator, dilata sua figura no espaço cênico, revela a personagem, oculta, camufla, podendo também funcionar como adereço e objeto cenográfico. Pensar o figurino a serviço do ator e da encenação é, antes de tudo, buscar compreendê-lo artisticamente. (Apud. org. BORTOLINI, 2009, p.248)



Apresentação de *O barão nas árvores* em Ouro Preto-MG, 2007. Arquivo do grupo.

Um elemento visual que contribuiu para a cenografia de fato foi o figurino, que juntamente com os atores, deram “vida” ao espaço. As cores chamativas do figurino se

destacavam no espaço. O grande número de atores que compunha o coro formava imagens que se faziam nítidas na cena devido à acentuação da cor. Devido ao figurino, a floresta, a prisão, a mesa etc., puderam ser mais bem desenhadas. Sobre a relação do figurino com o espaço Pavis considera:

O figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator. [...] Algumas formas de dança tradicional oriental, como a dança balinesa ou a Ópera de Pequim, concentram no *cenáriofigurino* uma riqueza que torna supérflua qualquer caracterização do espaço cênico que permanece vazio para melhor acolher a coreografia e o canto. (PAVIS, 2005, p.165).

A opção de unidade (utilizar um figurino base comum a todos os atores), além da questão estética, contribuiu para a logística, pois quase todos os atores faziam parte de coros que representavam o desdobramento de outros personagens; desse modo, bastava acrescentar adereços simples que os transformavam rapidamente, sem atrapalhar a dinâmica da apresentação. Na fotografia abaixo, por exemplo, a atriz acrescentou uma capa ao figurino base, retirou a peruca e manteve a touca de meia que já estava na cabeça, e assim se transformou em caçador.



Grupo Mambembe. Em primeiro plano a atriz Vanessa Biffon. Cena dos caçadores na apresentação de *O barão nas árvores* em Ouro Preto-MG, 2007. Arquivo do grupo.

O cenário era composto por uma estrutura de madeira que simbolizava a árvore de Cosme. Também tinha a utilidade de camarim, pois os atores trocavam seus adereços atrás

da mesma. A forma com que os coros compunham o espaço gerava imagens simbólicas em que às vezes podia tomar lugar a função cenográfica. A definição de cenário de Gianni Ratto (1999, p.22) ajuda a compreender a cenografia e perceber que os atores, figurino, e maquiagem se manifestaram esteticamente como objeto espacial: “Cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço.”

Na imagem a seguir, o adereço de tule que cobre a personagem, preenche o espaço e simboliza a prisão do bandido *João do Mato*. Ainda que não fosse um objeto estático, a forma que ele dá ao espaço compõe a cena cenograficamente.



Cena da prisão de *João do Mato* na apresentação de *O barão nas árvores* em Ouro Preto-MG, 2007. Arquivo do grupo.

Seguindo a perspectiva de Ratto, pode-se concluir que a rua era o espaço que contribuía significativamente para a cenografia do espetáculo, considerando que esse foi apresentado inúmeras vezes nas ruas da cidade histórica de Ouro Preto-MG. Como o texto se passa em tempos antigos, a arquitetura favorecia para criar a atmosfera do tema em questão. Mas o que estava contido no espaço e o preenchia de imagens e símbolos, ora estáticos, ora em movimento, eram os atores, cobertos por suas grandes roupagens repletas de intenção cênica. Essas intenções são trazidas pelo texto, que constrói e amarra a trama dando sentido às ações dos personagens. A dramaturgia construída possibilitou, através de sua temática e dos diálogos dos personagens, obter a empatia da plateia; facilitando para que ela se sentisse imersa nessa grande composição de elementos cênicos que possibilitava a intimidade do público com a ilusão cênica.

3.2 SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA DO GRUPO DE TEATRO DE RUA MAMBEMBE

3.2.1 Fábula – Espaço – Atuação.

A dramaturgia de *Sorôco, sua mãe, sua filha*, conta a situação de um homem que está angustiado com os problemas psíquicos de sua mãe e sua filha. Por não enxergar nenhuma possibilidade de solução, *Sorôco* decide mandar as duas para um hospício. O universo de dor causado pela sua impotência se apresenta na dramaturgia através dos diálogos que trazem em si um lirismo. A mãe e a filha de *Sorôco*, mesmo com suas limitações, percebem a despedida. Sem poder solucionar a doença, *Sorôco* as coloca em um trem que irá levá-las à cidade de Barbacena-MG, para serem internadas. Nesse momento, os moradores se comovem junto com a dor de *Sorôco* e finalizam com a música Trenzinho Caipira.

A opção da linguagem narrativa com traços de lirismo do dramaturgo trouxe, como já analisado em outros capítulos, as características do drama estático. Em geral, as dramaturgias desse estilo trazem um formato peculiar de diálogo entre os personagens. Abaixo será esclarecido como esse estilo se dá em *Sorôco, sua mãe, sua filha*, em conjunto com a representação.

O diálogo em *Sorôco, sua mãe, sua filha* é apenas uma descrição alternada da situação. Os personagens falam em terceira pessoa o que torna ainda mais confuso para o espectador identificar o personagem. O próprio *Sorôco* usa o enunciado nessa configuração fazendo com que a plateia perca, em alguns momentos, quem representa esse personagem. O trecho da dramaturgia demonstra essa forma textual:

SORÔCO: O que os outros se diziam: que *Sorôco* tinha tido muita paciência. Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê.

ABENÇOADO: (*cena em diálogo: narrativa-dialogal*) Sendo que não vai sentir falta dessas transtornadas...

NENÊGO: (*defendendo*) ...transtornadas pobrezinhas.

ABENÇOADO: (*racional*) É até um alívio. Isso não tem cura.

NENÊGO: (*com pesar*) Elas não vão voltar, nunca mais. De antes...

ABENÇOADO: (*com tom de alerta*) ... de antes agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava.

SORÔCO: Com os anos, elas pioraram.

A proposta de um ritmo estático para o texto, bem como a forma como ele se dá em narração, onde não instiga criações de personalidades e atitudes de personagens

excêncricas, parece coerente com a criação de personagens naturalistas, mas pouco confere com as exigências de grandeza espacial da rua, onde o espaço, com todos os seus sons e signos, já traz características que não dialogam com o espetáculo, necessitando criar atuações esteticamente grandes, para tentar destacar em meio à imensidão. Os atores nesse espetáculo aumentaram sua expressão o que ajudava com o espaço. A composição dos elementos visuais auxiliava a unir as especificidades do teatro de rua, com a escolha da linguagem da atuação.

José Abençoado, o primeiro da foto abaixo, interpreta a figura de um senhor um tanto nervoso, ainda dentro da estética do naturalismo, cria uma dilatação em busca de mais expressividade, bem como os outros atores dessa imagem: a velha, mãe de Sorôco, Sorôco, a filha e o Nenêgo, um jovem que ajudava a levar mãe e filhas de Sorôco para o trem em que partiriam. Percebe-se pela imagem que a velha não se trata de uma criação caricata, pois o público pode percebê-la como tal mais pelos trajes e penteado de época do que pela expressão de dor da atriz. O personagem de Sorôco, centralizado entre as duas na imagem abaixo, sugere um homem de meia idade, pelos trajes; a menina em uma expressão confusa pode revelar um pouco de sua loucura, mas também permanecendo na estética naturalista; o último representa a indiferença dentro da mesma linha de atuação que os outros.



Apresentação de *Sorôco, sua mãe, sua filha*. Ouro Preto-MG, 2006. Arquivo do Grupo.

A única atuação não naturalista era a do narrador (por uma opção de encenação, não por estímulo dramatúrgico), que representava também o maquinista. Sua interpretação

fugia dos padrões cotidianos, quebrava um pouco a linearidade do espetáculo e acelerava o ritmo da apresentação, quebrando com o elemento estático que percorria a situação.



Apresentação de *Sorôco, sua mãe, sua filha*. Ouro Preto-MG, 2006. Arquivo do Grupo.

Acima o Maquinista – Narrador (Matheus Silva)

Outra quebra que acontecia e que não era indicada pelo texto, mas por uma escolha estética dos atores e direção era a entrada de “personagens abstratos” que, usando máscaras, eram seres incompreensíveis, sem característica específica, que representavam o povo ao dar os pêsames a Sorôco. Eles eram abstratos, representavam o desejo dos moradores, não o acontecimento, mas sim o pensamento. A entrada dessas pessoas, seguidas de uma música que contribuía para a interrupção do universo pacato, bem como o uso das máscaras, se mantinha fora do universo realista. Essa entrada estabelecia outra relação com o público. Essa mudança de universo dava a impressão de que algo iria acontecer.

A estranheza das figuras, bem como a zombaria até então não expressada, instigava a plateia para uma nova situação, pois os personagens quando se contrapõem, pressupõem a ideia de que irá gerar um conflito. Esses personagens abstratos poderiam simbolizar o desejo de quem assistia a situação rindo da desgraça de Sorôco, com falsa preocupação, pois esses diziam com uma zombaria, mas sem que Sorôco o percebesse: “(para Sorôco) *Meus respeitos, (para o público) de dó.*”



Apresentação de *Sorôco, sua mãe, sua filha*. Ouro Preto-MG, 2006. Arquivo do Grupo.

Esse momento era mínimo e passageiro, nada se alterava e o universo de angústia e introspecção retornava, pois Sorôco não entendia a intenção de desprezo desses personagens expressas na atuação. Essas mínimas alterações de ritmo no espetáculo não foram suficientes para envolver o público, pois sua dramaturgia continuava incompreendida.

A fábula da peça como um todo se tornava confusa (como já esclarecido nas entrevistas do capítulo anterior) pela opção da linguagem em que se manifestava o diálogo dos personagens. Ela representava uma tristeza contínua, mas sem conseguir transmitir os motivos dessa tristeza. As ações e movimentos pequenos mantinham o mesmo ritmo durante o espetáculo, não propiciando ondulações de emoção.

Além da dramaturgia, o universo pacato que se relacionava à encenação muitas vezes se tornava fastidioso, pois dentro da temática da fatalidade o herói não vê possibilidade de transformação da situação. O que acontece nesses tipos de drama é o mesmo que Peter Szondi analisa em relação aos *Os Cegos* de Maeterlink (2001, p.70) “De uma perspectiva dramatúrgica, isso significa a substituição da categoria de ação pela de situação.” Assim ele aceita a situação e é impedido de agir contra o indesejado. Não cria conflitos posteriores, nem expectativa na plateia de solução do problema. Torna-se exaustiva a temática que não apresenta a luta de solução, pois o que se encena é a repetição de um sofrimento perante uma situação, cujo fim é certo. A mesmice perdura durante todo

o espetáculo, não havendo surpresas na apresentação. Geralmente, a insatisfação com a situação gera a necessidade de lutar contra ela, inicia a tentativa de solucionar o conflito.

Durante a representação do espetáculo, a forma mais comum de se personificar o diálogo é sensorial, como, por exemplo: um canto, para o qual filha e mãe de Sorôco começam a acompanhar com palavras inventadas, sem sentido lógico, próprias dos neologismos *roseanos*. Ao partirem, os que as assistem, bem como o Sorôco, repetem o mesmo canto, e embora não apresente sentido verbal exato, a melodia cria um ambiente angustiante. Nesse contexto a sensação que o canto produz é de tristeza.

A forma mais simples de diálogo em que o locutor expressa sua posição, dando a possibilidade ao ouvinte de forma responsiva não acontece entre os personagens em *Sorôco, sua mãe, sua filha*. Sobre o diálogo em sua forma mais simples esclarece Bakhtin:

O diálogo, por sua clareza e simplesmente, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a *posição do locutor*, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma *posição responsiva*. (Apud. 2005, p.116)

Os diálogos dos personagens não se voltam um para o outro, eles se individualizam, em autossuficiência. O modo como ele se apresenta não permite essa posição responsiva. De forma que os enunciados aparecem paralelos, se ignorando. Essa configuração cria uma barreira na relação dos personagens, onde um não influencia no sentimento do outro, estão solitários no mesmo ambiente. Dentro do diálogo, perde-se a particularidade que diferencia a voz dos personagens, desaparecendo o vínculo dramático com a situação, pois os indivíduos não esperam a resposta, mas sim reproduzem estados de ânimo relacionados às circunstâncias dadas na história.

O vazio dessa situação não permite que eles criem uma história de emoção, mas sim um distanciamento desse campo semântico. O que constrói a emoção no drama é a relação intersubjetiva dos sujeitos. Esse distanciamento em *Sorôco, sua mãe, sua filha* é incapaz de levar o espectador ao universo interno do personagem. O espelho da emoção é apresentado à plateia, mas a intimidade do sofrer que envolve o espectador com o personagem e a trama não é possível dentro dessa proposta. Bakhtin revela em um estudo sobre diálogo, que as enunciações, despreocupadas com as relações intersubjetivas, revelam apenas sobre “o que” estão falando e não o “como” essa situação se dá:

Pode ser que o discurso de outrem seja recebido como um único bloco de comportamento social, como uma tomada de posição inanalisável do falante – e

nesse caso apenas o “o quê” do discurso é apreendido, enquanto o “como” fica fora do campo de compreensão. Esse tipo de apreensão e de transmissão do discurso de outrem lingüisticamente despersonalizado e preocupado com o sentido objetivo domina em francês antigo e medieval (nesse último caso, constata-se um desenvolvimento importante das variantes do discurso indireto sem sujeito aparente). (BAKHTIN, 1981, p.152)

Essa situação do discurso indireto a qual se refere o trecho acima é semelhante ao que acontece em *Sorôco, sua mãe, sua filha*. Os enunciados nesse espetáculo são despreocupados de uma relação com o sujeito. A maior parte das falas não demonstra uma característica de um ser específico, de modo que não possibilita explorar, enquanto ator, uma personalidade clara para o personagem, sendo possível até trocar o diálogo de um com o outro sem perder o sentido, pois não faz diferença quem anuncia, mas só o que anuncia. É possível ler e ouvir sem tomar consciência de quem diz. Os personagens nessa dramaturgia não se apresentam como sujeitos de uma ação, mas sim como seu objeto.

Como já colocado anteriormente na análise de *O barão nas árvores*, o espaço cênico no teatro, não se dá somente pela sua arquitetura cenográfica, mas também pela condução da fábula ao imaginário. As vivências do personagem dentro da história permitem ao espectador despertar sensações como se não estivesse no universo real, mas sim no fictício, de forma que ele ignora a realidade e personifica o imaginário através da emoção, ou da razão. Quando o público se identifica com a encenação, ele passa a se sentir dentro da cena. No espetáculo aqui analisado, essa profundidade não acontece, a plateia sabe qual o local em que acontece a história, não por criar no espectador um campo imagético, mas sim por uma informação que é dada pelo narrador. É perceptível no trecho abaixo da dramaturgia de *Sorôco, sua mãe, sua filha*:

MAQUINISTA: Aquele carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação. Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo. A gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. A gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição. Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre. Para onde ia, no levar as mulheres, era para um lugar chamado Barbacena, longe. Para o pobre os lugares são mais longe. O trem do sertão passava às 12h45m.(Trecho da dramaturgia de *Sôroco, sua mãe sua filha* adaptado por Neimar)

O trecho acima demonstra ao longo de uma fala esse lugar. Há em um momento o reforço desse espaço imagético, dado pelos atores. Como quando o olhar contínuo e a despedida dos atores, somado à sonoplastia, criam essa imagem do trem partindo. Eles

acompanhavam com o olhar em coro, um trem imaginário, mas possível de identificar a imagem nesse momento, pois a marcação de cena era muito bem definida. Os atores movimentavam o olhar juntos, dando a impressão real de algo indo embora, e pelo ritmo (lento) em que se retirava, bem como os gestos de despedida, e a sonoplastia, não deixavam dúvida que o objeto era um trem. Mas essas duas situações não se sustentam durante a peça. Essa atmosfera se perde no meio do texto que não reforça esse lugar nem em imagem, sensação ou informação.

As apresentações aconteceram em diversos locais, tais como na estação de trem, praças, escola etc. A primeira preocupação era encontrar um local em que se enquadrasse a estrutura espacial à italiana, um muro, ou parede de fundo, para orientar a linearidade cênica proposta na direção. Mesmo porque o tema exige uma concentração que o espaço muito amplo não permitiria. Os movimentos mínimos dos atores requerem uma atenção para tentar compreendê-los. O sentimento de inércia e de dor que domina o espetáculo, impede uma movimentação ampla e, por se encontrar dentro desse universo específico, também uma exploração mais aprofundada do espaço. O mais apropriado seria esconder o que a rua tem a oferecer enquanto signo que não corresponde ao tema da apresentação, assim facilitaria a imersão do público na fábula da peça. Por isso esse espetáculo, se adequa melhor à caixa cênica que a rua, o teatro edifício ajuda na concentração do olhar do espectador, pois seus signos são neutros.

O cortejo que antecede a apresentação chamava a atenção do espectador. Mas a forma como se dá o espetáculo posteriormente, se desvia dessa teatralidade. Os gestos mínimos do espetáculo, bem como a dramaturgia épica- lírica, obrigam o espectador a se esforçar para compreender o que se passa na história. Em uma experiência no grupo Mambembe, a atriz Haylla Rissi, conta da necessidade de um cuidado maior com a interpretação na rua, quando a dramaturgia é de difícil compreensão da plateia:

Se há uma dose de erudição, principalmente no texto, que mais uma vez, dificulta o seu entendimento na comunidade, para o ator, há um trabalho redobrado, pois ele deve empenhar-se para que o texto seja entendido inclusive por meio da gestualidade e pelas entonações. (Apud, org. BORTOLINI, 2010)

A atriz refere-se ao espetáculo '*Delírios de Will*', inspirado nos textos de Shakespeare. A dramaturgia desse espetáculo era rebuscada, de difícil entendimento, assim conceituou a atriz acima. O grupo tentou sanar as questões de compreensão textual, investindo em ações cênicas que as esclarecessem. Dessa forma quando o sentido semântico do texto verbal não permite dialogar com o público por ser repleto de palavras

complexas, os outros elementos que compõem a encenação trabalham em harmonia para que o público seja tocado por sensações que permeiam o tema proposto. Assim, mesmo não havendo compreensão racional, há a emocional.

A montagem de “*Sorôco, sua mãe, sua filha*” não teve esse cuidado; ambos, direção e atuação seguiram a proposta do texto, sem criar tais ações de complementação para o entendimento da plateia. O texto narrativo – subjetivo - nada esclarecia a história. Desse modo o espectador não era sensibilizado pela mesma. Havia uma informação de dor vazia. Essa percepção da tristeza da fábula só se transpunha através dos elementos visuais e sonoros. Sem ação física que pudesse sugerir o campo semântico da dramaturgia, restava ao texto esclarecer-la. A escolha da linguagem desse diálogo era complexa, não permitindo criar uma relação entre fábula e espectador.

3.2.2 Elementos visuais e cenográficos

A estética da montagem sugere um universo triste, com signos inerentes ao universo da rua, pois os elementos visuais foram executados de forma que exagerasse a expressão do ator. Roupas antigas, sobreposições, em tons de terra compunham o figurino dos atores. A maquiagem tinha uma função comum à máscara teatral, enfatizando traços e fixando a expressão, de modo que o ator estava um tanto condicionado ao que o desenho representava. Esse tipo de maquiagem mantinha a expressão de tristeza desenhada em alguns personagens durante todo o espetáculo, mesmo que o ator não se esforçasse para representá-la. Em contraste a essa estética, a atuação da maioria dos atores era naturalista. Em geral os atores do Teatro de Rua tentam criar corpos grandes, diferentes do natural, para ressaltá-lo perante o espaço.

O cenário era composto por caixas de palha, trazidas pelos atores no início da apresentação. Outra composição cenográfica que acontecia era semelhante ao espetáculo de *O barão nas árvores*. Através das imagens fotográficas compostas pelos próprios atores, preenchia-se o ambiente. Cria-se uma visualização do trem partindo, os atores acompanham com o olhar o movimento do trem. Essa imagem de acordo com as citações já feitas na análise do espetáculo *O barão nas árvores* pode ser considerada cenário, na medida em que compõe o espaço e cria significantes. A foto abaixo mostra os atores se despedindo e vendo o trem partir, podendo perceber na mesma que observam um ponto em comum, conseguindo criar uma visualização de algo entre atores e transmiti-la ao público.



Apresentação de *Sorôco, sua mãe, sua filha*. Ouro Preto-MG, 2006. Arquivo do Grupo.

As imagens fotográficas propostas na encenação traziam a atmosfera da tristeza presente na situação. Elas se tornavam belas por estarem carregadas desse sentimento. A sonoridade da música ilustrava essa densidade, deixando o espectador dentro dessa atmosfera.

O figurino sugere uma ideia de sertão além de representar a característica peculiar de cada personagem. Também esse segue a sugestão textual. A mãe vestindo o preto, por exemplo, vem de uma proposta da dramaturgia: *A velha estava de preto, de fichu preto....* (trecho da dramaturgia *Sorôco, sua mãe, sua filha*) O figurino da filha ilustra a atuação da atriz que, ainda que louca, é curiosa e repleta de alegria. Sua saia é cheia de penduricalhos coloridos, detalhes que, por serem incomuns às vestimentas cotidianas, dão um caráter teatral à roupagem. O maquinista ganha um tom de estranheza coerente com o personagem, pois ora ele é um narrador, ora maquinista. Em ambas interpretações seus gestos são estilizados e grandes. Não era claro para o espectador compreender seu personagem, pois o texto falado e o encenado não o caracterizavam como tal. A estética desse maquinista não dava a ele uma personalidade, nem mesmo um ser em específico, correspondendo ao que ele representava para o público: algo bizarro. Essa figura chamava a atenção do espectador por ser incomum. Em geral os personagens em conjunto parecem pertencer à mesma história, mantêm uma unidade principalmente em relação à maquiagem.

3.2.3 Recepção do espetáculo

Como já era costume no grupo Mambembe, o cortejo trazia algumas cantigas populares e uma música de cada espetáculo do grupo no fim, antes de iniciar a apresentação. Em *Sorôco, sua mãe, sua filha*, era a canção do próprio espetáculo que encerrava o cortejo. Um canto triste que já conduzia a atmosfera da peça, levando o público ao universo inerte presente na apresentação.

Em diálogo com a temática da dramaturgia, mas por uma opção de encenação, o cortejo de *Sorôco, sua mãe, sua filha* era naturalmente mais sério. Como o cortejo é o momento de convidar o espectador a assistir a apresentação, essa seriedade dificultava estabelecer uma relação proximal com o público. Consequentemente, o espectador se retraía diante do ambiente trágico que se instaurava. A linguagem da praça pública é outra, pois é um local descontraído onde comumente as pessoas vão para espairecer.

A plasticidade das cenas e as fotografias (imagens estáticas) da peça traziam a beleza da carga de tristeza que circundava o espetáculo. O texto estático e as opções de direção dessa linguagem, bem como a subjetivação em excesso da dramaturgia, ao ponto de não permitir o entendimento do texto pela plateia, fugiram das exigências do público específico da rua. Como esclarece a entrevista de Renato Ribeiro quando questionado sobre seu entendimento do espetáculo:

Não. No espetáculo muito pouco, quase nada. Eu lembro que tinha essa figura de partida de trem, de querer ir embora, mas só, isso é o mínimo, nem sei se essa é a história de verdade porque eu não tive acesso a literatura, eu acredito que tenha sido isso, mas só acredito.

O espaço imagético é um dos pontos em que a dramaturgia pode contribuir com a ilusão cênica, quando essa elabora ações e situações, tecendo-as em um conjunto que possibilite a visualização de outro espaço-tempo, instigando o espectador a desligar de seu mundo para entrar nesse imaginário, construído pela história.

Durante o espetáculo, quase todo o texto era dito para a plateia, e mesmo nesse estilo, o diálogo que se estabelecia era de forma subjetiva, pois o texto dito pelos atores não transmitia com clareza a história. O diálogo com a plateia não era do tipo simples do qual se espera ou provoca uma resposta. Ele era direcionado para ela através da posição e do olhar dos atores. O diálogo que se instaurava entre ambos era feito através das imagens depressivas visuais e sonoras. Os enunciados dos personagens narravam a situação usando

uma linguagem lírica e excessivamente culta que dificultava a compreensão da fábula pelo espectador. A plateia se relacionava com os enunciados, de forma semelhante ao que se dialoga com um poema. As palavras líricas faziam com que o espectador as relacionasse com a vida em geral, mas distanciava-se da proposta temática contida na dramaturgia. Dessa forma os sujeitos e as ações da peça se perdiam. Essa configuração estabeleceu uma incoerência com a linguagem textual e com a encenação, pois ambas se propunham a, através de uma história específica, comover o espectador.

4 TEATRO DE RUA E DRAMATURGIA

O teatro popular ao longo da história conseguia reunir todas as classes sociais. A interlocução dessa linguagem com o público se transpunha no fato de configurar algo que havia no espectador em cena. Quais seriam esses elementos presentes no teatro popular que dialogavam com a plateia? Farei abaixo um panorama desses elementos presentes na trajetória do teatro popular em geral.

Quando o teatro se inicia na Grécia, com as peças de Ésquilo, a linguagem da nova arte chamava a atenção da plateia pela sua teatralidade e pelos temas que sempre abarcavam o universo dos Deuses. A religião era próxima do povo, por isso essa temática criava empatia com os espectadores. Seus textos seguiam uma das primeiras regras da dramaturgia grega, onde somente dois personagens dialogavam em cena, promovendo um embate onde o mais forte sempre vencia. Nessas condições, a dramaturgia de Ésquilo estava limitada e a criação de ações e situações surpreendentes não existia, pois o “dueto” não permitia essa possibilidade. Seus personagens pouco se aproximavam dos homens, pois o texto se passava no mundo dos deuses e o humano ali julgado não tinha escolha, já se encontrava sofrendo pelo seu pecado sem possibilidade de obter solução. Essa questão da impossibilidade tem como temática a fatalidade, pois preso no mundo do Deus, em questão, o personagem não tinha por onde fugir de seu destino.

Dentro dessa perspectiva, os temas de fatalidade estiveram presentes no início do surgimento do teatro. Nesse momento, ele se apresentava com um forte cunho popular, e a fatalidade era a temática das dramaturgias no período. A relação dessas dramaturgias com o espectador do teatro popular teve sua plenitude até o surgimento de obras com mais dramaticidade, cujo caráter, fazendo jus à nomenclatura da palavra drama (eu faço, eu luto), trazia um herói que agia em prol de seus desejos e aparentemente dominava o seu destino.

Quando Sófocles iniciou sua carreira de dramaturgo, ganhou, no primeiro festival em que participou. Sua dramaturgia se aproximava mais do homem, pois seus temas abordavam mais o universo humano que o mitológico. Ele criou o terceiro personagem, dando ao texto uma riqueza de emoção e discussão nunca vistos antes, fazendo com que a plateia se identificasse com o personagem até surtir o efeito catártico (sentimento de identificação do espectador com o personagem ou a situação).

Vejamos o que diz Paul de Saint Víctor, na obra *A cultura da Grécia em seu teatro*, sobre a introdução do terceiro personagem e a consequente mudança no teatro a partir de então:

Aos dois atores com fala que, segundo uma regra arcaica, deviam ocupar sozinhos a cena, Sófocles ajunta um terceiro – e essa inovação, da qual Ésquilo logo se apossa, constitui para o drama um progresso imenso. É o terceiro passo do deus e sem ele o mundo da alma não seria percorrido. O antagonismo constante de duas personagens reduzia o diálogo ao choque de um combate singular ou à alternância de duas réplicas monótonas: era o ferro cruzando com o ferro, o címbalo chocando-se com o címbalo. O tritagonista introduzido por Sófocles alarga o círculo da ação e da emoção; mostra de todos os lados os caracteres até então descritos pela linha rígida do perfil, dando – lhe o recurso do contraste e a possibilidade da reconciliação. (VÍCTOR, 2003, p. 363-364)

Em Sófocles, os personagens tinham aparentemente livre arbítrio, por isso sua dramaturgia fugia da passividade que trazia os temas da fatalidade. Sem saber o que está por vir, a plateia se emocionava e aguardava um rumo diferente do que poderia ocorrer. Victor descreve as características desse dramaturgo, considerando que, mesmo Sófocles apresentando um caráter épico, ele mantém em sua obra grande dramaticidade. O fato de Sófocles ter tido uma boa recepção do povo nos festivais se deveu a um contorno dramático que ele encunhava em sua obra, pois conseguia transcrever uma fatalidade em forma de ação, deixando parecer ao público que seu herói terá opção. A sua superação em relação à Ésquilo nos festivais, se deveu à forma de sua condução temática na dramaturgia, pois ambos trabalhavam com a fatalidade, ainda que Sófocles a oculta-s. Na citação abaixo, é possível notar na fala de Victor, os movimentos textuais das obras de Sófocles que o diferenciava dos demais:

As situações se encadeiam, os incidentes surgem, as peripécias são preparadas, o interesse desperta. Em lugar da imobilidade de um fato consumado ou de uma idéia fixa, temos o movimento e as surpresas da vida. Embora conservando sua simplicidade linear, a construção dramática amplia seus limites e varia suas formas: uma arte superior flexibiliza-lhe a simetria consagrada. Na estrutura do drama de Sófocles, reencontramos aquelas curvas delicadamente imperceptíveis que, inclinando todas as linhas do Partenão para o centro do edifício, dotam sua retidão aparente com a maleabilidade da vida. (VÍCTOR. 2003, p. 364)

O que ocorre de semelhante entre essas duas situações e as obras foco dessa pesquisa é puramente temática. Se por um lado, o contexto de “*Sorôco, sua mãe, sua filha*” muito se difere das peças de Ésquilo, cujo foco estava centrado nos Deuses, a temática da fatalidade é algo em comum nas obras do dramaturgo e na adaptação do conto de Guimarães, feita por Neimar. A imobilidade de ambas as peças, diante do destino já

revelado, interferiu na expectativa do espectador do teatro popular em se surpreender durante a apresentação e impediham de despertar tal interesse, citado acima por Victor.

O que existe em Sófocles, que consegue despertar esse interesse e sair da imobilidade? Sua obra ícone, *Édipo Rei*, na medida em que se revela a história, traz como tema a fatalidade, pois antes que Édipo pudesse prever seu destino, ele já estava traçado pela Esfinge. Como os autores conseguem criar movimentos textuais diferentes dentro da mesma temática?

Quando Sófocles optou por dar a seu herói uma falsa escolha do seu destino, ele propiciou a ação. Certos de sua razão, os personagens buscavam seu ideal e enfrentavam conflitos. Dizemos que ele desenvolveu a história de modo atemporal. Essa opção acabou deixando o texto ainda mais dramático, conseguindo o efeito de tensão, tão valorizado por Staiger. Se a história de Édipo começasse a ser representada desde o início, o espectador já saberia o destino do herói, e possivelmente não teria tanta perspectiva na resolução dos conflitos. O modo como Édipo se apresenta causa empatia no público, pois antes de se colocar como um homem que será incestuoso e assassino do próprio pai, Sófocles enfatiza o seu caráter de bondade. Édipo se apresenta como inocente, e por não saber a verdade, ele luta e vivencia conflitos. A relação que esse tipo de dramaturgia estabelece com o público popular é de aproximação, pois, pelo apreço ao herói e a tensão provocada pelas situações de um fim indeterminado, a plateia cria expectativas perante a história.

O que difere as obras desses autores, que trabalharam com a fatalidade, é a ordem da apresentação do fato consumado. Em Sófocles, a condução dramática onde revela no fim a fatalidade, permite o movimento de tentativas na solução de algo aparentemente possível. O fato de Neimar, em “*Sorôco, sua mãe, sua filha*” e Ésquito, em algumas obras, optarem por revelar a fatalidade no início da história, deu a ambos a mesma imobilidade, mesmo se tratando de dramaturgias tão diferentes. Nessa perspectiva pode-se perceber que a temática em si não condiciona o movimento textual, mas sim, a forma em que o autor escolhe a condução é que determina esse movimento. As premiações dos festivais gregos e as entrevistas aqui analisadas demonstram que o segundo modo de conduzir tal tema, interfere na relação com o público, sendo que o primeiro é mais apreciado.

Uma questão que parece ter sido facilitadora na dramaturgia da história do teatro popular foi a aproximação do espectador com a fábula. Algumas inserções no texto, na comédia grega, criavam uma relação direta com o espectador. Era corriqueiro, na comédia, citar pessoas comuns da população dentro da trama, geralmente para criticar ou zombar. Como explica John Gassner:

Um ponto alto era a disputa ou *agon*, na qual duas personagens representando interesses ou pontos de vista opositos discutiam até que um deles derrotava a rival – em geral com uma torrente de vitupérios e argumentos rabelaisianos. Neste clímax, enquanto os atores se retiravam do palco, o coro voltava-se para a plateia e, marchando em sua direção de forma militar, pronunciava longa arenga altamente pessoal. Esse discurso, conhecido como *parábase*, emitia os pontos de vista do dramaturgo, algumas vezes chegava mesmo a troçar de figuras eminentes na plateia e sem quaisquer rodeios dava nome aos bois. (GASSNER, 2002, p. 93)

Na obra *Pluto ou Um Deus Chamado Dinheiro*, Aristófanes faz citações diretas a pessoas da sociedade:

Cáron (*em tom de gozação*): E os soldados mercenários também precisam de dinheiro! E os políticos corruptos, como Pânfilo¹³, que assaltam o Tesouro público? Esses adoram você! [...]

Crêmilo: Se não fosse você, Pluto, os atenienses não teriam se aliado aos egípcios, nem Laís¹⁴ amaria Filonedes.

Caríon: E Timóteo¹⁵? Ficou tão rico que construiu uma torre em homenagem à Fortuna. [...] (ARISTÓFANES, 2007, p.90).

Além da crítica social, Aristófanes, ao citar pessoas comuns da sociedade, aproximava o espectador do contexto da fábula, inserindo-o na trama. A primeira circunstância, citada por Gassner, é totalmente épica, pois ali estavam opiniões diretas do autor, dando um efeito moralizante. Percebendo na própria dramaturgia (*Pluto ou Um Deus Chamado Dinheiro*), o que acontecia nessa época é o que ocorre até hoje no teatro popular: valer-se do que o público vive para fazê-lo se identificar com a apresentação em sua totalidade. A linguagem usada nas peças era simples e por isso permitia essas inserções entre o universo do povo e o da fábula. Essas interações estão dentro de um contexto épico diferente, pois ao contrário da narrativa, que interrompe a ação representada, ela encaixa o que pertence ao mundo real ao imaginário, sem que haja interrupção da ação. O que ocorre é o jogo da representação e do objeto representado, e sobre o jogo cênico considera Guénoun (2003, p. 60): “Isto está relacionado a seu modo, político, de conduzir a representação: eles não esquecem jamais a plateia, tomam-na como testemunha,[..]” Quando o autor refere-se à plateia como testemunha, traz a ideia do espectador como alguém presente, como parte dos acontecimentos, diferente de quando ele apenas assiste a situação e precisa de um narrador para intermediar o universo real e imaginário.

¹³ Pânfilo era um político corrupto da época.

¹⁴ Laís era uma prostituta muito bonita e famosa, amante de Filonedes, um sujeito rico e grosseirão.

¹⁵ Timóteo era outro novo-rico de Atenas. (ARISTÓFANES, 2007, p.90).

Essa prática, em que o ator toma a plateia como testemunha, ocorria corriqueiramente nas apresentações de *O barão nas árvores*, do grupo Mambembe, pois a linguagem simples do texto bem como sua temática permitia ao artista conseguir momentos de interação com o espectador. As cenas traziam situações cotidianas com as quais eles podiam se identificar. Durante as discussões do par romântico, o público era envolvido de forma a tomar partido da situação. Dentro dessas brincadeiras é perceptível a boa apreciação do espectador, quando se sente envolvido com o espetáculo, e se dispõe a participar.

Os temas de Aristófanes sempre permeavam o universo do povo. Tratava de conflitos comuns a eles. Essa era outra característica favorável à boa recepção desse dramaturgo: utilizava-se das perturbações sociais para construir os temas de suas peças e, portanto possibilitava a reflexão do espectador. Como já discorrido aqui, o público sente prazer em raciocinar sobre situações, principalmente se elas se relacionam com o seu cotidiano. Esses pensamentos sobre o próprio universo permitem à plateia reconhecer o espaço em que vive, criando opiniões e aprimorando seu olhar para o mundo.

Um outro gênero de origem popular é a *commedia dell'arte*. Além de usar esse recurso da comédia grega, ela acrescentava outro elemento que a aproximava ainda mais da linguagem do povo. Os temas dessa comédia eram sempre situações comuns ao público, e conseguia reunir uma temática que abarcasse todas as classes sociais. Geralmente, as companhias eram itinerantes e mesmo assim buscavam conhecer quais códigos de linguagem eram utilizados pelo grupo que iria assistir às apresentações. Além da averiguação da linguagem,

O disfarce facilitava a introdução de comportamentos excêntricos no seio de uma sociedade em que os papéis sociais eram bem delimitados, levando à transgressão dentro de uma ordem codificada. Tal subversão, apesar de momentânea, permitia integração das várias camadas sociais, uma vez que tanto a plebe como a corte ou a burguesia se espelhavam e se reconheciam nas peças encenadas. Esse aspecto transclassista manifestava-se também nos diálogos das personagens, pois muitas delas, em vez de representarem na língua literária (a toscana), adotavam falas regionais, portanto mais populares, parodiando-as freqüentemente. (BARNI, p.14, 2003.)

A apropriação do modo de se comunicar que os atores da *commedia dell'arte*, inseriram na improvisação, se tornava mais popular por trazer algo que é proximal, ou seja, as transformações na linguagem coloquial. Em geral, as mudanças das formas dialógicas se fazem na evolução das gerações. Esclarece Bakhtin:

[...] a riqueza e diversidade dos gêneros discursivos é imensa, porque as possibilidades da atividade humana são inesgotáveis e porque em cada esfera da práxis existe todo um repertório de gêneros discursivos que se diferencia e cresce à medida que se desenvolve e se complexifica a própria esfera. (BAKHTIN, *Apud*, MACHADO, 2005, p.155)

A pesquisa de Bakhtin se refere a uma forma de diálogo informal, que só ocorre na interação de uma conversa. Suas ideias enfatizam que a temporalidade transforma o modo de dialogar. No entanto, o que os artistas cômicos faziam era perceber um dialogismo que se manifestava em menor grau que o temporal, o espacial. Até hoje, ocorre que, em um mesmo país, encontramos formas de se comunicar diferentes. Cada região tem uma cultura, um modo de viver e valores sociais específicos. E isso se manifesta nas falas, nas entonações. Essa apropriação da linguagem que os cômicos da *dell'arte* faziam facilitava a comunicação com o espectador, pois através dessa aproximação cultural, era possível se fazer compreender melhor. A ação provoca a valorização do espectador e consequentemente sua empatia. “[...] as formas discursivas da comunicação interativa em suas combinações favorecem o avanço da cultura prosaica de valorização das ações cotidianas dos homens comuns e de suas enunciações ordinárias.” (MACHADO, 2005, p. 153)

No espetáculo *O barão nas árvores* do grupo Mambembe, os atores buscavam relacionar o que havia de pessoal em cada comunidade, não tão profundamente como na *commédia dell' arte*, onde se apropriava até do sotaque da região, mas citava monumentos, igrejas, praças, etc... Essa proximidade facilitava a relação com o público, o fazendo se sentir íntimo da apresentação.

A dramaturgia que compunha as apresentações, embora em forma de roteiros, apresentava elementos constituintes de uma dramaturgia escrita, como as da tragédia grega, do drama e até da peça bem feita:

[...] aos diálogos: verdadeiros "improvisos", os quais, porém, com o passar dos anos, foram-se cristalizando. Os efeitos cômicos derivavam de peripécias, artimanhas, intrigas, equívocos, trocas e de outros recursos como a escuta casual, o disfarce e, consequentemente, a nova identidade, o duplo (gêmeo ou sósia) e assim por diante. (BARNI, 2003, p. 14)

O que esses artistas apresentavam em seu diferencial também provém da ordem da representação, como a composição de personagens grotescos. O roteiro de ação era condizente com a dramaturgia, pois trazia uma trama, dentro de um percurso de linguagem persuasiva suficiente para fazer o espectador compreender um universo fabular.

As improvisações, de modo geral, são espontâneas, os *apartes* que acontecem em cena pertencem ao jogo do ator com o público. Dentro dessa perspectiva é possível perceber que a *commedia dell'arte*, com tantas peripécias, intrigas e ações dos personagens que moviam a trama, apresentava também uma unidade narrativa que coincide com a fábula dramática. A improvisação se desenvolvia, tendo como base uma das principais características da fábula dramática: a ação. O conflito surgia aos olhos do espectador, as cenas desenrolavam em cadeia, uma como consequência da outra. Durante a tentativa de um personagem de se dar bem à custa de outro, passava-se por diversos nós dramáticos, e no fim se resolvia a trama, ocorrendo o desenlace. Embora as apresentações surgissem de um texto improvisado, calcado em apenas roteiros, o universo fabular não ficava aquém do universo de um texto dramático escrito na mesa.

Não poderia deixar de citar Shakespeare. Os personagens de Shakespeare têm opiniões fortes, desde os principais aos coadjuvantes e por isso geram mais conflitos, pois todos insistem na sua ideia e lutam por ela. O autor expõe o caráter humano, expressa sua essência de tal maneira persuasiva que leva o espectador a se identificar com os personagens. Suas peças têm início, meio e fim. E a forma como Shakespeare conduz a ação consegue alcançar a catarse, tão citada por Aristóteles como fundamental na dramática, com uma intensidade singular. Sobre essa questão elucida Rosenfeld:

O palco Shakesperiano, que avança para dentro do público, cercado de três lados, cria acentuada proximidade entre atores e espectadores. Isso de certo não favorece a ilusão a que aspira em geral o teatro rigoroso. Contudo a fábula das peças Shakesperianas desenvolve-se com poderosa necessidade e motivação internas, apesar de frequente descontinuidade das cenas e da ruptura da ilusão por elementos cômicos burlescos. Esse rigor do desenvolvimento interno corresponde a um teatro ilusionista. Nisso, Lessing, tem razão, ao considerar Shakespeare superior aos clássicos franceses na criação de uma atmosfera intensamente emocional e na obtenção do efeito catártico exigido por Aristóteles. (ROSENFELD, 1985, p.73)

As interrupções burlescas são de caráter popular e essa proximidade do palco para com o público também pertence a essa ordem. O que há na sua dramaturgia de universal, John Gassner explica:

Torna-se evidente por si só que um teatro dessa natureza é gloriosamente ativo e excitante, podendo perscrutar inúmeras profundezas da personalidade humana, sendo capaz de imensa clareza e poder de definição. E visto que em todas as eras o homem existe e exerce sua vontade, o supremo mestre do “teatro do indivíduo” é inevitavelmente universal, ainda que suas personagens tragam estampadas em si o selo de seus próprios tempos. Ademais, num período em que as diferenciações de classe começam a se tornar flexíveis, Shakespeare dá sua atenção a

representantes de quase todos os níveis da sociedade. A mesma mão que desenha príncipes e nobres também delineia mercadores, oficiais subalternos, soldados rasos, trapaceiros e vagabundos. A mesma individualização se estende aos dois sexos e alguns dos maiores triunfos de sua arte serão encontrados em suas personagens femininas. (GASNNER, 1903, p. 251)

Shakespeare proporcionava uma identificação com todas as classes sociais, o que aumenta seu caráter popular. O fato de sua temática permanecer no homem, o eternizou, pois condições sociais se transformam, valores e culturas se modificam, mas o homem em sua essência é e sempre será movido pelo seu desejo, eis aí o seu triunfo, que nem mesmo o autor poderia prever a dimensão tão extraordinária de suas obras.

É possível notar algumas marcas específicas do teatro popular ao longo de sua trajetória. No teatro de Shakespeare, de uma maneira ampla, sua dramaturgia possibilitava a identificação ou repulsa do espectador com o personagem. Na *comedia dell'arte*, mesmo usando de improvisação, considero que havia uma dramaturgia (aquele presente na fala dos atores, no momento da improvisação) que criava uma aproximação com o público por se apropriar de seus costumes. Na comédia grega, o jogo com o público, que o situava como testemunha dos acontecimentos das histórias, através de quebras do ator com a cena e se referia diretamente a plateia, propiciava a proximidade com o espectador. Na tragédia grega, em Sófocles, a expectativa das ações do herói e as surpresas de seu destino instigavam a atenção da plateia. Todos esses elementos, presentes na dramaturgia, foram favoráveis à apreciação do público popular.

Essas são as formas dramáticas do teatro popular mundial. No Brasil, nos dias atuais, como se dá a preocupação com essa dramaturgia? Na montagem da obra Romeu e Julieta, pelo Grupo Galpão, vê-se que o grupo buscou fazer algumas modificações. Por mais que sua temática seja eterna, a linguagem na qual o autor escrevia em seu tempo talvez não fosse adequada para o nosso tempo.

Mesmo assim, o Grupo Galpão buscou trazer o aspecto popular shakesperiano para o mineiro. Na adaptação, o maior desafio para o grupo era a questão lírica, pois percebiam que os versos shakesperianos levavam o ator a se expressar de maneira recitativa, e essa forma vocal, para nossos tempos, se torna mórbida. Vejamos o que o ator do grupo mineiro nos diz sobre esse aspecto:

O próximo desafio seria trabalhar com Cacá Brandão na função de “dramaturg”, espécie de teórico que, além de criar os textos do narrador do espetáculo, daria o suporte dos estudos necessários para a adaptação de um “Romeu e Julieta” que se pretendia voltado para o interior do país e com uma linguagem que lançasse mão da cultura popular de Minas e do Brasil. Cacá foi o responsável pelos

dolorosos cortes a serem feitos no texto. [...] Outro momento marcante foi a descoberta de um estudo de um teórico inglês que dizia que a palavra-chave da peça era a precipitação. Tudo na tragédia dos amantes de Verona se dava de maneira precipitada, ninguém pensava para agir, tudo acontecia de maneira vertiginosa, num curíssimo período de tempo. E, dessa forma, Gabriel vislumbrou o trabalho de corpo dos atores. O texto era dito sempre como se os atores estivessem a ponto de se precipitarem numa queda. Foi uma forma encontrada para vencer uma tendência a certa “poetização” na hora de falar os versos do bardo. [...] o maior perigo de montar Shakespeare era deixar os atores recitativos e não vivos em cena. E lá fomos nós tocar instrumentos e dizer o texto atravessando uma pinguela de dois metros do chão. Tudo para fazer com que o corpo ficasse vivo e que estivesse presente na ação. (MOREIRA, 2010, p.179-180)

Como o ator coloca o lirismo presente na obra shakespeariana, era um elemento difícil para desenvolver o trabalho de ator. Ainda que assuma a dor de cortar partes do texto, foram necessários exercícios específicos para lidar com essa linguagem. Para ser popular nos dias atuais, como Shakespeare foi em seu tempo, era preciso um novo meio de dizer seus versos, pois o lirismo não corresponde ao dialogismo contemporâneo.

Como o teatro é feito de ação, Fernando Marques, defensor do uso de versos em cena, diferencia o verso da prosa e da lírica, considera o primeiro um facilitador para a linguagem teatral e desconsidera no segundo sua funcionalidade:

Ocorre que se trata, nesse exemplo, de um poema que pertence à grande família lírica. Já no caso do teatro – arte geralmente marcada pelo diálogo -, toda vez que há diálogo, o quadro social se apresenta ou, no mínimo, se insinua. Esse quadro, seja ele qual for, caracterizar-se-á por uma lógica mais ou menos pedestre, mais ou menos ligada à vida rotineira, mesmo no mais alto dos dramas: referimo-nos à necessidade, presente a qualquer conversa, de os interlocutores se manterem no plano do *inteligível*. (MARQUES, 2003, p. 86-87)

A inteligibilidade da linguagem à qual Marques se refere está relacionada à ideia de que para se fazer compreender é necessário usar uma linguagem cotidiana, no caso da lírica ele a relega ao campo da compreensão quando a representação acontece em espaço aberto, como a rua. As formas de comunicação verbal se alternam de tempos em tempos. Os versos de grandes dramaturgos do passado se perdem na atualidade, momento em que o avanço da comunicação virtual encurta e objetiva as palavras. Os temas desses autores se mantêm no interesse de artistas e público, mas a forma de transpassá-la deve se atualizar.

Sobre a comunicação no teatro diz Fátima Saadi:

Há mudança no receptor, e essa mudança repercute no conjunto do processo de comunicação, não apenas na mensagem, mas no emissor, obrigado a filtrar os signos originais da obra em função da escuta atual do receptor. [...] o receptor de hoje não ouve mais a língua da mensagem: o semantismo da obra se modificou;

o vocabulário de Racine não é mais inteligível sem um esforço ou uma adaptação. (SAADI, 2002, p. 13)

Se no palco há uma preocupação com a linguagem, em seu caráter inteligível, no Teatro de Rua, na vertente popular, ela se faz em dobro, pois todo o histórico da dramaturgia popular retoma a questão da proximidade com o público, pelos movimentos que ator e espectador vivem no espaço, pela identificação com a história, ou personagem. Em qualquer dessas categorias, a dramaturgia popular se apresenta de forma simples, o que não quer dizer que seja fácil. O trabalho de adaptação literária para o teatro de rua permeia esse campo, algumas vezes complexo. Filtrar da obra escolhida os fatos e adaptá-los à comunicação simples, pode apresentar, também, dificuldades, pois geralmente a obra escolhida possui linguagem culta, mesmo quando se trata de um universo oral, como é a linguagem das obras de Guimarães Rosa, autor de um dos textos adaptados para os espetáculos do Mambembe.

5 Considerações finais

O trabalho do grupo Mambembe na fase aqui analisada, estabelecia uma relação com textos de outras ordens, que não dramatúrgicas. Ao adaptar os textos para a dramaturgia, as contribuições que tais obras traziam para o grupo, eram além de ações de uma história, pois a linguagem das obras adaptadas trazem em si uma carga narrativa e muitas vezes também lírica. Na análise das dramaturgias, foi perceptível a forte presença desses elementos na adaptação de Neimar.

A montagem de *Sorôco, sua mãe, sua filha* trouxe além da linguagem lírica, a narrativa, que tende a ser esclarecedora das ações da história, no entanto, neste recorte específico do texto de *Sorôco, sua mãe, sua filha*, a narrativa não se apresentou de forma esclarecedora. O lirismo dificultava a compreensão do espectador, pois o texto era subjetivo, enquanto o épico impedia os atores de relacionar entre si, dirigindo-se apenas ao público.

Na análise das entrevistas foi possível notar que momentos que possuíam um distanciamento ou uma narrativa na dramaturgia, não foram lembrados, enquanto o lírico recordado, elucidou a dificuldade da atriz em representá-lo. Os elementos como, o herói, os conflitos, os acontecimentos trágicos, chamaram a atenção do espectador. Essas recordações coincidem com as regras do gênero dramático. No entanto é possível perceber posteriormente, através do panorama histórico, que as relações estabelecidas entre os espetáculos aqui analisados, os gêneros presentes na dramaturgia, e os momentos em que o público se identificou com as apresentações, que a apreciação do público popular não anula um gênero por completo. Ao longo do percurso do teatro popular, diversos elementos da narrativa e da lírica se solidificaram como parte integrante dessa linguagem.

O esclarecimento da história é um facilitador para o envolvimento com o espetáculo. Em geral dizer que a narrativa e a lírica não correspondem a linguagem de rua seria superficial. Acredito que algumas camadas desses gêneros, não dialogam com o popular atual. A narrativa quando contribui com o esclarecimento dos fatos e situações representadas, se faz pertinente na dramaturgia popular, no entanto o seu excesso pode descharacterizar o principal elemento teatral: a ação, pois seria contado ao invés de vivenciado. A lírica quando contribui com a intensidade da emoção específica do personagem enriquece a dramaturgia popular. Quando ela faz referência a vida em geral, pode dar abertura para o espectador deixar de se envolver com o espetáculo e voltar - se apenas para si sem traçar nenhuma ligação com a apresentação, o que tende a dificultar a relação plateia - espetáculo. Outra questão que permeia a lírica é a divergência com a

linguagem contemporânea, o popular usa de um vocábulo próximo do povo, e com as transformações em gerações no modo de se comunicar, esse gênero é distante e dificulta não só a atuação dos atores como o entendimento do espectador.

Em *Sôroco, sua mãe, sua filha*, o que poderia ter sido compensado por falta de uma clareza textual em ações cênicas foi impedido pelo excesso de narração que contribuía para a inércia do espetáculo. Ao se levar em conta o público do teatro de rua, e a necessidade de se criar ações repletas de teatralidade, a fim de cativar a atenção dos transeuntes, a inação, trabalha em um sentido oposto, pois seus gestos e movimentos mínimos tende a exigir uma atenção de quem já aguarda um espetáculo, e não quem será surpreendido por ele. O estilo dramático mais próximo da essência dramática, repleto de ações, tende a apresentar mais teatralidade, sendo naturalmente atrativo, por conter mais carga de expressividade e trabalhar com uma linguagem de praça pública, como o recurso do realismo grotesco.

O capítulo de analise dos espetáculos elucidou a relação do texto com a cena. Foi possível notar que uma dramaturgia repleta de peripécias, com saltos que caracterizam o grotesco, como o caso de *O barão nas árvores*, contribuíram para o movimento do espetáculo. O drama estático *Sôroco, sua mãe, sua filha*, relacionou com a montagem trazendo a inação, o que prejudicou a dinâmica teatral do Teatro de rua popular.

Na montagem de *Sorôco, sua mãe, sua filha*, elementos estéticos atraíam o espectador, mas a permanência e o impacto do espetáculo não pareciam conquistá-lo tanto quanto outro espetáculo montado pelo mesmo grupo inspirado na obra de Ítalo Calvino, *O barão nas árvores*. A montagem seguia o estilo do grupo: adaptação dramatúrgica, cortejo antecedendo o espetáculo, cenário e indumentária não naturalista contemplando as exigências de teatralidade da rua. O que diferenciava as montagens e o encanto do público pelo espetáculo *O barão nas árvores*, era a fábula que regia o espetáculo. Os gêneros lírico e épico estavam presentes no texto dramático adaptado de *O barão nas árvores*, em menor intensidade que em *Sorôco, sua mãe, sua filha*. A linguagem do texto era mais clara, mesmo contendo um pouco de lirismo e narração. As pessoas se envolviam não só com a estética, mas com toda a história e composição do espetáculo.

Ao longo da pesquisa, pude perceber que a dramaturgia do teatro popular, em termos mais gerais, traz a composição dos gêneros de forma específica. Como exemplo os distanciamentos da ação dramática que convidam o público a participar do jogo de encenação, tratando-os como personagem, ou quando inserem algo da cultura local no contexto da cena, ou ainda o uso de narração para esclarecer a história. Todos esses,

pertencem a distanciamentos que não compõe uma dramática rígida, mas são corriqueiras no Teatro Popular, ou seja, parte de outros gêneros que aparecem de forma específica nessa linguagem. Quanto as temáticas mais prestigiadas, são aquelas em o espectador pode se identificar de alguma maneira com a história, que trazem sempre consigo uma busca pela transformação.

A lírica, enquanto pura poesia, dentro de uma dramaturgia, pode se transformar incompreensível ou exaustiva. A sua falta de especificidade prejudica a criação de um personagem característico na cena. No entanto, quando ela surge em relação ao *phatos* do personagem, sem se prolongar em grandes monólogos, tende a contribuir com o entendimento do sentimento do personagem, e com o ator, uma vez que aprofunda o caráter do sujeito a ser interpretado.

A épica, enquanto instrumento de aproximação do espectador com a encenação contribui na apreciação do público no teatro popular. Os *apartes*, que brincam com jogo do ator, na “saída” e “entrada” do personagem, causam empatia. Mas quando a narração surge em excesso, prejudicando a ação cênica de acontecer, impede a relação do público com a cena e consequentemente seu prazer de assisti-la. Teatro é acontecimento, e quando a narrativa nega essa característica tende a não ter grande empatia do público do Teatro de Rua. A linguagem voltada para o realismo grotesco como elemento estético do Teatro de Rua tem estado sempre presente nos registros das grandes manifestações populares. Foram nítidas nas entrevistas a boa apreciação do público por essa linguagem. Ainda que esses apontamentos possam parecer fechados, o teatro não é uma ciência e todas as conclusões alcançadas nessa pesquisa, não devem ser tomadas como regras, mas como uma tendência, até porquê, a comunicação se transforma de tempos em tempos.

Toda forma de expressão é um meio de comunicação. As artes como um todo é a tentativa do homem de se comunicar com o mundo e com o outro, por isso, sua linguagem acompanha a sociedade em sua transformação. Hoje estamos diante de uma forma de linguagem, mas essa se adaptará as próximas mudanças dialógicas sociais. A dramaturgia que se eterniza, não leva consigo suas palavras somente, mas os fatos as situações, os grandes dramaturgos da história, são lembrados pelas suas obras, em relação a sua essência. Textos dramáticos são compostos por uma organização de atitudes e ações, de forma a persuadir o público da fábula. Isso é o eterno, mas a linguagem de como transpor em cena se modifica, por isso essa pesquisa pertence a esse momento da história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Junia. NOÉ, Márcio. *O palco e a Rua: Trajetória do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUC, 2006.
- ALEXANDRE, Jean Jacques. BORNHEIM, Gerd. SAADI, Fátima. TIBAJI, Alberto. MARQUES, Fernando. JR. Geraldo Pontes. *Teatro do pequeno Gesto*. Número 16. jan-abr, 2003.
- ARISTÒFANES. *PLUTO ou UM DEUS CHAMADO DINHEIRO*. Trad: Anna Flora. São Paulo: Ed.34, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *Os pensadores| A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec\Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da linguagem*. Editora Hucitec: São Paulo, 1981.
- BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BARNI, Roberta. *A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). *Recriações: A Trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.
- BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CALVINO, Italo. *O barão nas árvores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CANDIDO, Antonio. ROSENFELD, Anatol. PRADO, Decio de Almeida. GOMES, Paulo Emilio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CASTRO, Iliada de. *O processo de transcrição literária de um conto de fadas*. Revista: O Percevejo, Ano 8, n º 9, 2000.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto (org). *Da Cena Contemporânea*. Publicação originada da VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, evento realizado com apoio de CNPQ, CAPES e FAPERGS no âmbito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul nos dias 5 e 6 de setembro de 2011.
- MOREIRA, Eduardo. *Uma história de encontros*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.

- GASSNER, John. *Mestres do Teatro*. Volumes I e II. Trad. Alberto Gusik e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____ *Dramaturgia- construção do personagem*. São Paulo: Ática. 1989.
- GUÈNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma idéia (política) de Teatro*. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Folhetim, 2003.
- GUÈNOUN, Denis. *O Teatro é necessário?* Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HISCH, Linei. *Transcriação teatral: Da narrativa literária ao palco*. Revista: O Percevejo, Ano 8, n º 9, 2000.
- MACHADO, Irene. *Bakhtin: conceitos-chave*. CIDADE??? Editora Contexto, 2005.
- MICHALSKI, Yan. *Mediação teatral e formação de espectadores*. Caderno II. Apostila de análise de texto. PEIC – Exercício 2012- Projeto 08. Prof. Dr. Narciso Telles da Silva.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- PAVANELLI, Marcos e PAVANELLI, Simone Brites. *Seminário Nacional de Dramaturgia para Teatro de Rua Caderno 1 - 2011*. UNESP, 2011.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____ *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- SZONDI, PETER. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- UBERSFELD, Anne. GARCIA, Silvana. MOTTA, Gilson. SINISTERRA, José Sanchis.
- CALVERT, Dorys. Número 13, abr-jun, 2002.
- VICTOR, Paul de Saint. *A cultura da Grécia em seu teatro*. São Paulo: Germape LTDA, 2003.

VOSS, Almuth. BETI, Rabetti. BERNSTEIN, Ana. TIBAJI, Alberto. MOTTA, Gilson. TIMBERG, Nathalia. SEALA, Flaminio. BONFANTI, Guilherme. *Teatro do pequeno Gesto*. Número 20, jul-dez, 2004.

ANEXO 1: ENTREVISTADOS:

Vanessa Biffon

Naiara Dias

Renato Ribeiro

Samir Antunes

Augusto Martins

Entrevistado: Vanessa Biffon**Aos espectadores e artistas envolvidos.****O que você se lembra do espetáculo “*O barão nas árvores*”?**

Lembro que o cortejo emendava na cena: preparação de uma grande festa. Festa de corte. Pessoas ricas, bêbadas, preconceituosas com enormes perucas. Muitas cores, muito luxo! E no meio dessa festa, o filho do barão decide deixar essa vida “boa” e morar para sempre nas árvores. Lá encontra o amor, a desilusão, grandes amigos e a maturidade. Trocávamos muito de figurino, mas sempre com uma roupa-base por baixo verde: no fundo somos todos árvores. A trilha sonora composta por Helder acentuava lindamente as cores da cena. Havia uma bateria inteira a nossa disposição e um violão cheio de sentimento. Vivenciamos a vida toda de Cosme. Ríamos com as travessuras amorosas de Viola. Um coro de mulheres loucas e deliciosas! João do Mato, o bandido temido, tornava nosso melhor amigo; por que ele tinha que morrer? Havia um cão, companheiro de João do Mato, feito por uma atriz, me marcou muito. A mãe morre. O pai cospe pra cima e recebe mijo do céu. Os anos passam. Cosme morre e evapora no ar. Um balão é solto no céu. Para essa epopeia, uns 30 atores/músicos participaram da criação, sempre usando o recurso do coro para ampliar e intensificar as passagens e os personagens.

Quais momentos do espetáculo “*O barão nas árvores*” mais te chamou a atenção? Por quê?

Visualmente o espetáculo chamava muita atenção! Cores, perucas, maquiagem carregada e muita cantoria empolgavam qualquer pessoa que passava na rua. A música especialmente me chama muito a atenção, contínua e envolvente, ela por si só narra a história pelo som.

Aos artistas envolvidos**Enquanto ator do espetáculo existiu algum momento em que sentiu dificuldade de criação?**

A dificuldade maior pra mim foi conciliar os ensaios com quase 30 pessoas no processo artístico, com faltas e atrasos. Outra dificuldade foi dramatúrgica, escolher apenas algumas passagens do livro do Calvino para entrar na peça teatral (tudo era tão bom!). Também lembro que foi difícil solucionar o “estar nas árvores”: o que seriam as árvores? Como um ator ficaria o tempo todo do espetáculo em cima de algo? Queríamos que os próprios atores

fossem árvores e carregassem Cosme, mas se tornou inviável e tivemos que optar por um praticável suspenso por troncos de árvores, bem rústico.

Quais cenas você sentia maior retorno da plateia?

Duas cenas. A cena de Cosme e Viola quando crianças. Era uma grande brincadeira coreografada e musicada onde os dois disputavam poder, jogavam pedra um no outro e se descobriam apaixonados. Um coro de atrizes e atores faziam os ecos desses dois personagens. E a cena inicial, do baile, pois havia muita improvisação com a plateia e depois uma dança da corte muito divertida. Era uma delícia.

Aos espectadores e artistas envolvidos

O que você se lembra do espetáculo “*Sorôco, sua mãe, sua filha*”?

Lembro-me do trem com os corpos, foto, e do trenzinho caipira cantado. Lembro-me dos figurinos bem claros ou bem escuros, com rendas. Lembro que os personagens falavam por “palavras tortas” e mesmo assim a gente entendia. Tinha “Grande sertão: Veredas” dentro de “Sorôco”. Lembro que a menina conversava com os pássaros e a velha desembestava a gargalhar. Lembro-me dos vizinhos fofoqueiros e do pai indeciso. Lembro que a música era um ator fundamental, cheia de violão, apitos e metais. Lembro-me das cestas de palha que mais pareciam uma prisão. Guarda-chuvas coloridos. Virundangas. Um narrador mascarado que tinha um relógio dentro de si. Lembro-me de um tempo em suspensão. Tudo de loucura virava poesia.

Quais momentos do espetáculo “*Sorôco, sua mãe, sua filha*” mais te chamaram a atenção? Por quê?

Dois momentos me chamaram mais atenção. Quando as mãos da avó e da menina se encontram ao centro e num equilibrar cantam “Curiló cantarilú Dindorim quiça relê”. Me emociona esta parte, pois é o auge da loucura e soa tão familiar e alegre, uma grande brincadeira. Elas inventam outra língua e se comunicam; a gente as entende sei lá como. Outra parte que eu gosto muito é quando nos despedimos dos personagens e voltamos a ser atores, ao cantar “Trenzinho caipira”, o tempo aqui passa lentamente, vendo um filme nos nossos olhos, é a nossa vida que está no trem.

Aos artistas envolvidos

Enquanto ator do espetáculo, existiu algum momento em que sentiu dificuldade de criação?

É difícil falar *roseanês*. É tudo tão especial que o corpo nem sempre conseguia ser tão especial assim. Cada palavra ressignificada, cada frase era de uma poesia! Talvez faltasse maturidade de vida aos atores, minha, para entender com o corpo, com a própria vida, aquela poesia no dizer, no gesto. Fiquei por muito tempo ansiosa e me divertindo pouco nas apresentações, principalmente no texto/monólogo da menina, onde citava “Grande sertão: Veredas”. Que responsabilidade!

Em quais cenas você sentia maior retorno da plateia?

Quando a gente, como ator, cantava “trenzinho caipira”. Algumas vezes vi pessoas com lágrimas nos olhos. Eu também me emocionava muito. Nessa parte, nós, atores e plateia, podíamos olhar para aquilo tudo, esquecendo que era só uma peça de teatro. Olhávamos para dentro de nós.

Entrevistado: Naiara Dias**Aos espectadores e artistas envolvidos.****O que você se lembra do espetáculo “O barão nas árvores”?**

Rompimento de Cosme com a relação familiar, o menino passa a viver nas copas das árvores e assim se relacionar com todos os andantes que por ali transitam, com o tempo o menino se torna cada vez mais sábio, e do alto das árvores se apaixona e vê seu amor partir por ele não abandonar jamais seu ideal. Vê a vida passar, mas de maneira ativa ainda que jamais desça das árvores e nunca traia aquilo que prometeu: de nunca mais pisar um chão. A família de Cosme, no início, possui uma esperança que aquilo seria apenas um birra de menino, mas com o tempo percebe que Cosme jamais desceria dali....

Quais momentos do espetáculo “O barão nas árvores” mais te chamou a atenção? Por quê?

A memória é muito traiçoeira, já não mais sei se me lembro de algo que vi, ou se inventei a partir do que eu vi. Sei que me apego a um Cosme a gritar do alto de sua árvore, seus cabelos ao vento com transeuntes a percorrer e lhe interpelar, me lembro de uma Viola pulsante que com seu coro parte e colore por onde vai, mas sempre me volto naquele Cosme, que era um misto de tristeza e alegria, de vazies e completude... Um Cosme com docura de criança e inteligência de ancião... Uma única cena não ficou, ficou uma idéia, uma idéia de mudança daquilo que não se pensa, uma não permissão de ser então ignorado por todo sempre, de não ser subjugado aos desejos e pensamentos alheios... Come me causou inquietude, perguntas, muito mais perguntas que respostas, mas perguntas tão doces, com a profundeza de um abismo...

O que me lembro do Barão eram as cores contrastantes com a sobriedade de Cosme, o chão em contradição constantes com os altos... Cosme imperativo, Ativo, andante... Um Barão que não se curva aos desejos mundanos... uma rua, um povo, um sentimento propagado pelas falas de alguém que era de ser o louco mais lúcido que já se viu... Me lembro, e só.

Qual dos espetáculos (O barão nas árvores, Sorôco, sua mãe, sua filha) te tocou mais enquanto espectador?

São lugares diferentes, enquanto Sorôco fala ao singular, Barão fala no plural do ser,

ambos me transportaram para espaços inimagináveis, talvez não saberia responder a esta pergunta se não me atentasse aqui pro pedaço de sonho que o menino Cosme nos provoca. Fico com o Barão, não pela qualidade superior que não encontro no texto, mas pela esperança que fica, pois a beleza de Sorôco está na tristeza. Guimarães e Calvino falam de lugares distintos, mas com uma beleza simplista que chega na completude daquilo que se fala. No entanto, o Barão deixa a esperança de alguém que questiona e tenta mudar, acho que isto me faz escolher a Cosme como meu favorito. Escolho as cores das utopias a solidão cinzenta. Enfim, digo: escolho o futuro!

Aos espectadores e artistas envolvidos

O que você se lembra do espetáculo “Sorôco, sua mãe, sua filha”?

Um história de um homem que se vê obrigado a abrir mão das duas únicas pessoas que ele possuía em sua vida como companheiras, sua mãe, uma senhora de idade um pouco avançada e sua única filha, que parecia não possuir um pensamento muito claro das Sorôco, envia ambas para um hospício em Barbacena, na história contada tudo é difícil, a mãe tristonha, a filha enfeitada com uma inocência constante, é um misto de sentimentos, de entendimento do que se passa, e ao fim na caminhada de Sorôco a cantarolar a cantiga da filha, um sentimento comum surge, como se todos compartilhassem a mesma dor da partida, como se todos ali, vivessem uma só história.

Quais momentos do espetáculo “Sorôco, sua mãe, sua filha” mais te chamaram a atenção?

Uma das lembranças que mais me vêm a mente é a partida, quando que durante uma das apresentações em meio a cena entra um cachorro que acaba por completar o cenário, de coisas não ditas, porém gritadas com toda a força.

Talvez porque toda partida já possui imensos significados, e a partida de alguém amado gera um sentimento de dor e empatia, ainda que em relatos irreais, muito provavelmente também por a montagem ter sido feita em uma estação de trem, onde um trem se ia de fato, o que fortalecia a idéia de perda, de ausência, de abandono.....

Entrevistado: Renato Ribeiro

O que você se lembra?

Eu lembro da apresentação que foi feita na Estação de Trem, eu lembro bastante da cena final, da figura do Matheusinho, vestido de preto, não dava para entender bem o que era, mas parecia ser uma espécie de Narrador. Lembro do figurino da Bifon, que tinha uma espécie de fita, umas tiras, uma sombrinha também, eu lembro de umas caixas de cenário.

Momentos mais marcantes?

Quando todos se juntavam em uma fila, se despediam do trem, eles ficavam acenando para esse trem que estava indo embora.

Qual dos dois espetáculos: *O barão nas árvores*, ou *Sorôco, sua mãe, sua filha* te contemplou mais enquanto espectador?

O Barão nas árvores. Porque eu acho que o Barão nas árvores tem uma linguagem mais acessível, mais fácil de assimilar e o Sorôco é um pouco ermético demais, era difícil compreender o que estava acontecendo durante a apresentação. Eu acho que se a pessoa tivesse conhecimento da história antes de assistir ela poderia pegar o eixo central da coisa, só que quem não tinha esse conhecimento ficava meio perdido era difícil de compreender, era conceitual demais.

Você já teve acesso à obra literária? Você conseguiu compreender a história no espetáculo?

Não. No espetáculo muito pouco, quase nada. Eu lembro que tinha essa figura de partida de trem, de querer ir embora, mas só, isso é o mínimo, nem sei se essa é a história de verdade porque eu não tive acesso à literatura, eu acredito que tenha sido isso, mas só acredito.

Entrevistado: Samir Antunes

O que você se lembra do espetáculo *Sorôco, sua mãe, sua filha*?

Recordo que era o espetáculo que falava da família de um homem, sua filha e sua mãe tinha problemas mentais e elas precisavam ser levadas para um hospício na cidade de Barbacena. É como se contasse um dia na vida dessa pessoa, onde ele acorda de manhã e precisa levar essas duas figuras tão queridas para ele, tão amada, sua filha, sua mãe à estação de trem, onde de lá elas pegariam o trem pra cidade de Barbacena onde ficava esse manicômio.

Momento mais marcante?

O momento mais marcante pra mim é quando ele coloca sua mãe e sua filha no trem, momento em que ele tem que se desprender dessas duas pessoa, porque ele acredita que aquilo vai ser o melhor para elas, que lá elas vão ter uma vida melhor, lá serão melhor tratadas do que ele pode oferecer para ela, por mais que o sentimento dele não seja esse, é aquele sentimento de não querer desapegar, mas sabe que o desapego é a melhor coisa. O momento de onde ele embarca essas duas pessoas no trem, vai se desprender delas eu acho que é o momento mais interessante que eu me recordo com mais carinho.

Você já teve acesso ao texto literário, *Sorôco, sua mãe, sua filha*?

Sim. Já li, é um dos contos contidos no livro *Primeiras histórias*, do Guimarães Rosa.

Você conseguiu compreender a história do *Sorôco, sua mãe, sua filha* no espetáculo?

Bom, pra mim é complicado falar isso porque assim, eu acabo que mesmo não participando diretamente do espetáculo, eu acompanhei o processo até inclusive no início eu também participava cheguei a fazer uma das primeiras versões. Consigo, mas percebo que esse espetáculo tem muita subjetividade, talvez se eu não tivesse participado do processo e não tivesse acesso ao texto literário, talvez eu não compreendesse com a mesma nitidez que compreendi.

Qual dos dois espetáculos: *Sorôco, sua mãe, sua filha* ou *O barão nas árvores*, contemplou você melhor enquanto espectador?

São dois espetáculos distintos, a característica não é a mesma, a linguagem é uma linguagem diferente. Se eu for analisar enquanto espectador do teatro de rua, onde agente

busca algo mais popular, mais acessível a todos, de maior compreensão, acredito que *O barão nas árvores* é um espetáculo que contempla melhor. Porque ele tem uma linguagem mais acessível pra diversas idades, para públicos que têm formações diferentes, então, tanto uma pessoa que tem nível de estudo fundamental quanto um universitário compreendem, eu acredito, da mesma maneira. Diferentemente do Sorôco, eu acredito que o espetáculo Sorôco é um espetáculo, como dito anteriormente, mais subjetivo, ele... eu acho que pra conseguir compreendê-lo na totalidade mesmo dentro do que o escritor, o autor que é o Guimarães Rosa quis passar, eu acredito que ele é mais complexo, eu acho que a pessoa não consegue ter a mesma visão do que no Sorôco, da literatura, quanto no Barão nas árvores, o barão ele contempla melhor o público em geral, em qualquer instância.

Entrevistado: Augusto Martins

que você se lembra em *Sorôco, sua mãe, sua filha*?

Eu lembro de uma tristeza. Imagens muito bonitas. Uma despedida do trem.

Momento mais marcante.

Quando os atores despedem do trem, pois além da imagem ser bela, eu conseguia compreender a ação.

Você já teve acesso ao texto literário, *Sorôco, sua mãe, sua filha*?

Não.

Você conseguiu compreender a história do *Sorôco, sua mãe, sua filha* no espetáculo?

Não. As imagens eram muito bonitas, tinha muita poesia, mas eu não entendia quem eram os personagens, nem do que estavam falando, sei que era triste... Eu assisti a esse mesmo espetáculo, em uma caixa cênica, e me parece que se adequou melhor. As imagens começaram a fazer mais sentido... ainda que a história ainda não se compreendia, eu não sei, mas para mim esse espetáculo é de palco...

que você se lembra em *O barão nas árvores*?

Eu recordo da briga do filho com o pai. Lembro da insistência de Cosme em ficar nas árvores, das dificuldades que ele teve que enfrentar para se manter lá. Um amor excêntrico, repleto de conflitos. Lembro de tudo, era tudo interligado. As emoções pareciam desenhadas, as sensações eram construídas em cada cena, intensificando sempre na próxima. Eu me recordo das imagens, das cores do Barão. Havia uma harmonia entre os acontecimentos da peça, e a forma da encenação como um todo, como se texto, atores, diretor e todos os outros elementos tivessem interligados. Talvez por isso o público se emocionava junto, as respostas eram imediatas às intenções de riso, e choro. Tudo vinha em conjunto da plateia.

Momento mais marcante.

A discussão do pai com Cosme era muito forte. O pai tentando fazer ele descer, mas sem sair de sua razão, o filho com respostas sábias e tolas, mas ambos demonstrando um conflito entre a ideologia e o sentimento.

Você já teve acesso ao texto literário *O barão nas árvores*?

Não.

Você conseguiu compreender a história de *O barão nas árvores*?

Sim. Participei enquanto ator desse espetáculo e acho que eu como o público se compreender.

Qual dos dois espetáculos: *Sorôco, sua mãe, sua filha* ou *O barão nas árvores*, contemplou você melhor enquanto espectador?

O barão. O espetáculo tinha uma linguagem mais acessível. Percebia-se a resposta do espectador. A história era transmitida de modo a emocionar o espectador, todos riam e choravam na mesma apresentação. Tanto crianças como adultos se divertiam. Os personagens eram excêntricos e instigava o público. A relação do espetáculo com a plateia era proximal, agente se sentia íntimo. O Sorôco, era mais distante, tinha palavras belas, mas... não se vivia uma história, eu ouvia o que era dito, sem conseguir me envolver tão profundamente.

ANEXO 2: Sorôco, sua mãe, sua filha

(Adaptação: William Neimar)

1ª Cena

(da chegada, instalação dos personagens e narrativa sobre o trem)

(Os personagens, correndo, se deslocam do meio do público. Numa rua imaginária, eles, com muita ansiedade, esperam o semáforo autorizar a passagem. O sinal abre, eles, posicionados numa fotografia, correm para a estação, vêem o trem à distância, o trem se aproxima, passa e desaparece. Ao ver o trem o estado muda de agitação para movimentos lentos e contínuos. Pausa. Os personagens, ainda lentamente e todos juntos, se deslocam até suas respectivas gaiolas próximas do público)

MÁQUINI: Aquele carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação. Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo. A gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. A gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição. Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre. Para onde ia, no levar as mulheres, era para um lugar chamado Barbacena, longe. Para o pobre os lugares são mais longe. O trem do sertão passava às 12h45m. (*José Abençoado, Nenêgo, Sorôco, a Avó e a Menina estão em posição de reverência às máscaras. O Máquini se posiciona como eles e faz o movimento inverso*)

TODOS: O mundo está dessa forma...

MÁQUINI: (*antes de sair de cena*) Vai ver se botaram água fresca no carro...

2ª Cena

(dos personagens: Sorôco, sua mãe, sua filha)

SORÔCO: O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência. Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê.

ABENÇOADO: (*cena em diálogo: narrativa-dialogal*) Sendo que não vai sentir falta dessas transtornadas...

NENÊGO: (*defendendo*) ...transtornadas pobrezinhas.

ABENÇOADO: (*racional*) É até um alívio. Isso não tem cura.

NENÊGO: (*com pesar*) Elas não vão voltar, nunca mais. De antes...

ABENÇOADO: (*com tom de alerta*) ...de antes agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava.

SORÔCO: Com os anos, elas pioraram.

NENÊGO: (*para Sorôco*) Ele não dava mais conta?

ABENÇOADO: (*para Sorôco*) Tem de chamar ajuda, que for preciso.

SORÔCO: (*explicando para os dois*) Quem paga tudo é o Governo, que tinha mandado o carro.

NENÊGO: (*para Sorôco*) Por forma que, por força disso, agora vão remir com as duas, em hospícios. (*a Avó ouve e gargalha*)

SORÔCO: O se seguir. (*Sorôco abraça a Avó e se beija pela Menina*)

ABENÇOADO: Sua mãe, Sorôco, é de idade, com para mais de uns setenta.

NENÊGO: Sua filha, só tem essa. Sorôco era viúvo. Afora essas, não se conhece seu o parente nenhum. (*tempo para imagem*)

SORÔCO: Sem tanto que diferentes, elas se assemelham.

ABENÇOADO: (*com desdém*) Não queria dar-se em espetáculo.

NENÊGO: (*orgulhoso*) Mas representava de outroras grandezas.

SORÔCO: Impossíveis. (*a Avó olha para a Menina*)

NENÊGO: Mas a gente viu a velha olhar para ela. (*Aos poucos, Avó e Menina, cantam e dançam em círculo*) Com um encanto de pressentimento muito antigo. Um amor extremoso.

ABENÇOADO: Agora, mesmo, a gente só escutava era o arcoçôo do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava.

NENÊGO: Que é um constado de enormes diversidades desta vida.

SORÔCO: Que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.

TODOS: Sorôco. O mundo está dessa forma... (*Foto. Pausa. O canto das duas – Avó e Menina – invade a cena. Elas se aproximam de Sorôco. Formam a fotografia de retirantes*)

MÁQUINI: Se botaram água fresca no carro...

3ª Cena

(da partida)

TODO POVO: (*povo 1, 2 e 3*) Eles vêm!...

MÁQUINI: Vinha vindo, com o trazer de comitiva. Aí paravam. De repente, a velha se desapareceu do braço do Sorôco. (*foi se sentar no degrau da escadinha do carro*)

SORÔCO: (*para Máquini com voz muito branda*) Ela não faz nada seu Agente... Ela não acode, quando a gente chama...

POVO 3: (*Máquini para Sorôco*) Meus respeitos, (*para o público*) de dó.

SORÔCO: Deus...

POVO 2: (*José Abençoado para Sorôco*) Meus respeitos, (*para o público*) de dó.

SORÔCO: Deus vos pague...

POVO 1: (*Nenêgo para Sorôco*) Meus respeitos, (*para o público*) de dó. (*A filha se aproxima da Avó e volta a cantar a canção anterior. A avó, depois de um tempo, pega a cantar também*)

SORÔCO: Deus vos pague essa despesa...

POVO 1: Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam.

POVO 2: A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados.

POVO 3: Vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração.

POVO 1: Virundangas: matéria de maluco.

MENINA: (*trecho composto de expressões do “Grande Sertão: Veredas”. Para o público*) A morte é para todos, mas o viver é muito pessoal. O mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Ao que este mundo é muito misturado. (*para Sorôco*) Aquilo o igual sempre sendo. Viver em grande persistência. A colheita é comum, mas o capinar é sozinho. Sertão é sozinho. Sertão: é dentro da gente. O sertão é uma espera enorme! (*para Sorôco*) Aqui digo: que se teme por amor, mas que por amor também a coragem se faz. E entendi que podia largar ido meu sentimento: no rumo da tristeza ou da alegria – longe, longe, até ao fim. A vida é ingrata no macio de si, mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. O ar se estragou, trançado de assovios de ferro metal. (*para Sorôco e para Avó*) Toda saudade é uma espécie de velhice. Como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário... (*para Avó*) Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. (*para o público*) Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade se fazer. Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente – o que produz os ventos. (*para José Abençoado*) Só se pode viver perto de outro e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. (*para Abençoado*) Um sentir é do sentente, (*para Nenêgo*) mas o outro é do sentidor. (*para Avó e Sorôco*) Qualquer amor é um pouquinho de saúde. Um descanso na loucura. Deus é que me sabe. Quando rezo penso nisso tudo. Em nome da Santíssima Trindade. Formar alma na

consciência. (*finalizando*) Nada pega significado em certas horas. Falo por palavras tortas. Conto minha vida que não entendi. As coisas que eu nem queria pensar, mas pensava mais, elas vinham. São coisas que não cabem em fazer idéia. O real não está nem na saída, nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. Eu ia à paz, com vontade de alegria. (*foco da ação se dirige para a Avó*)

POVO 2: A velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça nos docementes.

POVO 3: Ela batia com a cabeça.

POVO 1: Ela batia.

SORÔCO: Aí que já estava chegando a horinha do trem. Tinham de dar fim aos aprestes. Fazer as duas entrar para o carro de janelas enxequetadas de grades.

POVO 3: Assim, num consumiço, sem despedida nenhuma, que elas nem haviam de poder entender.

POVO 1: (*se transformando durante a fala*) Nessa diligência, os que iam com elas, por bem fazer na viagem comprida eram o Nenêgo.

SORÔCO: Despachado e animoso.

POVO 2: (*assume José Abençoado*) E José Abençoado.

SORÔCO: Pessoa de muita cautela.

POVO 3: Estes serviam para ter mão nelas, em toda juntura.

SORÔCO: Elas não haviam de dar trabalhos. Tomara aquilo se acabasse. O trem chegando, a máquina manobrando sozinha para vir pegar o carro. (*as duas, cantando, entram no trem*) O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre.

MÁQUINI: Botaram água no carro.

4ª Cena

(do acompanhamento de Sorôco para casa)

POVO 5: (A Menina) De repente, todos gostavam demais de Sorôco.

POVO 4: (A Avó) Sorôco não esperou tudo se sumir.

POVO 5: Nem olhou. Só ficou de chapéu na mão, mais de barba quadrada, surdo.

POVO 4: O que nele mais espantava.

POVO 1: O triste do homem, lá, decretado.

POVO 2: Embargando-se de poder falar algumas suas palavras.

POVO 3: Ao sofrer o assim das coisas, ele:

POVO 4: (*mais baixo*) No oco sem beiras. Debaixo do peso.

POVO 5: (*mais alto*) Sem queixa. Exemploso. (*Sorôco se sacode de um jeito arrebentado*)

SORÔCO: O mundo está dessa forma. (*Sorôco desacontecido e vira para ir-s'embora*)

POVO 5: Estava voltando para casa.

POVO 4: como se estivesse indo para longe, fora de conta.

POVO 3: Mas, parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser.

POVO 2: Assim num excesso de espírito, fora de sentido.

POVO 4: E foi o que não podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? (*Sorôco começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tinham cantado. Cantava continuando. Depois todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas. Um bloco se locomove embora*)

MÁQUINI: (*se desloca do grupo*) A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga. (*se ajunta novamente ao grupo. Todos vão: até aonde que ia aquela cantiga*)

FIM