



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Ribamar Arruda Ribeiro

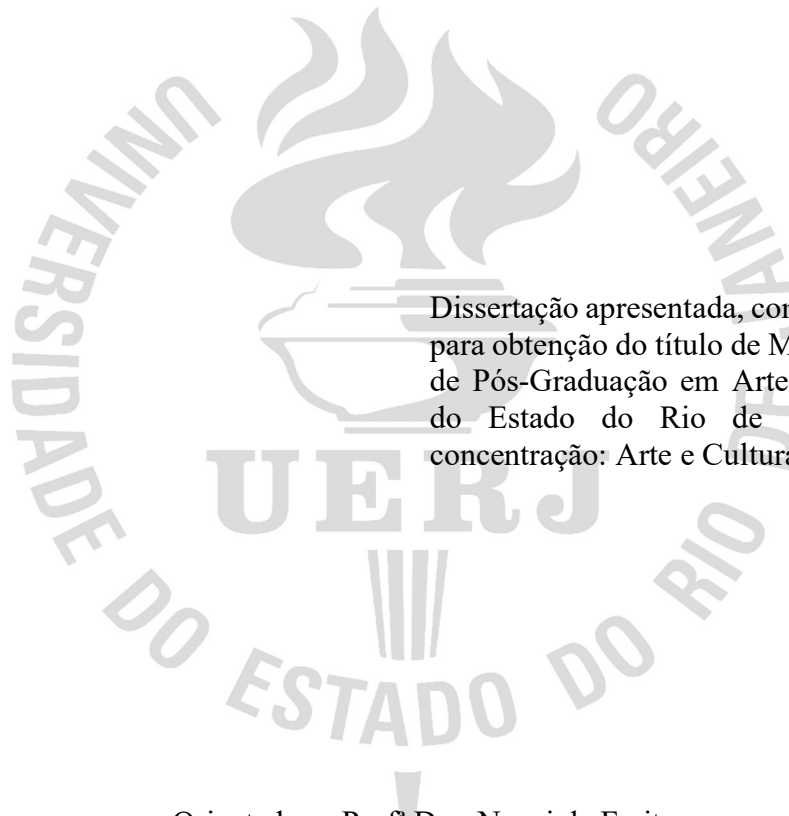
Em revista: memórias de um diretor no teatro narrativo
Os Ciclomáticos Companhia de Teatro e a encenação de Casa Grande e
Senzala – Manifesto Musical Brasileiro

Rio de Janeiro

2021

Ribamar Arruda Ribeiro

Em revista: memórias de um diretor no teatro narrativo
Os Ciclomáticos Companhia de Teatro e a encenação de Casa Grande e Senzala –
Manifesto Musical Brasileiro



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^a Dra. Nanci de Freitas

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R483 Ribeiro, Ribamar Arruda.
Em revista: memórias de um diretor no teatro narrativo Os
Ciclomáticos Companhia de Teatro e a encenação de Casa grande e senzala
– Manifesto musical brasileiro / Ribamar Arruda Ribeiro. – 2021.
212 f.: il.

Orientadora: Nanci de Freitas.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Teatro brasileiro - Teses. 2. Adaptações para o teatro – Teses. 3.
Freyre, Gilberto, 1900-1987. Casa-grande e senzala – Teses. 4.
Companhias de teatro– Teses. 5. Diretores e produtores de teatro - Teses.
6. Teatro de revista – Teses. 7. Teatro musical – Teses. 8. Escolas de
samba - Teses. I. Freitas, Nanci de. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 792(81)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ribamar Arruda Ribeiro

Em revista: memórias de um diretor no teatro narrativo
Os Ciclomáticos Companhia de Teatro e a encenação de Casa Grande e Senzala –
Manifesto Musical Brasileiro

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 4 de outubro de 2021.

Banca examinadora:

Profª Dra. Nanci de Freitas (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Profª Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra
Instituto de Artes – UERJ

Profª Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Dedico aos meus pais, Luiz Renato Ribeiro (*in memorian*) e Miriam Lúcia Arruda Ribeiro (*in memorian*), à minha tia Deocacina Arruda, ao meu irmão José Renato Arruda Ribeiro, ao meu companheiro de vida e de arte, Getulio Nascimento e à minha família Os Ciclomáticos Companhia de Teatro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela vida!

À minha família que sempre acreditou nos meus sonhos e loucuras. Especialmente aos meus pais, Miriam Lúcia Arruda Ribeiro (*in memorian*) e Luiz Renato Ribeiro (*in memorian*).

Ao meu irmão José Renato, à minha cunhada Deyjeane Costa, à minha sobrinha Anna Beatriz pelo afeto e apoio.

À minha tia Deocacina Arruda, que sempre cuidou de mim e foi a pessoa que me levou ao teatro pela primeira vez na vida!

À minha Companhia Os Ciclomáticos e seus integrantes: André Vital (*in memorian*), Cachalote Mattos, Carla Meirelles, Fabíola Rodrigues, Fernanda Dias, Getulio Nascimento, Juliana Santos, Júlio Cesar Ferreira, Mauro Carvalho, Nívea Nascimento e Renato Neves. Muito agradecido por acreditarem nas minhas loucuras dramáticas e encenações. Meus amores, minha vida!

À minha orientadora Prof^a Dra. Nanci de Freitas por toda a dedicação, amor, carinho e paciência.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, espaço de conhecimento, acolhimento, arte e resistência, neste momento tão difícil em que vivemos! UERJ, minha casa!

À CTI – Comunidade Teatral Independente.

À FETAERJ – Federação de Teatro Associativo do Estado do Rio de Janeiro

Ao Espaço das Artes – Os Ciclomáticos.

Ao meu companheiro de vida e de arte Getulio Nascimento, pelo apoio e incentivo sempre! Te amo!

Aos amigos Tiago Costa, Lêda Aristides, Valeria Rosito, Julio Cesar Martin Ortiz, Orlando Moreno, Luciana Marques e a todos os amigos que a arte me proporciona.

Às Professoras Luciana Lyra e Elza de Andrade pelo olhar carinhoso com o meu trabalho.

A todas as instituições de ensino nas quais tive o privilégio de estudar.

Às minhas produtoras e amigas Claudia Bueno e Fernanda Fernandes.

Aos atores e diretores que encenam os meus textos.

Ao teatro brasileiro que insiste e resiste sempre.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Arte pra mim não é produto de mercado. Podem me chamar de romântico. Arte pra mim é missão, vocação e festa.

Ariano Suassuna

RESUMO

RIBEIRO, Ribamar Arruda. *Em revista: memórias de um diretor no teatro narrativo - Os Ciclomáticos Companhia de Teatro e a encenação de Casa grande e senzala – Manifesto musical brasileiro*. 2021. 212 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Esta dissertação descreve a trajetória de Os Ciclomáticos Companhia de Teatro, sob a direção artística de Ribamar Ribeiro, fundada em 1996, tendo produzido 12 espetáculos até o momento. A pesquisa aborda o desenvolvimento do teatro narrativo como marca no processo de criação da companhia, com ênfase particular no espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*. O espetáculo foi montado em 2013, tendo como ponto de partida o livro de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, publicado em 1933. O projeto de encenação de *Casa Grande e Senzala - Manifesto Musical Brasileiro* caminhou no entrelaçamento de teatro e música, com foco no teatro narrativo, juntamente com aspectos estruturais do teatro de revista e do carnaval carioca. Com esta encenação, a Companhia fez uma releitura de uma das grandes obras de registro da sociedade brasileira e das características peculiares de seu povo, principalmente, no que concerne à miscigenação étnica, tão importante na construção da brasilidade.

Palavras-chave: Os Ciclomáticos Companhia de Teatro. Dramaturgia cênica. Teatro narrativo. Direção teatral. Colonização brasileira. Casa Grande e Senzala. Teatro de revista. Escola de samba.

ABSTRACT

RIBEIRO, Ribamar Arruda. *In magazine: memories of a director in narrative theater - Os Ciclomáticos Companhia de Teatro e a and the staging of de Casa grande e senzala – Manifesto musical brasileiro*. 2021. 212 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This dissertation describes the trajectory of Os Ciclomáticos Companhia de Teatro, under the artistic direction of Ribamar Ribeiro, founded in 1996, having produced 12 shows so far. The research addresses the development of narrative theater as a mark in the company's creation process, with particular emphasis on the show Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro. The show was staged in 2013, having as its starting point the book by Gilberto Freyre, Casa Grande e Senzala, published in 1933. The staging project of Casa Grande e Senzala - Brazilian Musical Manifesto walked in the intertwining of theater and music, with a focus in narrative theater, together with structural aspects of the theater of magazine and carnival carioca. With this staging, the Company reinterpreted one of the great works of record of Brazilian society and the peculiar characteristics of its people, especially with regard to ethnic miscegenation, so important in the construction of brazilianess.

Keywords: Os Ciclomáticos Companhia de Teatro. Scenic dramaturgy. Narrative theater. Theater direction. Brazilian colonization, The Masters and Slaves. Magazine theater. Samba school.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Casa Grande e Senzala em Quadrinhos. adaptação de Estêvão Pinto, ilustrações Ivan Wash Rodrigues e colorização de Noguchi.....	19
Figura 2 – .	Cartaz de divulgação do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro. Criada por Cachalote Mattos.....	26
Figura 3 -	Estrutura metodológica de Teatro-Seminário utilizada nos Espetáculos-Aula, sob o ponto de vista do arcabouço dramático criado pelo Diretor Teatral Ribamar Ribeiro. (ARISTIDES, 2018, p.80)	39
Figura 4 –	Ciclomático Refrigerador. Foto da porta da geladeira que originou o nome da companhia. Foto: acervo pessoal.....	53
Figura 5 –	Cena do espetáculo <i>Consummatum est</i> (2001). Com Fernanda Dias, Julio Cesar Ferreira e Renato Neves. Foto: Cachalote Mattos.....	56
Figura 6 –	Cena do espetáculo <i>Amargasalmas</i> (2003). Com Carla Meirelles, Fernanda Dia e Nívea Nascimento. Foto: Roberto Cuíca.....	59
Figura 7 –	Storyboard de <i>Amargasalmas</i> (2003). Criação do desenho cênico das cenas 9 e 10. Foto: Arquivo.....	60
Figura 8 –	Storyboard de <i>Amargasalmas</i> (2003). Criação do desenho cênico das cenas 10 e 11. Foto: Arquivo.....	61
Figura 9 –	Flyer de divulgação do espetáculo <i>Sobre paixão, prazer, barulho e todo o mal</i> , no SESC Tijuca, em 2005.....	63
Figura 10 –	Ilustração do cenário de Cachalote Mattos para o espetáculo <i>A Corrente de Eléia</i> (2006).....	67
Figura 11 -	Cenário do espetáculo <i>A Corrente de Eléia</i> . Cenário de Cachalote Mattos. Foto: Cachalote Mattos.....	67
Figura 12 -	Cena do espetáculo <i>A Corrente de Eléia</i> . Com Fernanda Dias e Julio Cesar Ferreira. Foto: Cachalote Mattos.....	68
Figura 13 -	Jornal O Globo – Caderno Globo Zona Norte. 25/06/2006.....	70
Figura 14 -	Jornal do Commercio. Caderno de Artes. Novembro de 2006.....	72
Figura 15 -	Cena de abertura do espetáculo <i>Sobre Mentiras e Segredos</i> (2006). Com Mauro Carvalho, Fernando Kleis, Getulio Nascimento, Alana Lial, Juliana Santos, Carla Meirelles, Nívea Nascimento, Fabíola	

	Rodrigues, Júlio Cesar Ferreira, Gisele Flôr, Renato Neves, Fernando Alves e Malu Saldanha. Foto: Henrique Moreno.....	76
Figura 16 -	Cena do espetáculo Sobre Mentiras e Segredos (2006). Com Mauro Carvalho, Fernando Kleis, Getulio Nascimento, Alana Lial, Juliana Santos, Carla Meirelles, Nívea Nascimento, Fabíola Rodrigues, Júlio Cesar Ferreira, Gisele Flôr, Renato Neves, Fernando Alves e Malu Saldanha. Foto: Henrique Moreno.....	76
Figura 17 -	Cena das vizinhas do espetáculo Sobre Mentiras e Segredos (2006). Com Marcos Pinheiro, Márcio Vieira, Mauro Carvalho, Júlio Cesar Ferreira e Getulio Nascimento. Foto: Zayra Lisboa.....	77
Figura 18 -	Cena do espetáculo Minha alma é nada depois dessa história (2009). Chancay – Lima – Peru, 2014. Foto: Arquivo.....	81
Figura 19 -	Cena de Minha alma é nada depois dessa história. Com Fernanda Dias, Getulio Nascimento e Nívea Nascimento. Mish Mash Festival Amiens - França, 2014. Foto: Arquivo.....	81
Figura 20 -	Cena de abertura do espetáculo Genet – Os Anjos devem morrer (2009). Com Carla Meirelles, Getulio Nascimento, Mauro Carvalho, Júlio Cesar Ferreira e Renato Neves. Teatro Nelson Rodrigues – Caixa Cultural – RJ, 2010. Foto: Henrique Moreno.....	82
Figura 21 -	Cena do nascimento de Ariano Suassuna no espetáculo Ariano – O Cavaleiro Sertanejo (2018). Com Getulio Nascimento, Júlio Cesar Ferreira, Carla Meirelles, Renato Neves, Nívea Nascimento e Fabíola Rodrigues. Teatro SESC Tijuca. Foto: Zayra Lisboa.....	83
Figura 22 -	Cena final do espetáculo <i>Ariano – O Cavaleiro Sertanejo</i> (2018). Com Getulio Nascimento, Júlio Cesar Ferreira, Nívea Nascimento e Fabíola Rodrigues. Teatro SESC Tijuca. Foto: Zayra Lisboa.....	85
Figura 23 -	Ensaio da cena <i>Iaçã</i> do espetáculo <i>Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro</i> (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento e Ribamar Ribeiro. SENAC Irajá. Foto: André Vital	93
Figura 24 -	Ensaio de músicas do espetáculo <i>Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro</i> (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio	

	Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento e Fernanda Sabot. Foto: André Vital.....	97
Figura 25 -	Ensaio da cena <i>Iaçã</i> do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento e Ribamar Ribeiro. SENAC Irajá. Foto: André Vital	97
Figura 26 -	Ensaio do final do quadro <i>Iaçã</i> do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro. Com Juliana Santos, Fernanda Sabot, Fabíola Rodrigues, Nívea Nascimento e Fernanda Dias. SENAC Irajá. Foto: Ribamar Ribeiro.....	99
Figura 27 -	Cena de abertura do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento, Fernanda Sabot e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Henrique Moreno.....	104
Figura 28 -	Cena de abertura do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento, Fernanda Sabot e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.....	105
Figura 29 -	Casa Grande e Senzala – Ilustração de Cícero Dias, criada para o livro de Gilberto Freyre, em 1933.....	106
Figura 30 -	Cena de abertura do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento, Fernanda Sabot e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.....	108
Figura 31 -	Cena de abertura do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro (2013). Com Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento, Fernanda Sabot e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Henrique Moreno	109

Figura 32 -	Cena de abertura do espetáculo <i>Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro</i> (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Sabot, Fabíola Rodrigues e Juliana Santos. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias	109
Figura 33 -	Cena final da abertura do espetáculo <i>Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro</i> (2013). Com Júlio Cesar Ferreira, Fernanda Sabot, Marcio Vieira, Getulio Nascimento, Fabíola Rodrigues, Nívea Nascimento, Fernanda Dias e Juliana Santos. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.....	110
Figura 34 -	Cena do quadro <i>Iaçã</i> do espetáculo <i>Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro</i> (2013). Com Nívea Nascimento. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.....	112
Figura 35 -	Cena inicial do quadro <i>Iaçã</i> do espetáculo <i>Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro</i> (2013). Com Júlio Cesar Ferreira, Renato Neves, Fernanda Sabot, Marcio Vieira, Getulio Nascimento, Fabíola Rodrigues, Nívea Nascimento, Fernanda Dias e Juliana Santos. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Henrique Moreno.....	114
Figura 36 -	Chocalho feito com sementes nos tornozelos para a sonoridade da dança indígena. Foto: Fernando Dias.....	116
Figura 37 -	<i>O Nascimento de Vênus</i> , pintura de Sandro Botticelli - c.1484, 172,5 x 278,5 cm, têmpera sobre tela, Galleria degli Uffizzi, Florença.....	119
Figura 38 -	Cena final do quadro <i>Iaçã</i> do espetáculo <i>Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro</i> . Com Juliana Santos, Fernanda Sabot, Fabíola Rodrigues, Nívea Nascimento e Fernanda Dias. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Henrique Moreno.....	119
Figura 39 -	Cena inicial do quadro <i>Oyeku Meji e Ejiogbe</i> do espetáculo <i>Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro</i> . Com Júlio Cesar Ferreira, Marcio Vieira e Getulio Nascimento. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.....	120
Figura 40 -	Cena ritualística do quadro <i>Oyeku Meji e Ejiogbe</i> do espetáculo <i>Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro</i> . Com Júlio Cesar	

	Ferreira, Fabíola Rodrigues, Fernanda Sabot, Fernanda Dias, Nívea Nascimento e Marcio Vieira. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier..	122
Figura 41 -	O ator Renato Neves como narrador no quadro Oyeku Meji e Ejiogbe do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.....	123
Figura 42 -	Cena final do quadro Oyeku Meji e Ejiogbe do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro. Com Fernanda Dias, Fabíola Rodrigues, Nívea Nascimento, Fernanda Sabot e Getulio Nascimento. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.....	126
Figura 43 -	Cena de abertura do quadro A Princesa Fátima do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro. Com Renato Neves e Juliana Santos. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias..	127
Figura 44 -	Cena de coro quadro A Princesa Fátima do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro. Com Fabíola Rodrigues, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Renato Neves, Juliana Santos, Fernanda Dias, Fernanda Sabot e Nívea Nascimento. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.....	132
Figura 45 -	Cena final do quadro A Princesa Fátima do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro. Com Juliana Santos. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.....	134
Figura 46 -	Negros no Porão do navio (1835), de Johann Moritz Rugendas. Litografia	145
Figura 47 -	Cena de abertura do quadro Ora pois, pois isso aqui ô ô é um pouquinho de Brasil iá iá (colonizado). Com Renato Neves, Fernanda Sabot, Fernanda Dias, Fabíola Rodrigues, Nívea Nascimento, Getulio Nascimento, Júlio Cesar Ferreira e Marcio Vieira. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.....	146
Figura 48 -	Cena da Preta Velha do quadro Ora pois, pois isso aqui ô ô é um pouquinho de Brasil iá iá (colonizado). Com Juliana Santos e Fernanda Dias. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.....	149
Figura 49 -	Cena final do quadro Ora pois, pois isso aqui ô ô é um pouquinho de Brasil iá iá (colonizado). Com Marcio Vieira, Fernanda Dias, Fernanda Sabot e Júlio Cesar Ferreira. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier...	152

Figura 50 -	Cena do quadro <i>A mistura da mistura</i> . Com Nívea Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.....	153
Figura 51 -	Cena da <i>Zabé</i> do quadro <i>A mistura da mistura</i> . Com Getulio Nascimento, Renato Neves, Marcio Vieira e Fernanda Sabot. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.....	158
Figura 52 -	Cena de abertura do quadro <i>Que a fé não costuma faiá</i> . Com Getulio Nascimento, Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Fernanda Sabot, Juliana Santos e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.....	159
Figura 53 -	Cena final do quadro <i>Que a fé não costuma faiá</i> . Com Júlio Cesar Ferreira, Fernanda Sabot, e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.....	161
Figura 54 -	Cena do quadro <i>Despedidas</i> . Com Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Fernanda Sabot, Nívea Nascimento, Juliana Santos e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.....	163
Figura 55 -	Cena final do quadro <i>Despedidas</i> . Com Renato Neves, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Fernanda Sabot, Nívea Nascimento, Juliana Santos, Fabíola Rodrigues. SESC Nova Iguaçu. Foto Alziro Xavier.....	164
Figura 56 -	Cena da Apoteose <i>Vem cá Brasil!</i> Com Fabíola Rodrigues, Fernanda Dias, Nívea Nascimento, Juliana Santos e Fernanda Sabot. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.....	165
Figura 57 -	Cenário do espetáculo <i>Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro</i> . Concepção de Cachalote Mattos (2013). Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Cachalote Mattos.....	169
Figura 58 -	Ribamar Ribeiro, Caíque Botkay e Vanessa Dumatu (Tiago Costa) na estreia do espetáculo <i>Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro</i> no Teatro Municipal Ziembinski (2013). Foto: Fernando Dias	171
Figura 59 -	Reprodução do e-mail com o pedido do samba enredo criado por Caíque Botkay (2013).....	172

Figura 60 -	Gravação do samba enredo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro (2013).....	173
Figura 61 -	Artistas de Os Ciclomáticos Companhia de Teatro. Fernanda Dias, Fabíola Rodrigues, Getulio Nascimento, Cachalote Mattos, Renato Neves, Mauro Carvalho, Nívea Nascimento, André Vital (in memorian), Juliana Santos, Júlio Cesar Ferreira, Ribamar Ribeiro e Carla Meirelles. Aldeia de Arcozelo – FUNARTE. Foto: Luan Abreu...	174

SUMÁRIO

	CONCENTRAÇÃO.....	17
1	ABRE-ALAS PARA O TEATRO NARRATIVO.....	29
1.1	Desfile: procedimentos e desdobramentos épicos.....	29
1.2	Dramaturgia cênica: a narratividade como estandarte.....	33
2	UMA COMPANHIA DE TEATRO BRASILEIRA NA PASSARELA.....	51
2.1	Os Ciclomáticos Companhia de Teatro – a companhia com nome de geladeira.....	51
2.2	As experiências de formação do diretor teatral.....	55
3	ABRAM AS CORTINAS - O ESPETÁCULO VAI COMEÇAR.....	87
3.1	O livro Casa Grande e Senzala – o enredo.....	87
3.2	O processo de criação do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro – quadro por quadro, ala por ala.....	93
3.2.1	<u>Primeiros passos: conduzidos pela música.....</u>	93
3.2.2	<u>Teatro de revista e escola de samba.....</u>	99
3.2.3	<u>Prólogo ou comissão de frente?.....</u>	104
3.2.4	<u>Quadro Iaçã é Açaí ou ala indígena.....</u>	112
3.2.5	<u>Quadro Oyeku Meji e Ejiogbe ou ala africana.....</u>	120
3.2.6	<u>Quadro A Princesa Fátima ou ala portuguesa.....</u>	126
3.3	Segundo ato – Aquarela do Brasil.....	134
3.3.1	<u>Quadro Ora pois, pois isso aqui ô ô é um pouquinho de Brasil iá iá (colonizado).....</u>	140
3.3.2	<u>Segundo quadro – A mistura da mistura.....</u>	153
3.3.3	<u>Terceiro quadro – Que a fé não costuma faiá.....</u>	159
3.3.4	<u>Quarto quadro – Despedidas.....</u>	162
3.3.5	<u>Apoteose do teatro de revista e do carnaval – Vem cá brasil!.....</u>	164
	CONCLUSÃO OU DISPERSÃO? DESMONTAGEM E REVERBERAÇÃO.....	166
	REFERÊNCIAS.....	176
	ANEXO A - Participações em festivais.....	183
	ANEXO B - Prêmios e editais.....	184
	ANEXO C - Críticas de Espetáculos.....	185

ANEXO D - Texto original da montagem.....	189
--	------------

CONCENTRAÇÃO

Nesta pesquisa, proponho uma reflexão sobre a trajetória de Os Ciclomáticos Companhia de Teatro, sob a minha direção artística, fundada em 1996, tendo produzido 12 espetáculos até o momento. No estudo, abordo o desenvolvimento do teatro narrativo como marca nas encenações da Companhia, descrevendo meu processo de criação como diretor em diversos espetáculos, a partir da construção de dramaturgias contemporâneas, em diálogos intertextuais com autores brasileiros e estrangeiros. A pesquisa dedica-se, particularmente, à encenação de *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*, com estreia em 2013. A montagem teve como ponto de partida o livro de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, publicado em 1933, trazendo como centro da discussão a questão racial e a formação da identidade de um povo.

O desenvolvimento da Companhia Os Ciclomáticos está diretamente ligado à criação de uma linguagem cênica particular e ao desejo de continuidade de trabalho pelos integrantes que a compõem. Dentre os aspectos que favoreceram a criação do grupo, pode-se destacar a forte relação de companheirismo, a conexão em torno de um mesmo ideal de coletivo e, principalmente, o comprometimento com as propostas estabelecidas. Entendemos que não basta apenas montar os espetáculos, mas também pensar em como reverberar suas produções técnicas, pedagógicas ou criativas. A Companhia Os Ciclomáticos possui este olhar, pois, além de seus integrantes atuarem como artistas/artesãos e criadores de espetáculos, também se colocam como educadores e multiplicadores de ações, através de projetos como *Os Ciclomáticos DNA*, dedicado à formação de artistas. Abrir este paradigma sobre o conceito de Companhia é fundamental para entendermos esta rede de relações entre o processo de criação dos espetáculos e a participação do coletivo.

Atualmente, a companhia possui 11 integrantes fixos, com funções diversificadas de acordo com a linha de interesse, pesquisa e aptidão. Eu exerço a função de diretor artístico desde 2000, tendo dirigido a maioria dos espetáculos produzidos.

Os Ciclomáticos Companhia de Teatro iniciaram um estudo de autores como Nelson Rodrigues e Jean Genet, interessados em pesquisar suas linguagens transgressoras, devido às temáticas relacionadas ao modo como as sociedades conservadoras tratam, com falso moralismo, as questões da sexualidade e dos comportamentos humanos. Liderada por mim, na função de dramaturgo e encenador, esta pesquisa desembocou na montagem de *Sobre Mentiras e Segredos*, uma adaptação do romance *A Mentira*, de Nelson Rodrigues, e no espetáculo *Genet*

- *Os Anjos Devem Morrer*, uma criação dramatúrgica a partir de dois romances de Jean Genet: *Nossa Senhora das Flores* e *O Diário de um ladrão*.

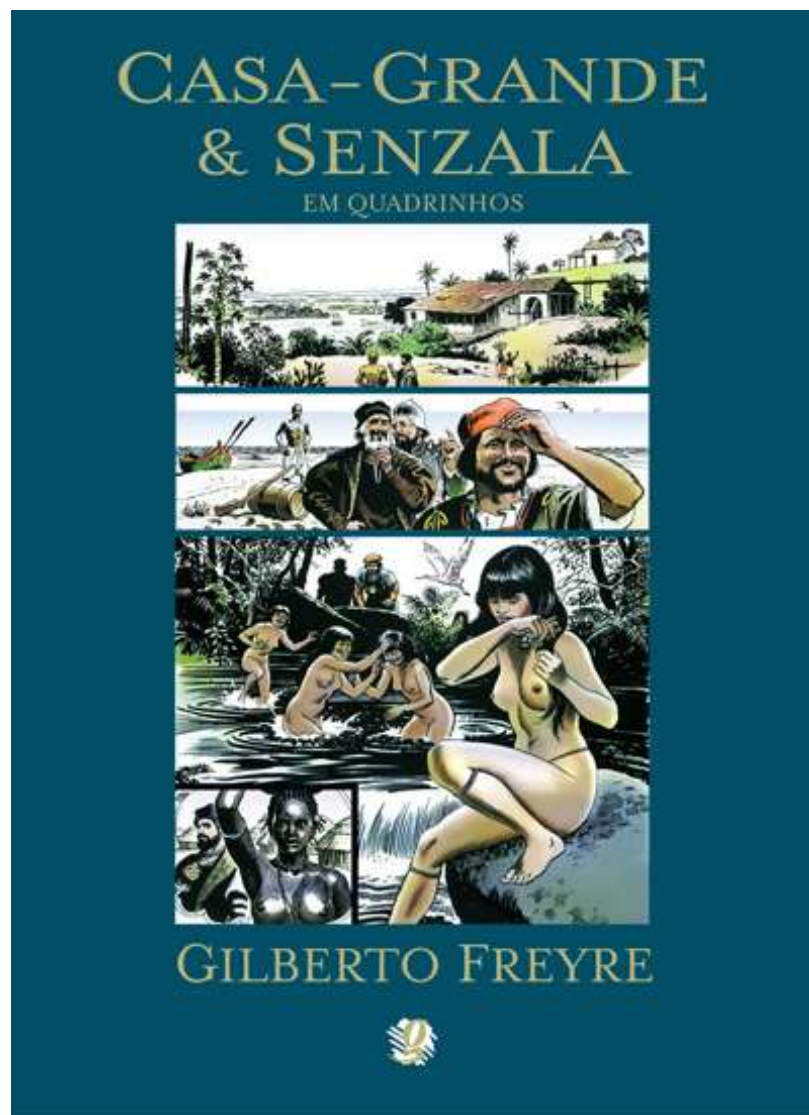
Em relação ao espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*, o projeto de encenação caminhou na seara da música e do teatro, tendo como foco principal procedimentos do teatro narrativo, de características épicas, que foram se desdobrando numa amplitude de formas, no teatro moderno e no teatro contemporâneo. O espetáculo também experimenta a narratividade por meio de manifestações culturais brasileiras, os cantos e as danças de diversas regiões do país e, em particular, elementos da cultura carioca como o teatro de revista e a escola de samba, ampliando, assim, as formas narrativas.

O projeto de trazer *Casa Grande e Senzala* para as artes cênicas foi mais uma experiência de leitura da obra, já registrada em diversas linguagens artísticas, tal como o samba enredo da *Estação Primeira de Mangueira*, composto por Zagaia, Comprido e Leléu, para o desfile de 1962, sendo interpretado por Leci Brandão. Nesse ano, a Mangueira homenageou o sociólogo Gilberto Freyre e sua obra *Casa Grande e Senzala* com um desfile memorável, sendo classificado em quarto lugar. Canta o samba:

Pretos escravos e senhores
 Pelo mesmo ideal irmanados
 A desbravar
 Os vastos rincões
 Não conquistados
 Procurando evoluir
 Para unidos conseguir
 A sua emancipação
 Trabalhando nos canaviais
 Mineração e cafezais
 Antes do amanhecer
 Já estavam de pé
 Nos engenhos de açúcar
 Ou peneirando o café
 Nos campos e nas fazendas
 Lutaram com galhardia
 Consolidando a sua soberania
 E esses bravos
 Com ternura e amor
 Esqueciam as lutas da vida
 Em festas de raro esplendor
 Nos salões elegantes
 Dançavam sinhás donas e senhores
 E nas senzalas os escravos
 Dançavam batucando os seus tambores
 Louvor
 A este povo varonil
 Que ajudou a construir
 A riqueza do nosso Brasil

Nas artes visuais, a obra de Gilberto Freyre rendeu inúmeras exposições e curadorias e até mesmo uma edição de *Casa Grande e Senzala em Quadrinhos* (fig. 1), com adaptação de Estêvão Pinto, ilustrações de Ivan Wash Rodrigues e colorização de Noguchi, publicada pela Editora Global, em 2005.

Figura 1 – Casa Grande e Senzala em Quadrinhos. Adaptação de Estêvão Pinto, ilustrações Ivan Wash Rodrigues e colorização de Noguchi.



Manuel Bandeira também escreveu o poema *Casa Grande e Senzala*, incluindo a auto-caricatura de Gilberto Freyre:

Casa-Grande & Senzala
Grande livro que fala
Desta nossa leseira
Brasileira.

Mas com aquele forte
Cheiro e sabor do Norte
— Dos engenhos de cana
(Massangana!)

Com fuxicos danados
E chamegos safados
De mulecas fulôs
Com sinhôs!

A mania ariana
Do Oliveira Viana
Leva aqui a sua lambada
Bem puxada.

Se nos brasis abunda
Jenipapo na bunda,
Se somos todos uns
Octoruns,

Que importa? É lá desgraça?
Essa história de raça,
Raças más, raças boas
— Diz o Boas —

É coisa que passou
com o franciú Gobineau.
Pois o mal do mestiço
Não está nisso.

Está em causas sociais,
De higiene e outras que tais:
Assim pensa, assim fala
Casa-Grande & Senzala.



Livro que à ciência alia
A profunda poesia
Que o passado revoca
E nos toca

A alma do brasileiro,
Que o portuga femeeiro
Fez e o mau fado quis
Infeliz!¹

Já houve, inclusive, uma peça teatral homônima, escrita por José Carlos Cavalcanti Borges, importante autor pernambucano que transpôs a obra para uma comédia de costumes do século XVIII, estruturada em três atos. Este texto foi publicado pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1970.

¹ Do livro *Mafuá do Malungo*, em *Estrela da Vida Inteira*, de Manuel Bandeira (Ed. Nova Fronteira)

Outros grupos também se enveredaram pela obra de Gilberto Freyre, como a companhia paulista Os Fofos encenam, que montou o espetáculo *Assombrações do Recife Velho*, em 2005, com adaptação e direção de Newton Moreno. A peça é ambientada numa ‘rua encantada’, solta no meio da noite, na qual um morto procura um vivo e um vivo procura os mortos. Neste trânsito mágico, os moradores deste lugar contam-nos, com muito humor, sobre fantasmas negros, índios, caboclos, mamelucos, judeus, mouros, portugueses, degredados, holandeses. Fantasmas de colonizados e colonizadores que ressuscitam em cena para promover um olhar sobre a construção deste rico imaginário de terras pernambucanas: casos de gritos noturnos de negros aflitos açoitados até a morte que voltam para reencontrar seus senhores e iaiás. Lobisomens, Mula sem cabeça, defuntos que ressuscitam em velórios, papa-figo e outros fantasmas sedutores. E ainda a lenda da ‘perna cabeluda’, que assustava e violava mocinhas pernambucanas em plena época da ditadura. Metáfora de um regime monstruoso ou escape fantasioso num triste país dominado pelo horror e pela repressão? Outra montagem do mesmo grupo, também com a direção de Newton Moreno, foi *Memória da Cana*, de 2009, construção dramática a partir da peça *Álbum de Família* e de *Casa Grande e Senzala*. Esta montagem fazia uma relação entre as personagens destes dois autores recifenses, Nelson Rodrigues e Gilberto Freyre.

A Companhia Teatro de Seraphim (CTS), sediada no Recife, em atividade desde março de 1990, também se enveredou pelas obras de Gilberto Freyre. A companhia montou sua versão de *Sobrados e Mocambos*, em 1998, com direção de Antonio Cadengue, com a intenção de efetivar sua leitura do Brasil patriarcal. O diretor cruzou referências à obra do dramaturgo pernambucano Hermilo Borba Filho² e Gilberto Freyre com Bertolt Brecht e Jean Genet, apostando na pluralidade cultural.

Acredito que estas montagens que fazem releitura da obra de Gilberto Freyre, incluindo a nossa encenação, cada uma no seu tempo, abordam as questões acerca da realidade nacional. Partindo de aspectos do patriarcalismo e da aristocracia pernambucana, ampliam-se questões que resvalam para a aristocracia nacional.

Pode-se perceber a magnitude da obra de Gilberto Freyre, que reverbera em diversos pontos e olhares, assim como Os Ciclomáticos que decidem trazer um frescor contemporâneo e crítico à obra *Casa Grande e Senzala*, por meio de alguns aspectos da estrutura do teatro de revista, revisitando de forma dinâmica uma importante tradição cênica carioca.

² Hermilo Borba Filho (Engenho Verde, Palmares, Pernambuco, 1917 - Recife, Pernambuco, 1976). Autor, encenador, professor, crítico e ensaísta. Diretor artístico do Teatro do Estudante de Pernambuco e fundador do Teatro Popular do Nordeste, é um dos homens de teatro mais atuantes no Nordeste brasileiro.

A apresentação da trajetória da companhia e da minha própria formação artística como diretor, com as experiências e influências que recebi dos artistas e projetos com os quais eu convivi, permitirá uma maior compreensão da metodologia de trabalho utilizada para a criação do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*.

Reitero a importância deste projeto de pesquisa aqui apresentado, escrito de próprio punho, como um dos integrantes deste eixo periférico teatral carioca, apresentando minha vivência enquanto um lugar de fala, saindo do lugar comum de grupos que possuem sua história, mas sempre são vistos pelo outro, necessitando de certa legitimação externa. Acredito que ter o relato da experiência de um grupo, nascido e desenvolvido na Zona Norte carioca e na Baixada Fluminense, e a reflexão sobre um espetáculo produzido também nesta geografia, confere relevância artística e acadêmica a esta pesquisa. O objetivo é trazer para o debate acadêmico o processo de criação do grupo Os Ciclomáticos, investigando o modo como se dá a construção de sua recorrente linguagem narrativa, tanto no meu trabalho de dramaturgo e diretor quanto dos atores e atrizes. Este processo, verificado na criação do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*, funciona como base para o entendimento de uma metodologia de criação, contribuindo para que pesquisadores e artistas diversos tenham acesso a outros olhares em termos de modos de se fazer teatro e, também, das possibilidades de desdobramento artístico, social e pedagógico de uma obra.

Sempre tive fascínio pelo teatro. Não sei bem onde começou, pois em minha família não tenho ninguém como exemplo de artista. Foi de mim mesmo! A gente é aquilo para que nasce. Na verdade, eu tinha dois sonhos: ser artista ou ser maquinista. Eu nasci na Favela do Jacarezinho³ e lá tem uma linha de trem que corta a favela. Apesar de ser distante de onde eu morava, eu conseguia ouvir o barulho do trem e de seu apito para que os transeuntes liberassem os trilhos.

O que me fazia gostar da ferrovia era o fato de ter uma direção e se locomover para diversos locais. Mesmo não conseguindo ser maquinista, sonho que se esvaiu em poesia, hoje, através da arte, percebi que sou maquinista do teatro. O fato de ter me tornado diretor é uma boa imagem para isso. Acredito que, na minha formação, passei a ter contato com arte e artistas, em diversas instâncias: na escola, na igreja, em quadrilhas juninas e centros comunitários. Daí

³ O Jacarezinho é um bairro da Zona Norte do município do Rio de Janeiro, no Brasil. Neste bairro, também localiza-se a favela do Jacarezinho, uma das maiores e mais violentas da cidade. É um bairro com altos índices de violência, principalmente relacionada ao consumo de entorpecentes e ao tráfico de drogas. Segundo dados da Prefeitura do Rio, estima-se que a favela do Jacarezinho tenha 37 mil moradores. Além de ser considerada uma das favelas mais violentas da nossa cidade, também é tida como a favela mais negra do Rio de Janeiro.

nasceu o desejo de ser artista. E sempre é muito complicado favelado ter a perspectiva da arte em sua vida. Mas tive apoio da família, o que já foi um grande passo.

Esse sonho foi acalentado até a adolescência, inclusive guardei um recorte de jornal que falava da profissão de ator e o local onde poderia estudar. Após o término do segundo grau (hoje ensino médio), comecei a procurar lugares para este estudo. O primeiro espaço foi o Teatro Tablado⁴, localizado na Lagoa, no Rio de Janeiro, que frequentei nos anos de 1997 e 1998, onde tive oportunidade de conhecer grandes mestres como Maria Clara Machado, Maria Vorhees, Bernardo Jablonski e Johayne Ildfonso. Apesar de ser uma escola muito rica artisticamente, em diversos momentos eu não me identificava com os alunos, provavelmente por terem focos diferentes em relação ao que é ser artista e até mesmo pelo abismo social existente entre mim e eles. Imaginem um jovem que tinha que sair do Jacarezinho para estudar no Tablado, pegando várias conduções e tendo que sair correndo no final da aula, para não perder o horário do transporte. Enfim um grande choque de realidades.

O ano de 1998 foi extremamente gratificante em diversos momentos. Eu já cursava Ciências Sociais na UERJ, onde inclusive tive acesso e pude me aprofundar no estudo do livro *Casa Grande e Senzala*, pelo qual me apaixonei, apesar de não ter finalizado o curso que frequentei até o 7º período. Tive que fazer uma escolha pelo teatro, pois, nos anos posteriores, já estaria com o meu trabalho na cena de forma intensa. E percebi, também, que não seria sociólogo, mas o estudo nesta área contribuiu, fundamentalmente, para minha atuação como artista e professor, principalmente no que concerne à elaboração de uma visão crítica do mundo. Neste mesmo ano de 1998, me inscrevi no Curso Técnico de Ator Profissional, no SENAC de Bonsucesso, bairro localizado na zona norte carioca, com duração de um ano. Este processo de formação foi enriquecido pelo encontro com alguns dos artistas que permitiram a criação do grupo teatral, do qual sou diretor artístico hoje, Os Ciclomáticos Companhia de Teatro. Estudar neste espaço e com estes alunos, que eram de diversas áreas da periferia carioca e da Baixada Fluminense, fez com que eu me integrasse e conseguisse me identificar enquanto pessoa e artista. Eu me sentia representado junto daquelas pessoas, desenvolvendo pensamentos conexos. Foi ali que aprendi o conceito de teatro de grupo, a relação de comunidade na arte e o teatro no seu aspecto mais amplo, não individualizado e egocêntrico. Durante o curso, a professora Lia Sol Lenberg, que ministrava a disciplina de Interpretação, fez-me o convite para que eu fizesse parte do grupo que, nessa época, ainda não era constituído como é atualmente.

⁴ Fundado em 1951 por Maria Clara Machado, O Tablado é referência em cursos de improvisação e teatro no Brasil, e templo do teatro infantil.

Foi nesse contexto que compreendi o conceito de teatro colaborativo, no qual atuamos. Segundo Stela Regina Fischer:

Na criação de um evento cênico, entendemos por processo colaborativo o procedimento que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos tem o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se como modelo estabelecido de organização teatral tradicional em que se delega poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia. Na maioria das vezes, conservam-se as funções e distribuições de tarefas: o dramaturgo é responsável pela elaboração textual, o ator pelo desenvolvimento das ações e personagens, o diretor pela organização e estruturação da unidade e assim sucessivamente. No entanto, os parâmetros que delimitam tais campos tornam-se menos rígidos e a concretude de cada função apenas se realiza sob o viés da participação e da contribuição em cadeia. Assim, normalmente a dinâmica interna do grupo propicia uma divisão de trabalho que delega responsabilidades específicas a coordenadores de cada setor da criação cênica. Esse artista responsável por sua área responde e desenvolve uma síntese das proposições desenvolvidas pelo conjunto e estrutura de forma conveniente a concepção geral do espetáculo (FISCHER, 2003, p. 39).

Neste sentido, é perceptível a extrema importância desta questão da identificação e representatividade nas artes, determinando a sensibilidade e visão de mundo dos artistas.

Outro fator importante para o meu desenvolvimento artístico, paralelo a este período, foi a minha inserção no NIT-UERJ – Núcleo de Investigação Teatral da UERJ, coordenado pela professora Nanci de Freitas, do Instituto de Artes, e com direção artística do professor José da Costa, da UNI-RIO, que, naquele momento, cursava o Doutorado em Literatura Comparada, no Instituto de Letras da UERJ. Este núcleo promoveu a montagem de dois espetáculos: *O Auto de São Lourenço*, de Padre José de Anchieta, com uma visão contemporânea do texto, e *Como se fazia um deputado*, de França Júnior, espetáculo com muita musicalidade e pesquisa de época. A integração com estes professores e diretores forneceu uma grande bagagem intelectual e acadêmica ao meu trabalho.

No ano de 2004, eu iniciava a atuação como professor na *Oficina de Talentos em Teatro*, no SENAC de Irajá, projeto que nasceu neste local com um dos menores IDHs do Rio de Janeiro. Recebi a missão de instalar o ensino de teatro em um local que não tem teatro e nem um espaço exclusivo para isso, portanto iniciando a minha forte relação com a educação.

A dissertação foi organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, faço uma exposição dos conceitos de drama, teatro épico e teatro narrativo, apresentando os procedimentos e desdobramentos da narratividade em determinadas estruturas cênicas no teatro moderno e contemporâneo. No decorrer das minhas práticas artísticas, fui percebendo a importância que o teatro narrativo ganhou em minha poética como diretor e como dramaturgo.

Esta identificação nasceu das experiências com a companhia Os Ciclomáticos e com alunos, em oficinas e cursos. Apresentarei as questões de narratividade e as minhas experiências neste aspecto.

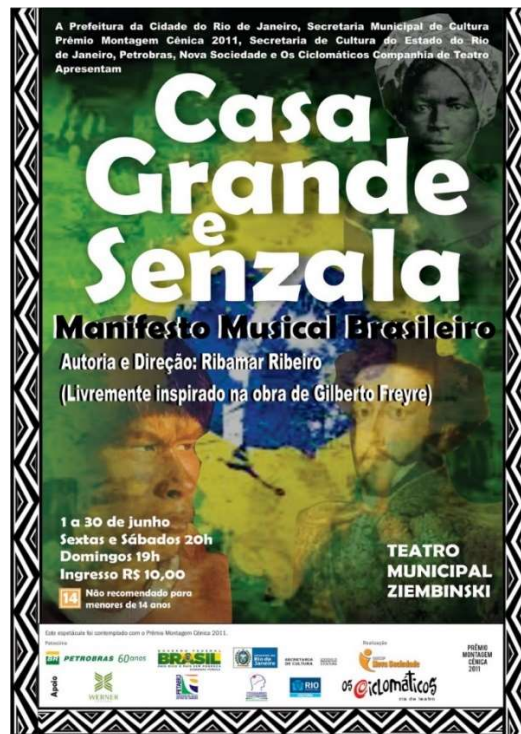
Este capítulo divide-se em dois subitens. Na primeira seção, trato da crise do drama clássico e do surgimento do teatro épico, a partir de uma leitura de Peter Szondi (2001) e Bertolt Brecht (2005), dentre outros, sobre teatro moderno, referenciais teóricos importantes para compreender o caminho percorrido pela direção e a descoberta da narratividade. Na segunda seção, discorro sobre o conceito de teatro narrativo e sua relação com o teatro contemporâneo, vislumbrando sua utilização na cena e na carpintaria dramática. Referencial este calcado no estudo de diversos teóricos, incluindo a pesquisa acerca de teatro narrativo do encenador espanhol, José Sanchis Sinisterra (2016).

No segundo capítulo, apresento a trajetória de 25 anos de Os Ciclomáticos Companhia de Teatro, completados em 2021, sua origem e desenvolvimento do conceito do grupo, desde a estrutura técnica até o processo artístico. Apresento, também, a minha relação com as artes cênicas, os primeiros contatos, as influências, a representatividade e os encontros que permitiram a formação da Companhia Os Ciclomáticos. Com 25 anos de existência, 12 espetáculos em repertório, a Companhia realizou inúmeras temporadas, realizadas em teatros como João Caetano, Carlos Gomes, Dulcina, Glauce Rocha, dentre outros, e participações em festivais de teatro nacionais e internacionais (incluindo o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, na abertura oficial, com o espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*, em 2015), conquistando diversos prêmios (mais de 200) e indicações em todas as categorias, solidificando-se não só na cena teatral carioca, mas também nacional. Além de circular por todas as regiões brasileiras, já se apresentou em países como Alemanha, Peru e França. O segundo capítulo está subdividido em três partes. Na primeira, trago informações sobre a companhia, desde o início até sua organização atual, incluindo a origem do seu nome e o caminho artístico percorrido. Na segunda seção, apresento a minha relação com outros diretores e experiências, buscando assim compreender a vivência e a descoberta do teatro narrativo e da intertextualidade, na construção dramática. Na terceira parte, descrevo os principais espetáculos encenados pela companhia, demonstrando como foram se desenvolvendo os caminhos que levariam ao uso da narratividade como uma característica fundamental da poética cênica que me marcaria como diretor.

No terceiro e último capítulo, desenvolvo aspectos da criação propriamente dita do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*: o passo a passo para a montagem, desde os primeiros encontros até o resultado final. Na primeira parte, apresento uma

leitura do texto de Gilberto Freyre, suas questões e contradições e motivações que me levaram a uma imersão criativa na obra. Na segunda parte, apresento o processo de criação quadro por quadro, estabelecendo uma aproximação com as alas do desfile da escola de samba, assim como o processo de pesquisa e criação musical, incluindo a instrumentalização dos atores para o canto. Na terceira parte, descrevo uma relação do teatro de revista com o carnaval carioca e demonstro os procedimentos de criação dramaturgica, dissecando também o desenho da encenação e a movimentação dos atores no espaço. Aqui também apresento as camadas relacionadas à criação imagética do espetáculo, as ideias para a concepção da plasticidade e visualidade da cena, compreendendo o olhar de cada artista envolvido nesta realização. E finalizando este capítulo, demonstro a importância do processo colaborativo, a partir dos relatos dos atores e atrizes sobre sua participação no processo de construção do espetáculo. Na conclusão, que na verdade ganhou o nome de dispersão, apresento depoimentos dos atores e artistas da trupe sobre a criação dos diversos elementos/quesitos que compõem a estética da encenação e a importância desta prática em sua formação artística.

Figura 2 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*. Criado por Cachalote Mattos.



A encenação do espetáculo *Casa Grande e Senzala - Manifesto Musical Brasileiro* (fig. 2) só foi possível graças ao Edital Prêmio Montagem Cênica 2011, com o patrocínio da Petrobras através da Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro

e a OSCIP - Organização da Sociedade Civil de Interesse Público Nova Sociedade. Esse prêmio foi fundamental para que pudéssemos montar o espetáculo de acordo com o nosso desejo, que era fazer um espetáculo com características grandiosas. O que chamamos de grandioso era uma cenografia robusta, figurinos mais elaborados e a estrutura de um musical legitimamente brasileiro, ou seja, criando possibilidades cênicas muito maiores do que havíamos feito até o momento. Portanto, foi uma pesquisa que exigiu total dedicação neste momento de organização da companhia, tanto que todo o valor do patrocínio foi utilizado diretamente para a montagem do espetáculo e para a temporada de estreia no Teatro Municipal Ziembinski, em junho de 2013. Não utilizamos o valor para o pagamento de cachê do elenco e equipe, pois nosso objetivo era realmente apostar no espetáculo, num investimento artístico que, posteriormente, pudesse se desdobrar em apresentações e temporadas, como fizemos no Teatro Carlos Gomes e no Teatro João Caetano, casas de extrema importância para o teatro nacional e, reconhecidamente, berço dos grandes musicais.

O nono espetáculo de Os Ciclomáticos Companhia de Teatro se inspirou livremente na obra polêmica de Gilberto Freyre como texto e pretexto para contar, através de músicas e lendas, um pouco do que é o povo brasileiro. Partindo dos indígenas, negros e portugueses, passando pelo canto das lavadeiras, dos sertanejos e pela poesia popular dos sambas de enredo, o espetáculo traz, através de uma narrativa não linear, referenciada no Teatro de Revista e na estrutura dos desfiles das escolas de samba, um pouco desse Brasil que habita em cada um de nós. Esse Brasil cantado por Os Ciclomáticos Cia de Teatro, com texto e direção de minha autoria, é um pouco da mistura saborosa, dessa gente bonita. É um pouco dessa história que continua sendo escrita por cada um de nós.

Utilizando citações do livro de Gilberto Freyre e textos criados por mim, contextualizo o que foi escrito por Freyre de forma moderna, redirecionando a narrativa por meio de um entrelaçamento entre texto e cena. A obra *Casa Grande e Senzala* é um forte pretexto para relacionar o Brasil histórico, geográfico e poético com o Brasil contemporâneo, numa valorização da língua portuguesa como uma língua brasileira, com suas variações, sotaques, cores e sabores.

Nas pesquisas para a criação dramatúrgica, percebi que a estrutura de teatro de revista seria o caminho ideal para a concepção do espetáculo e, como sou coreógrafo de escola de samba, senti também a necessidade de trazer esta experiência adquirida na Sapucaí para o palco, mesclando as duas formas de manifestações populares, tipicamente cariocas.

No decorrer do processo, até mesmo encontrar o título do espetáculo foi um desafio. No primeiro momento, o projeto que foi aprovado pelo edital chamava-se *Casa Grande e Senzala*

– *o musical*, mas eu não estava satisfeito com este nome, pois me parecia algo muito comum e até poderia gerar um estereótipo. Eu não queria que tivesse alguma conotação de musical relacionado à Broadway, já que não era essa a proposta. No período de ensaios do espetáculo, em 2013, estávamos vivendo um momento histórico no Brasil, com as manifestações populares iniciadas pelo Movimento Passe Livre convocando atos contra o aumento de 20 centavos nas tarifas de ônibus, metrô e trens, em São Paulo. Este estopim determinaria diversos acontecimentos políticos no país, que não poderiam ser ignorados. Daí veio uma ideia de acrescentar ao título o *Manifesto Musical Brasileiro*. Era uma forma de apresentar o espetáculo em sua perspectiva crítica. A partir de 2013, foi instaurada uma crise política na sociedade brasileira, que foi se agravando na última década. Questões represadas sobre identidades raciais e de gênero se ampliaram e se afirmam como pautas fundamentais para pensar a exclusão social e a hegemonia das oligarquias e do patriarcado no Brasil.

Diante dessas questões, creio que o teatro narrativo se apresenta como uma forma potente de linguagem para balizar a reflexão sobre a complexidade da sociedade brasileira, pela possibilidade de criação de textualidades mais fluidas. No âmbito da narratividade tenho a possibilidade de experimentar escritas, músicas e danças com a companhia, utilizando o “teatro-seminário”, o “sistema coringa” e uma profusão de narradores. O “teatro-seminário” é uma metodologia criada por mim para desenvolver processos de encenação com coletivos, como será detalhado no primeiro capítulo. O “sistema coringa” é um procedimento utilizado por Augusto Boal em que a mesma personagem pode ser representada por diferentes atores. O teatro narrativo é mais aberto para a criatividade, tanto na escrita quanto na encenação. Eu não fico preso a uma estrutura de uma peça fechada, podendo trabalhar em aspectos como a colagem, a intertextualidade, as citações, promover novas visões cênicas, inclusive com a participação dos atores no processo de criação. Esta experiência foi surgindo aos poucos, dentro de trabalhos com jovens alunos, em processos que, por vezes, o texto fechado não dá conta. Para mim, tornou-se importante ter a participação dos atores na dramaturgia, trabalhar textos com possibilidades de inserção de grupos grandes de atores.

Apresento a seguir uma reflexão sobre os procedimentos do teatro narrativo e seus desdobramentos na minha prática artística.

1 ABRE-ALAS PARA O TEATRO NARRATIVO

1.1 Desfile: procedimentos e desdobramentos épicos

Neste capítulo, analiso os procedimentos do teatro narrativo, linguagem utilizada como estrutura cênica na construção do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*. No espetáculo, os elementos característicos da narratividade apresentam-se em diversos momentos.

As formas narrativas sempre estiveram presentes no teatro, em gêneros não canônicos que privilegiam a multiplicidade de situações, contrariando a exigência de unidades temporais e espaciais, conforme modelos estabelecidos pelo classicismo, sugerindo recursos épicos com a presença de narradores, elementos cômicos burlescos e ênfase nas indicações cênicas. Nesse âmbito, como estuda Anatol Rosenfeld (2006), podemos encontrar traços épicos (elementos narrativos) em diversos momentos, ao longo da história do teatro, como no teatro medieval, asiático, barroco, e mesmo em dramaturgias de autores como Shakespeare, Schiller, dentre outros. Tendências narrativas marcam também variadas formas teatrais populares, que não privilegiam o texto como elemento central da cena, como na *commedia dell'arte*, no circo e no teatro de revista.

O teatro narrativo é uma forma cênica que ganhou espaço no teatro moderno e se desdobra em múltiplas experiências no teatro contemporâneo. A narratividade se estabeleceu no âmbito do questionamento dos modelos clássicos e do surgimento do conceito de teatro épico. Segundo Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)* (2001), o drama moderno surgiu no final do século XIX, indicando a crise do drama clássico, entendido como leitura dos preceitos estabelecidos pela *Poética* de Aristóteles. O drama clássico é um fenômeno adotado pela história literária como sendo o gênero surgido no Renascimento, desenvolvido especialmente na França, do século XVII, sobrevivendo no classicismo alemão. No Renascimento, a configuração de um novo pensamento surge de um desgaste da visão de mundo medieval, apontando a elevação e valorização dos aspectos humanistas. O antropocentrismo surge como uma diretriz para a filosofia e para as artes, sendo assim o novo espelho do mundo. O drama clássico, configurando estes aspectos humanos, é absoluto e primário, interage apenas com as situações que ele apresenta, criando uma realidade fechada em si mesma, afastada do

mundo externo. Sua forma poética é definida como uma “tríade conceitual” que reúne três elementos fundamentais: o fato (1) presente (2) e intersubjetivo (3) (SZONDI, 2001, p. 91).

O fato determina o caráter do drama e a dinâmica na qual o homem alcança sua realização no ato de decisão. A representação de situações ocorre em um espaço único e numa temporalidade delimitada, onde os conflitos se estabelecem a partir de uma estrutura dialógica e intersubjetiva. O drama define assim uma rede de encaminhamentos a partir de conflitos que determinam o desenlace. Dentro dessa perspectiva, o diálogo é o que constitui o drama. No drama fechado percebe-se categoricamente a configuração da personagem individualizada. As próprias personagens apresentam-se como na realidade; atuam emancipadas do narrador, cuja função foi absorvida pelos atores e atrizes transformados em personagens, fatos estes que explicam a intensidade do gênero.

O teatro dramático está diretamente ligado à primazia que o texto exerce. Base da ação dramática e embates das ações humanas, os conflitos envolvem aventuras, romances, dramas, que são vividos por personagens que passam a representar determinadas realidades. O drama significa estar em ação e se desenvolve a partir de histórias estruturadas em sequências de cenas, nas quais o diálogo se move na dialética de afirmação e réplica. O que se chama, em sentido estilístico, de “dramático”, refere-se particularmente ao entrelaço de vontades e à tensão criada por diálogos, através dos quais se externam concepções e objetivos contrários, produzindo o conflito (ROSENFELD, 2006, p.34).

No contexto histórico do mundo moderno, a forma de drama puro estruturada na tensão dramática, na progressão temporal das ações, reproduzindo a noção aristotélica de início, meio e fim, não se sustenta para dar conta das novas questões da sociedade e do homem. Como explica Szondi, em dramaturgos como Ibsen, Tchecov, Strindberg, dentre outros, as noções de ação, tempo e espaço transbordam para além do modelo clássico. A distensão espaciotemporal e a ampliação das ações fazem com que, muitas vezes, o diálogo não permita a ação avançar. Na primeira metade do século XX, diversos dramaturgos experimentaram novas formas dramáticas como Strindberg, com o “drama de estação”, e como Piscator, que utilizava diversos recursos textuais, cênicos e tecnológicos para narrar episódios políticos que não se encaixavam na forma dramática fechada. A cena de Piscator ganharia aspectos narrativos que teriam mais relações com o romance e com a prosa, apontando para o que passaria a se chamar “teatro épico”. Nesta nova forma dramática, o foco está no “eu épico”, uma estrutura de narração que é feita geralmente na terceira pessoa, apresentando traços do gênero literário épico. O épico, na definição clássica, é tudo aquilo que diz respeito à Epopeia: relato poético de aventuras grandiosas de um ou vários heróis, inspiradas na história, na imaginação ou em mitos e lendas.

O gênero épico é objetivo, tendo narradores que apresentam os estados da alma das personagens, suas histórias e relações sociais, descrevendo, objetivamente, as circunstâncias em que se dão os diálogos entre personagens.

O narrador é quem dá a palavra às personagens, podendo também ilustrá-las, imitando vozes, gestos e expressões. O diretor e dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) aprofundou e teorizou o que passou a se chamar teatro épico:

A expressão "teatro épico" pareceu a muitos contraditória em si, pois, a exemplo de Aristóteles, considerava-se que a forma épica e a forma dramática de narrar uma fábula eram fundamentalmente distintas uma da outra. Em caso algum, a diferença existente entre ambas se atribuía apenas à circunstância de uma ser apresentada por seres vivos e de a outra utilizar a forma de livro - houve obras de épica, como as de Homero e dos jograis medievos, que foram também realizações teatrais, e dramas, como o Fausto, de Goethe, e o Manfredo, de Byron, que, como é do conhecimento de todos, tiveram maior repercussão como livros. A diferença entre a forma dramática e a forma épica já em Aristóteles era atribuída à diferença de estrutura, sendo, assim, tratadas as leis; respeitantes a estas duas formas em dois ramos distintos da estética. A estrutura dependia das diversas maneiras pelas quais a obra era oferecida ao público - através do palco ou do livro. Mas, independentemente desse fato, surgia ainda um cunho dramático nas obras épicas e um cunho épico nas obras dramáticas (BRECHT, 2005, p.64).

Brecht desenvolve uma dramaturgia na qual o próprio texto consegue apresentar situações e reflexões capazes de fazer o público pensar e ativar sua consciência crítica para ações transformadoras. Para isso, utiliza recursos de alegorias, fabulas antigas, canções, comicidade, numa estrutura em quadros que lembra aspectos do teatro de revista. A narrativa épica em Brecht tem intenções políticas, apresentando pessoas comuns e, às vezes, heróis surrados e batidos que devem ser analisados com lógica e com bom senso, mantendo distanciamento das emoções e, se necessário, contestados e criticados pelo espectador. O teatro épico tem propósitos didáticos e é, essencialmente, dialético, apresentando situações em que o espectador precisa se posicionar. Em seu teatro é importante não representar apenas um lado da realidade e sim despertar no espectador a capacidade de interpretação dos fatos e a vontade de intervir na realidade.

Para Brecht, era necessário trazer uma nova perspectiva teatral que questionasse o teatro burguês, que servia apenas como entretenimento, promovendo a passividade do público, tornando-o inerte diante da realidade. Com isso, ele propõe o efeito do distanciamento ou estranhamento: “Distanciar um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade” (BRECHT, 1967, p.137). O efeito de distanciamento funciona como artifício para quebrar o caráter ilusório das peças consideradas aristotélicas, tirando a plateia do estado catártico, advindo da identificação emocional com as situações apresentadas, e sugerindo

um estado de ação. A plateia precisa ser despertada e se comprometer com o espetáculo, também de forma distanciada. Para o pesquisador Eraldo Pêra Rizzo: “O distanciamento aparece em todas as partes que compõem o espetáculo teatral. Pode ocorrer por meio de *songs*, cartazes, slides, efeitos sonoros, voz em *off*, roupas, cenários, mas o ator é o alicerce e o motor desse efeito” (RIZZO, 2001, p.45).

O teatro épico apresenta uma estrutura de narratividade que se desdobra, ao longo do século XX, em diversas formas cênicas, dentre elas, ganhando ênfase uma forma chamada “teatro narrativo”. Por meio da narratividade, podemos compreender o jogo cênico e as ações que se estruturam na intencionalidade, fazendo com que estes elementos possam se concretizar, na cena, por meio de falas, cenografia, iluminação, música, figurino.

O teatro narrativo se move em diversas instâncias, podendo revelar na cena a inscrição de episódios específicos da nossa história. A narratividade permite a configuração do contexto onde transborda a personagem, favorecendo o questionamento de suas ações, sublinhando o caráter épico das cenas e produzindo pontos de vista acerca da dramaturgia. Isso faz com que a plateia participe de forma crítica e vívida na obra. A história sendo escrita e reescrita nas próprias ações cênicas. A vida vivida no palco com suas narratividades, conforme Peter Brook pontua:

Vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. Não há razão para fazê-lo. Se aceitarmos, porém, que a vida no teatro é mais visível, mais vívida do que lá fora, então veremos que é a mesma coisa e, ao mesmo tempo, um tanto diferente (BROOK, 2000, p.8).

No espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*, o modo como o próprio texto é executado na cena, com apresentação em quadros independentes entre si, traz à tona questões da narratividade, em oposição a uma escrita dramática baseada na construção linear do enredo e na causalidade das ações. Apesar de sua independência, os quadros fazem parte de uma contextualização geral apresentada no espetáculo. A dramaturgia construída a partir da intertextualidade, da justaposição e da colagem de elementos, promove características do teatro narrativo em sua produção. Nesse sentido, encontro paralelo entre minha escrita dramática e o teatro antropofágico de Oswald de Andrade, de acordo com a análise da peça *O Homem e o cavalo* feita pela pesquisadora Nanci de Freitas:

A linguagem antropofágica e paródica, operando inversões e colagens, apropria-se de temas, vozes, frases, manifestos, músicas, imagens fílmicas, estatísticas, discursos políticos e materiais oriundos de universos míticos, bíblicos, históricos, literários e artísticos - do passado e do presente – relacionados tanto ao patrimônio internacional

como à cultura brasileira, procedendo à “transcontextualização” (para usar uma expressão de Linda Hutcheon, em *A teoria da paródia*). Os roteiros intertextuais são formados de diálogos, monólogos, formas corais e também de performances, partituras sonoras, gráficos luminosos, indicados pelas rubricas, projetando narrativas alegóricas e carnavalizadas. Esse amálgama de materiais se constitui enquanto roteiro para a cena, composto não apenas de palavras como também de imagens, numa composição alusiva à técnica de montagem cinematográfica (FREITAS, 2015, p.9).

Como diz José Sanchis Sinisterra, no livro *Da Literatura ao Palco - Dramaturgia de Textos Narrativos*, “não escrevemos a partir do nada, não escrevemos a partir da inocência” (SINISTERRA, 2016, p.13). A arte tem o poder de questionar as coisas de lugar e recusar uma verdade preestabelecida, podendo advir de um agenciamento de ideias e imagens, de um estímulo ao pensamento e à reflexão e da evocação da nossa capacidade de olhar. A escrita sempre parte de algum lugar e é impossível pensar essa escrita sem trazer alguma experiência. Por isso, deve-se compreendê-la com as possibilidades de teatralidade. O texto narrativo dentro da dramaturgia permite essas dimensões, podendo ter o aspecto temporal ou até mesmo histórico.

No livro *Casa Grande e Senzala*, de Freyre, esta amplitude de possibilidades apresenta-se com diversas camadas de percepção, sugerindo um rico material para uma recriação dramática, pois como diz Brecht:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (BRECHT, 2005, p.142).

1.2 Dramaturgia cênica: a narrativa como estandarte

Percebo a teatralidade existente no texto de Gilberto Freyre, o que estimulou meu desejo de colocá-lo no palco estabelecendo uma “quadridimensionalidade”. Conforme conceituado por Sinisterra:

Existem textos que, quando lemos, percebemos em seu discurso uma tamanha teatralidade que despertam em nós o desejo de vê-los num palco, como se latejasse neles uma estranha quadridimensionalidade. Sua leitura gera uma configuração espaciotemporal e as cenas teatrais começam a ser produzidas na mente, até o ponto de chegarem a se concretizar situações que caberiam perfeitamente num palco, que poderiam ser reescritas de acordo com as leis não escritas da teatralidade (SINISTERRA, 2016, p.23).

Na leitura do livro de Gilberto Freyre, as cenas e os quadros já apresentavam possibilidades que passavam pela minha mente, já prospectava material para a criação do espetáculo, como músicas relacionadas ao tema e textos que pudessem abarcar outros olhares e coubessem na narrativa da cena, como as cartas do Padre José de Anchieta, lendas portuguesas, indígenas e africanas. Todo esse material despertou o meu interesse em trazer a narratividade existente nesta obra para a cena, apontando para uma estrutura em quadros que faz referência também ao teatro de revista, um gênero de teatro musical oriundo da França e que se popularizou no Rio de Janeiro, a partir do final do século XIX, com a produção dramaturgica de Arthur Azevedo, persistindo na cena brasileira até os anos 1960.

Os aspectos narrativos da dramaturgia cênica enveredam-se para outros elementos, como o figurino e a cenografia, como será analisado no terceiro capítulo. O meu interesse também estava em mesclar, na montagem, o narrativo com o dramático. Desta forma, no espetáculo, são apresentadas cenas com histórias fechadas, ou seja, com início e fim no mesmo quadro. Isso pode ser visto nas cenas da cultura indígena (a Lenda do Açaí), na cena da cultura africana (a Lenda da Criação do Dia e da Noite) e na cena da cultura portuguesa (a história da Princesa Fátima). A proposta era explorar os temas e a teatralidade existente nelas.

A ideia era fazer com que o espetáculo absorvesse do livro, que é outra linguagem, a sua vertente cênica, despertando, assim, o interesse do público, por meio dos símbolos e sinais utilizados na encenação. Meu pensamento enquanto encenador buscava, ao mesmo tempo, a sofisticação da obra e a sua verve popular.

Desse modo, a narratividade foi se constituindo como elemento chave na configuração de uma identidade no meu trabalho como diretor, na relação com uma escrita cênica contemporânea. Colocando-me assim, em acordo com a afirmação de Adriana Gonçalves Maia:

A abertura de um caminho novo na cena teatral graças ao qual os dramaturgos se permitem eleger o narrativo como um elemento forte dentro do drama trouxe como consequência quase que imediata a descoberta de um olhar novo em relação a textos que originalmente não foram escritos para serem encenados. Se vamos encontrar dentro da dramaturgia universal o épico explicitamente colocado, por que não se pode ampliar o horizonte e encenar textos literários? Se o épico penetra profundamente na dramaturgia moderna, contemporânea, então é possível reivindicar a literatura épica e lírica como material textual encenável (MAIA, 2012, p.86).

Considero de muita importância uma compreensão do texto original e de suas camadas de significação, já que penso no texto como a proposição de um jogo cênico, onde podemos transmitir a palavra do autor e, ao mesmo tempo, interpretar seu sentido, determinando um jogo

da hermenêutica⁵. Na reescritura do texto, podemos desvendar várias experiências na cena. É possível pegar o texto original e ver suas camadas, verificando que a teatralidade não é só feita de conflitos dos sujeitos que estão em cena, podendo, também, ser um conflito de significados, já que estes não são estáveis e dependem de sua recepção.

Na encenação contemporânea, o mais importante pode estar nas entrelinhas, naquilo que não foi dito explicitamente, solicitando a interpretação do espectador, obrigando-o a refletir, a mergulhar para compreender e vivenciar os sentidos do texto. Este jogo pode mexer com as bases do espectador, provocando uma espécie de abalo sísmico, um terremoto em seu modo de percepção dos signos artísticos. A arte não serve somente para confirmar suas crenças, mas também para refletir sobre estes aspectos, retirando-o do conforto e potencializando o humano. Aquilo que não é familiar e que é estranho precisa estar no teatro.

A dramaturgia contemporânea pode se apropriar de referências do passado e do presente, utilizando-se de formas convencionais do teatro, porém com um novo olhar. A ideia da experiência, do processo, é muito importante para o teatro contemporâneo, inclusive deixando à mostra os elementos do percurso. A relação entre temporalidades distintas se aproxima do pensamento de Giorgio Agamben:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

O que é o teatro contemporâneo? Pode ser visto como o alargamento de uma noção de dramaturgia, onde o passado e o presente convivem num espaço ficcional. Afinal, o teatro está sempre em transformação, na medida em que o mundo e as ideias mudam de significado com o tempo. O contemporâneo é o que estamos vivendo, mas sempre olhando para o passado, com a proposta de revelar questões que se desdobram no presente. O teatro contemporâneo tem a capacidade de trazer o texto clássico para uma proposta atual, sempre em um processo de construção e desconstrução.

No meu processo de criação tornou-se essencial associar a narratividade à dramaturgia cênica, já que ela está na pulsação direta da teatralidade que busco em meus espetáculos,

⁵ O termo “hermenêutica” remete ao deus grego Hermes, o mensageiro dos deuses, aquele que traz notícias. O hermeneuta seria aquele que tanto transmite quanto interpreta uma mensagem, já que não é possível separar uma coisa da outra. Por conseguinte, hermenêutica seria a arte de interpretar o sentido da palavra do autor, principalmente de textos clássicos.

constituindo uma marca em meu trabalho como diretor. No desenvolvimento do teatro moderno muito já foi discutido sobre tensão entre texto e cena, com encenadores e críticos que privilegiam o texto e outros que enfatizam a encenação. Guinsburg, em *Texto ou Pretexto*, questiona o “teatro do diretor”, onde existe a valorização da escrita cênica, buscando a teatralidade na imagem e até mesmo na reescritura do texto. Por outro lado, o autor vislumbra a importância e o mérito do trabalho, e assim o descreve:

Não há a menor dúvida de que no teatro tudo é válido, desde que a resultante dos esforços criadores ofereça ao seu destinatário, a plateia, qualquer que seja ela, uma obra convincente, não por qualquer “fidelidade” literária ou respeito por cânones previamente estabelecidos, mas por suas virtudes cênicas, pela poesia de imagem e palavra em maior ou menor proporção uma em relação à outra e pela força trágica, cômica ou tragicômica da exposição dramática (GUINSBURG, p.1, 2001).

Em contrapartida, a pesquisadora Sílvia Fernandes descreve este novo olhar para a cena contemporânea, de acordo com o que Hans-Thies Lehmann denominou “teatro pós-dramático”:

Pois o conceito de pós-dramático vem juntar-se a uma série de nomeações que, há pelo menos três décadas, tenta dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea, especialmente dessas espécies estranhadas de teatro total que, ao contrário da *gesamtkunstwerk* wagneriana, rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido (FERNANDES, 2013, p.43).

No teatro contemporâneo, é importante destacar a noção de “dramaturgia cênica”, que se refere ao conjunto de todos os elementos, textos, imagens, sonoridades e visualidades que compõem o desenho da encenação. A concepção do diretor continua existindo, mas o processo se dá com a contribuição de todos os integrantes. Patrice Pavis traz seu olhar para este quesito:

Onde é que se dá, então, a encenação? A escritura absorveu-a em grande parte, como se o autor, desde uma instância superior, já tivesse regulado inúmeros problemas cênicos: ambiguidades não elimináveis, personagens não figuráveis, mudanças constantes de chaves de jogo, convenções e níveis de realidade. O encenador não é mais dono da atuação, ou pelo menos não é o único dono: é apenas um sócio do autor e do ator, um “homem sem importância”. Quase que se tornou impossível separar a escritura da encenação, mesmo que a antiga divisão do trabalho continue a distinguir funções de autor, ator, encenador (e espectador) (PAVIS, 2010, p.131-132).

Não há apenas uma forma de teatro, há vários teatros, assim como não há um único teatro brasileiro, mas aqueles produzidos nos grandes centros urbanos, nas periferias e nos rincões. O que é teatralidade? O que é dramaturgia? A dramaturgia expandida pode estar nas festas, no carnaval, em manifestações populares como no boi bumbá, que possui características

próprias, e no cavalo marinho, onde um cavaleiro “pergunta”, no caso a personagem do Capitão Marinho, e os outros “respondem”, conforme a descrição:

O Cavalo Marinho é um folguedo típico da Zona da Mata Setentrional de Pernambuco e agreste da Paraíba. Segundo alguns pesquisadores, o Cavalo Marinho seria um tipo de versão brasileira da *commedia dell'arte*. O folguedo é um auto que reúne teatro, música e dança e poesia (loas). Ao todo são mais de 70 personagens, que podem ser humanos, animais e fantásticos que se apresentam, por cerca de oito horas, principalmente nos períodos junino e natalino. O Capitão Marinho é quem comanda a cena: é ele quem oferece um baile aos Santos Reis do Oriente. Para isto, contrata dois negros, Mateus e Bastião, personagens cômicos, para tomarem conta do terreiro. Os dois negros são amigos e dividem a mesma mulher, Catirina. No terreiro, os negros passam a se dizer donos do lugar. Então o capitão chama o Guarda da Gurita. Quando a situação é normalizada, surge o Empata Samba interrompendo a festa. Até que aparece Mané do Baile, abrindo terreno para o baile, ponto alto da noite. Outros personagens de destaque são Ambrósio, Valentão, Matuto da Goma, Mané Joaquim, Véia do Bambu. Há também o Caboclo de Arubá, que é uma entidade sobrenatural que canta todas as linhas de Jurema (GRILLO, 2011, p.1).

Faz-se necessário ampliar as leituras cênicas para além do teatro ocidental heteronormativo e branco, mergulhando nas relações humanas em sua diversidade. É importante vislumbrar a teatralidade das festas, dos rituais religiosos, das formas dramatúrgicas que se desenvolvem não apenas com personagens realistas, mas com tipos cômicos populares, máscaras e formas corais, como ocorre na dramaturgia de Ariano Suassuna. Outra referência importante nesse quesito teatral é a obra do pernambucano Hermilo Borba Filho que, como escritor, pesquisador e diretor de teatro, sempre buscava uma espetacularidade com referências a narrativas do teatro popular nordestino: o circo, o maracatu e outras instâncias das danças, festas e brincadeiras populares, como na montagem do espetáculo *O General está pintando*, de 1973 (SOUZA, 2010, p.2). Assim como o pesquisador Marco Camarotti⁶ que traz as questões de identidade e autenticidade da cultura popular nordestina, enfatizando as condições culturais e seus desdobramentos.

Encontro grande afinidade desses aspectos da cultura popular nordestina e medieval com o meu trabalho, que podem ser aproximados dos conceitos de carnavalização e realismo grotesco na cultura medieval e renascentista, como estuda Mikhail Bakhtin, em relação à obra de François Rabelais:

Sua principal qualidade é de estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros [autores] às fontes populares, fontes específicas (...) essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística (BAKHTIN, 1996, p. 2).

⁶ Possui mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (1984) e doutorado em Teatro pela University of Warwick (1995). Atualmente é Professor Adjunto 4 da Universidade Federal de Pernambuco. Atuando principalmente nos seguintes temas: Teatro, Folclórico, Nordeste.

Bakhtin denominou realismo grotesco a herança modificada da cultura popular cômica. Nele, o princípio da vida material e corporal surge como forma universal, festiva e utópica em que há ligação indivisível do cósmico, do social e do corporal. O realismo grotesco é formado por uma junção de imagens clássicas e populares, revelando um sentido diferente. Para Bakhtin, é justamente a ligação da literatura com o caráter popular que faz a obra ter uma nova perspectiva. As manifestações culturais, como festas públicas e carnavalescas, compõem parcelas da cultura popular cômica. Estes elementos de narratividade, que estão nas obras de Hermilo Borba Filho e de Ariano Suassuna⁷, se aproximam da minha pesquisa no teatro narrativo.

Encontramos estruturas dramáticas narrativas em uma passeata e nos desfiles de carnaval. Para Brecht, a primeira função do teatro é divertir, conforme descreve em *Pequeno Órganon para o teatro*: “E, ainda que distingamos uma forma superior e uma forma inferior de diversão, a arte não se compadece de tal distinção; o que ela ambiciona é poder expandir-se livremente, tanto numa esfera superior, desde que divirta o público com isso” (BRECHT, 2005, p. 129). Para o encenador a aprendizagem pode estar no riso, no jogo e na vivência do cômico. Brecht apropria-se das formas populares, uma vez que o preconceito em relação ao popular e à comicidade também é um preconceito de classe.

No teatro, o espectador é convocado a estar presente e participar do jogo e isso também faz parte da teatralidade. A ideia de comunicação, com emissor, receptor e mensagem na arte é complexa. O artista não domina completamente aquilo que produz. Esta comunicação na arte sempre falha, pois a mensagem está sempre sendo construída e reconstruída, num jogo incessante entre a obra e sua interpretação. A apropriação e reescritura de um texto cria um jogo de significados com o outro, fugindo da sacralização da obra. O autor reescreve com um gesto, adicionando uma página, criando novas camadas e tendo a cena também como um texto. Este processo de escrita constituído pela narratividade ocorreu na montagem de *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*, por meio da ênfase na fisicalidade e uso do recurso ao coro e corifeu.

Outro aspecto importante da narratividade presente em meu trabalho de criação está no Teatro-seminário, metodologia que eu desenvolvi em processos colaborativos e que tem a

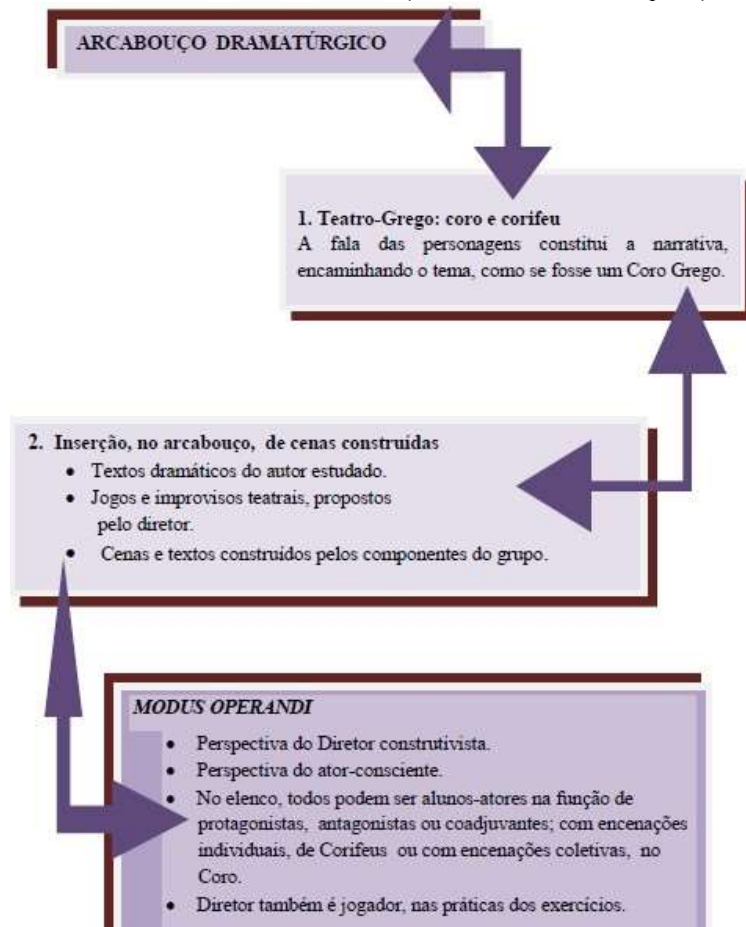
⁷ Ariano Suassuna (1927- 2014) foi um escritor brasileiro. "O Auto da Compadecida", sua obra-prima, foi adaptada para a televisão e para o cinema. Sua obra reúne, além da capacidade imaginativa, seus conhecimentos sobre o folclore nordestino. Foi poeta, romancista, ensaísta, dramaturgo, professor e advogado. Em 1989, foi eleito para a cadeira n.º 32 da Academia Brasileira de Letras. Em 1993, foi eleito para a cadeira n.º 18 da Academia Pernambucana de Letra e em 2000, ocupou a cadeira n.º 35 da Academia Paraibana de Letras.

“coralidade” como elemento estruturante. A pesquisadora Leda Maria Aristides, em sua dissertação de mestrado, analisa minha metodologia e afirma:

Na produção do texto dramático, a metodologia do Teatro-seminário cria suas cenas utilizando-se dos elementos do drama, que emergem da criação coletiva do grupo e de narrativas, encenadas dentro de um arcabouço dramático, que se utiliza das figuras do coro e do corifeu, contidas na arquitetura do Teatro Grego Clássico (ARISTIDES, 2018, p. 79).

Cada temática exige de mim como diretor a criação de uma nova forma, de algo vivo que está acontecendo. O Teatro-seminário permite esta experimentação, já que possibilita trazer a obra do autor - ou tema - e mesclar sua estrutura narrativa na própria encenação. Este procedimento faz com que a dramaturgia e a encenação sejam abertas para uma criação coletiva. Junto a esta estrutura, existe, ainda, uma inspiração na narrativa utilizada pelo coro grego e com destaque para a figura do corifeu. Assim, constrói-se o arcabouço que funciona como base do Teatro-seminário, como exposto no estudo de Leda Maria Aristides (fig. 3):

Figura 3 - Estrutura metodológica de Teatro-Seminário utilizada nos Espetáculos-Aula, sob o ponto de vista do arcabouço dramático criado pelo Diretor Teatral Ribamar Ribeiro. (ARISTIDES, 2018, p.80).



No teatro grego clássico, a representação do embate entre heróis e mitos, que se colocam em posições de protagonista e antagonista, dá sustentação à narrativa. O coro é um elemento fundamental na mediação destes conflitos, podendo ser considerado a personagem coletiva composta por um conjunto de atores que cantam e declamam, entre as cenas, lembrando antigas crenças ou convocando as personagens à conciliação. Dentre as muitas funções do coro, as que mais se destacam são: exprimir opiniões, levantar questões sociais e criticar valores morais. O coro tinha uma grande importância na dramaturgia grega, comentando a ação, mas sem intervir nela. Outro aspecto importante é a relação com a música, já que as apresentações eram calcadas “também por um coro cantando a balada relativa à história e aos eventos líricos da trama” (BERTHOLD, 2001, p.92). O corifeu, como líder do coro, também assumia a posição de protagonista, tendo a função de externar, por gestos e passos ensaiados, os momentos de alegria ou de terror que permeavam a narrativa.

Quando estou elaborando a dramaturgia, realizo pesquisas em que utilizo o teatro-seminário, tanto na escrita quanto na estrutura cênica. O Teatro-seminário consiste na seguinte metodologia. Inicialmente, oriento o grupo na realização de pesquisas livres sobre o tema que será trabalhado, em diferentes fontes e a partir de diversos textos: biográficos, bibliográficos, sonoros e imagéticos. Em seguida, promovo exercícios de sensibilização, a partir do mergulho temático, no qual desenvolvo práticas e jogos teatrais que possam trabalhar os conteúdos internos, já elaborados até este momento. Numa nova fase, proponho a construção do roteiro prévio, por meio de processo coletivo com os atores, iniciando uma seleção das cenas criadas, por meio de improvisos. Este processo vai amadurecendo durante os encontros seguintes. Novos exercícios teatrais são realizados e, aos poucos, são inseridas informações sobre temas ou trechos da biografia do autor trabalhado, entrevistas divulgadas pelas diferentes mídias e fragmentos de dramaturgia que estou construindo. A elaboração do texto final permite que a narrativa cubra com seus diálogos e cenas as informações sobre o tema.

Em relação à concepção do espetáculo, como diretor, me posiciono sempre aberto às críticas e às sugestões, funcionando mais como um maquinista que coloca a montagem nos trilhos, apontando o direcionamento até a construção final do texto. Tendo a concepção e os códigos teatrais definidos, texto e cenas prontos para os ensaios, eu inicio, neste momento, os encontros com o figurinista, que assiste aos ensaios, traz suas sugestões e informações sobre seu processo. Em geral, o elenco participa de alguns acabamentos do figurino, em oficinas práticas para a customização do mesmo. Realizo também os encontros com o

maquiador/visagista do espetáculo, com o cenógrafo e com o iluminador, que trazem as suas concepções artísticas para o grupo, e com os preparadores corporais e vocais. Neste estágio, crio as cenas definindo as movimentações e desenhos cênicos. Paralelamente a isso, também trabalho a estrutura cênica com divisões de coro e corifeu, numa alternância em que um ator que foi o corifeu-protagonista, em outro momento fará parte do coro. Todos têm a sua projeção no espetáculo.

A experiência do Teatro-seminário nasceu no período em que eu ministrava aulas de teatro no SENAC de Irajá, onde trabalhava com diversas turmas com alunos de diferentes faixas etárias. No período de criação do espetáculo para a montagem final, percebi que era importante valorizar a participação de cada aluno e que eles fossem também criadores em todo o processo. Senti esta necessidade de protagonismo dos alunos, pois, ao assistir montagens de escolas de teatro e universidades, me incomodava perceber que apenas alguns alunos escolhidos eram os protagonistas e outros faziam uma espécie de figuração. Isso acionou em mim o desejo de construir a metodologia do teatro-seminário, que permite ao aluno ou ator (no caso de uma montagem profissional) participar de todo o processo de criação, ganhando texto e espaço na cena, junto com os outros, tendo assim o seu momento de protagonismo de forma democrática. Por isso, em cena utiliza-se esta estrutura que se apoia na relação entre coro e corifeu como base cênica. Esta metodologia criou uma potente possibilidade pedagógica, utilizada inclusive pelos professores de Artes Cênicas, da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro. Como o próprio mestre Augusto Boal⁸ definiu: todos podem fazer teatro – até mesmo os atores!

A encenação contemporânea também se apropria de alguns aspectos da linguagem do cinema, tanto na valorização da técnica de montagem quanto na criação de imagens em quadros. No cinema, podemos ter a quebra da temporalidade, cenas entrecortadas por outras linguagens como animação e diversos outros aspectos. Porém, no teatro, a montagem de quadros é realizada no tempo presente, diante do espectador, que junta os elementos da ficção na cena. Trata-se de uma construção feita por aquele que faz e aquele que vê, uma criação conjunta entre ator e espectador, mediada pelo texto, elementos cênicos e a concepção geral da direção. Não apenas uma dramaturgia que procure reunir textos, temas e elementos numa visão de totalidade, mas que valorize os fragmentos, pois a vida e o mundo contemporâneos apresentam-se de forma fragmentada. A dramaturgia deve dialogar com esta percepção do mundo.

⁸Augusto Boal (1931-2009) foi um dos dramaturgos que mais contribuiu para a criação de um teatro genuinamente brasileiro e latino-americano. Desde os primórdios de sua carreira, no teatro de Arena, até o Teatro do Oprimido, técnica que o tornou mundialmente conhecido, passando pelas Sambóperas, sua preocupação foi a de criar uma linguagem que pudesse traduzir a realidade do seu país, uma maneira brasileira de falar, sentir e pensar.

Muitos autores contemporâneos trabalham com formas clássicas de teatro, adaptando-as para outros formatos, a partir de recursos da apropriação e da reescritura, “profanando” textos clássicos, como *Antígona*, *Hamlet*, *Medeia* e tantos outros. Como por exemplo, o dramaturgo alemão Heiner Muller, com *Hamlet Machine* e *Medea Material*, e Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes com *Gota D’água*, adaptação de *Medeia*, de Eurípedes. Outro alemão, Georg Buchner, no drama *A Morte de Danton* (1835) trabalhou não com a atualização de textos, mas com a reescritura de fatos do passado, relacionados com o seu tempo, permitindo um caráter anacrônico, revelando uma desencantada visão sobre a Revolução Francesa.

Outro aspecto importante para a narratividade é o uso de recursos de linguagem. Por exemplo, Beckett utiliza a repetição, a negação e a reiteração. Segundo Ana Paula Moreira Duro, “a lógica da repetição destaca-se ao longo de toda a obra beckettiana como meio escolhido na busca pela quebra com a representação” (DURO, 2015, p.2). A proposta de buscar estas formas de escrita e reescrevê-las, ratificam a ideia de apropriação. Como por exemplo, no texto *Esperando Godot*, há um reiterado uso da repetição:

Estragon: Todas as vozes.
 Vladimir: Um rumor de asas.
 Estragon: De folhas.
 Vladimir: De areia.
 Estragon: De folhas. Silêncio.
 Vladimir: Falam todas ao mesmo tempo.
 Estragon: Cada uma consigo própria. Silêncio.
 Vladimir: Melhor, cochicham.
 Estragon: Murmuram.
 Vladimir: Sussurram.
 Estragon: Murmuram. Silêncio.
 Vladimir: E falam do quê?
 Estragon: Da vida que viveram.
 Vladimir: Não foi o bastante terem vivido.
 Estragon: Precisam falar.
 Vladimir: Não lhes basta estarem mortas.
 Estragon: Não é o bastante. Silêncio.
 Vladimir: Como o ruflar de plumas.
 Estragon: De folhas. Vladimir: De cinzas.
 Estragon: De folhas. Longo silêncio (BECKETT, 2005, p. 120-122).

Esta repetição enfatiza o sentido de um duplo, um espelho, assim como é a própria representação, ou seja, reiteração do mesmo. Este procedimento também ocorre na dramaturgia de *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*, como evidenciado no trecho a seguir:

RENATO Vem cá Brasil, deixa eu ler a sua mão menino. menino!
 JULIO “Casa Grande e Senzala” é uma história íntima.

GETULIO Que grande destino reservaram para você.
 FERNANDA “Casa Grande e Senzala” é uma tentativa.
 RENATO Fala Martin Cererê.
 TODOS Lá lá lá lá lá uhê... Fala Martin Cererê! Lá lá lá lá lá uhê... Fala Martin Cererê!
 RENATO Tudo era dia o índio deu a terra grande
 FERNANDA “Casa Grande e Senzala” é uma tentativa
 SABOT De contar uma história íntima
 TODOS De cada um de nós
 GETULIO O negro trouxe a noite na cor
 JULIANA Brasileiro.
 NÍVEA Brasil.
 TODOS Brasis
 MARCIO Brasíliaicos.
 JULIO Braseiros
 TODOS Brasípiras sô,
 SABOT Pindorama!
 FERNANDA Ilha de Vera Cruz
 MARCIO Terra de Santa Cruz
 TODOS Brasileiros
 RENATO O branco a galhardia
 GETULIO E todos traziam o amor
 NÍVEA Lembrando que foi uma tentativa.
 RENATO Tinham encontro marcado pra fazer uma nação!
 GETULIO E o Brasil cresceu tanto que virou interjeição
 NÍVEA Se deu certo?
 TODOS Lá lá lá lá lá uhê... Fala Martin Cererê! Lá lá lá lá lá uhê... Fala Martin Cererê
 (continua em tom de festa)
 TODOS Gigante pra frente a evoluir...laiá laiá milhões de gigantes a construir
 laiá...laiá...laiá... (Bis)
 GETULIO/RENATO Ó pátria amada idolatrada salve, salve.
 TODOS Vem cá Brasil deixa eu ler a sua mão menino, que grande destino reseraram pra
 você fala. Martin Sererê!
 JULIO Aqui será a terra do pirão, do siri, da paçoca, da farinha, do Massapê.
 TODOS Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê. Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê.
 FERNANDA De árvores gordas, de bois pachorrentos, de gente preguiçosa, do hibridismo,
 de preto, de verde, de marron, de pardo, de índio, de amarelos de mamelucos.
 TODOS Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Sererê. Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê.
 SABOT De soja, de feijão, de coco, de osso, de canibais, de calypsoooooo.
 TODOS Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê. Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê.
 MARCIO É a terra do derrame, derrame de mel, derrame de garapa, , derrame de borracha,
 derrame de cachaça, derrame de dança, derrame de germe, derrame de sangue,
 derrame de erisipela, derrame de gente.
 JULIANA Derrame de Deus
 TODOS Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê. Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê.
 FERNANDA Anauê (salve, olá)
 TODOS Anauê (salve, olá)
 NÍVEA Abá (homem branco)
 MARCIO Abaçai (aquele que espreita)
 SABOT Abaité (homem ruim)
 GETULIO Anassanduá (da mitologia indígena)

José Sanchis Sinisterra trata dos limites e tensões entre a teatralidade e a narratividade,
 na dramaturgia contemporânea. Ele se interessa pelas fronteiras, pelas modalidades de

dramaturgias e como abalá-las, pensando sempre que o texto dramático não é apenas literário, mas, também, uma partitura cênica. O silêncio não é uma fala, mas um gesto, lembrando que todo texto teatral tem a escritura para a cena. Esta tessitura é percebida de duas formas: a primeira é a estrutura histórica e temporal, que traz o tempo e o espaço para a cena, através do relato da história e do enredo. A outra forma é o aspecto formal do texto. O teatro é objeto literário, partitura cênica, palavra e imagem, imagem criada pela palavra e vice-versa. Na primeira forma, podemos desenvolver a dramaturgia histórica, que é a adaptação direta dos componentes da fábula. Na segunda forma, estaria a dramaturgia discursiva, que trata do próprio texto, com seu ponto de vista, trazendo suas especificidades e uma voz existente na obra. A dramaturgia mista traz componentes da fábula e a análise do discurso narrativo.

Creio que esta forma de dramaturgia mista se encaixa perfeitamente no espetáculo *Casa Grande e Senzala - Manifesto Musical Brasileiro*. Trazer estas possibilidades da cena e a responsabilidade de ampliar a obra de Gilberto Freyre permite uma compreensão maior que está entre a ética e a estética. Nesta dramaturgia mista, exercitei um olhar crítico e simultaneamente comprometido com a responsabilidade do fazer teatral.

O pesquisador Hans-Thies Lehmann enfatiza o caráter ético da prática teatral:

O reconhecimento de uma perspectiva estética do teatro talvez torne necessário notar que as investigações estéticas sempre envolvem, em sentido mais amplo, questões éticas, morais, políticas e jurídicas – como diriam antigamente, questões ligadas à “eticidade”. A arte, e ainda mais o teatro, que se insere na sociedade de diversos modos – desde o caráter comunitário da produção, passando pelo financiamento público, até o modo social da recepção -, encontra-se no campo das práticas reais socio-simbólicas. Se a habitual redução do campo estético e posições e declarações sociais cai no vazio, é igualmente cego qualquer questionamento teatral que não reconheça na prática artística do teatro a reflexão sobre as normas de percepção e comportamento sociais (LEHMANN, p.21, 2007).

Existe uma ideia arcaica de que há um limite para a representação, algo que não seja representável, o que não cabe no campo ampliado da arte contemporânea. Diz Sanchis Sinisterra: “A distância entre *mundo possível* e *mundo real* é uma distância que não se pode medir” (2016, p. 799). Posso representar o meu avesso, os meus sonhos e as minhas vísceras. Não é apenas pelo meu entendimento, mas pela graça em desmontar e remontar o texto, como no caso do livro de Gilberto Freyre, mesclando outros elementos e personificando o texto cênico, com suas peculiaridades e estranhamentos. É factível pensar a transposição de uma obra para outro suporte, como foi feito na montagem teatral *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*. É uma experiência a partir da leitura para o palco, fazendo com que a poesia que está na primeira linguagem consiga chegar para o público de outra forma, em outra

perspectiva. O texto de teatro é um suporte repassado para os atores e para os criadores cênicos, que devem estar atentos para a poética que o teatro propõe. Os elementos narrativos, cada vez mais, estão nos textos do teatro contemporâneo, utilizando-se de cartas, biografias, notícias de jornal, ou seja, “de textos não literários, frequentemente utilizados em cena, sem passarem por processo de nítida adequação e forma dramática” (COSTA, 2000, p.4).

A dramaturgia elaborada para o espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* pode ser considerada uma transcrição, que parte do conceito de “tradução poética” de Haroldo de Campos, na *Teoria da Literatura*. Daí surge o termo “transcrição teatral”, desenvolvido por Linei Hirsch, no texto *Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco*, que afirma: "O que se deseja de uma obra dramática transcrita 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" (HIRSCH, 2000, p.151). No meu trabalho, percebo no tratamento da cena e do texto, os seguintes procedimentos, conforme descritos por Hirsch:

São eles Eliminação: procedimento que realiza a exclusão sumária de determinados elementos da estrutura da obra narrativa. Condensação: procedimento que realiza a diminuição, o resumo de determinados elementos da estrutura narrativa, especialmente os fatos. Estes dois procedimentos, em geral, têm sua motivação no Ponto de Vista do dramaturgo e, especialmente, no caráter da necessidade do gênero dramático. Ampliação: procedimento oposto ao da Condensação. Tem a função de lente de maior potência para focar determinado assunto ou personagem. Fragmentação: procedimento que extrai da obra de base uma unidade, fraciona e redistribui-a pela obra dramática. [...] Transcrição e encenação realizadas como se o autor de origem, observável geralmente através de seu narrador, realizasse uma obra dramática e não mais uma obra narrativa. Metalinguagem - presença frequente, decorrente da atração magnética exercida pela Transcrição teatral de texto literário, processo em si de natureza metalinguística. [...] 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 de 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 (HIRSCH, 2000, p. 151).

Estas formas de narração, no trabalho de criação do ator e da cena, vislumbram diversas instâncias, dentre elas, o que eu denomino “narrador neutro”, que é aquele que não se envolve com a cena, não tomando partido de nenhuma personagem. O “narrador comprometido”, descrito por Sinisterra, encontra-se vinculado à ação, comprometido com a personagem e com a situação. Por fim, chamo “narrador-personagem” aquele que narra as suas próprias ações e, assim, envolve-se diretamente com os acontecimentos e desdobramentos. Em diversos momentos, estas categorias surgem na montagem de *Casa grande e Senzala*, constituindo a dramaturgia mista e a transcrição teatral da obra literária como podemos ver:

Narrador Neutro

- Narrador 1 E toda a província se chamava Santa Cruz, depois prevaleceu o nome de Brasil por causa do pau que nela há que serve para tintas. Todo esse gentio muito dados ao vinho que fazem das raízes de mandiocas que comem. Nenhuma criatura adora por Deus, dizem que os trovões são Deus. É o principal impedimento para a sua conversão é que não conseguem ficar parado em um só lugar! Esta terra com gentio de má índole do Brasil que para se falar miudamente seria necessário um livro mui grande. Daqui da terra Brasilis informo a todos. Padre José de Anchieta.
- Narrador 2 Aqui é a terra das doenças que fazem as pessoas incharem pelo próprio mal de comer terra. Mas que quando chega na noite de lua cheia de sexta fica tudo bem, com batuque, apostas e cauim! E hoje é o pagode, o futebol e a cerveja!

Narrador Comprometido

- Narrador Conta-se que antes da chegada dos espanhóis e dos portugueses. Hoje, em uma cidade para lá de Belém...
- TODOS Iaçã te esconde lá vem a cobra grande á, á...
- Narrador ... uma tribo existente. Havia crescido tanto que já não tinha mais alimento para todos.
- TODOS Faz depressa uma oração pra ela não te pegar á, á...
- Narrador E dizem que a seca que apareceu nesta terra, foi por culpa da Cobra grande...
- TODOS Iaçã te esconde... Iaçã te esconde... Iaçã te esconde
- Narrador ... a Boiuna de Prata.
- TODOS Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande.
- MULHERES Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande.
- MULHERES Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...
- HOMENS Faz depressa uma oração prá ela não te levar.
- MULHERES Faz depressa uma oração prá ela não te levar.
- MULHERES Faz depressa uma oração prá ela não te levar á, á...
- TODOS Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...
- Faz depressa uma oração prá ela não te levar á á... á á... á á...
- Narrador Por conta da falta de comida, o cacique desta tribo determinou:
- CACIQUE A partir de hoje todas as crianças que nascerem nesta aldeia devem ser sacrificadas.

Narrador Personagem

- MARCIO Uma menina linda. Linda.
- NIVEA Solteira, solteiríssima. Uma menina.
- JULIO De ancas produtivas e salientes.
- TODOS Ôxe.
- GETULIO Tu viu como é que ela tava hoje?
- NIVEA Como é que ela se chama, hein? Não vou com as narinas dela.
- RENATO Boca pintada de vermelho. Já viu o nariz largo dela?
- FERNANDA Eu sei o nome dela. Mas eu não sabia que quenga tinha outro nome.
- MARCIO Sempre de narina aberta. Olha, tô até com tesão!
- JULIANA Já foi até deflorada.
- JULIO Essa menina...
- HOMENS Essa menina. Ah!
- MULHERES Olha como é que os homens ficam!
- FABIOLA Não vamos falar assim. Ela é filha de Dazinha. Ô mulher de respeito.

NIVEA Sempre fazendo a política.
 FABIOLA Mas é Dazinha, tadinha. Ô mulher de respeito.

Sinisterra também apresenta os narradores em outros âmbitos, como aquele que trata diretamente com o público, quebrando a quarta parede, com um relato de personagem. Outro tipo seria o narrador que se relaciona na cena, através da corporeidade, podendo sair da personagem, fazer um comentário e logo após retornar. Ele pode até mesmo fazer este comentário como personagem, ausentando-se da ação principal. Em outro aspecto, a personagem pode ser construída por diversos narradores, corroborando com sua dramaticidade e seus desdobramentos, o que, por si só, já permite uma gama de possíveis encenações. Esta forma de contar a história, torna-se a forma do diretor de escolher qual história ele quer contar. Nem sempre o diretor sabe qual resultado terá, mas é muito importante ele definir qual caminho deseja percorrer.

Na “dramaturgia discursiva”, outra categoria estudada por Sinisterra, o relato é mais importante que a própria fábula, tornando-se pretexto. Também pode ser feito de modo anacrônico, onde os acontecimentos não são relatados em uma ordem linear, como acontece na encenação, diferentemente da narração das páginas do livro *Casa Grande e Senzala*. Elas não seguem a ordem numérica do livro e estão relacionadas aos quadros apresentados, conforme trecho do texto abaixo:

GETULIO O índio não dava pra escravo porque era incapaz e molenga.
 TODOS Anauê.
 GETULIO O negro sim.
 TODOS Anauê.
 GETULIO Sobretudo se disciplinado na sua energia intermitente pelos rigores da
 escravidão.
 TODOS Anauê.
 GETULIO Casa Grande e Senzala, página 304.
 TODOS Tambô tá tocando, senhor tá olhando.
 Cabeça de nó tá só passando.
 RENATO Deu meia noite, Alcântara dormiu.
 TODOS Deu meia noite, Alcântara dormiu.
 RENATO Do fundo de um poção
 De um casarão colonial
 Um espírito de preto velho
 Escravo de Portugal
 Na praça do pelourinho
 Junto com outros espíritos
 Cantam um canto de não dito
 JULIO O costume de se enterrar os mortos dentro de casa era exemplo do espírito
 patriarcal.
 TODOS Aleluia!
 JULIO Os mortos continuavam sob o mesmo teto que os vivos.

TODOS	Aleluia!
JULIO	Santos e mortos eram afinal parte da família.
TODOS	Saravá!
JULIO	Casa Grande e Senzala, página 51.
TODOS	Tambô ta tocando Senhor ta olhando Cabeça de nó ta só passando
RENATO	Deu meia noite Alcântara dormiu.
TODOS	Deu meia noite Alcântara dormiu.
RENATO	Surgindo de vez em quando Um fogo longe do campo Maria toda de branco Por Alcântara passear E aquela morena bela Parecendo uma sereia É bonita, e eu não vou lá
TODOS	Xica da (4x) Silva
FERNANDA	Ao contrário do rapaz, adestrado para garanhão, a menina moça era modelada para ser sempre fiel a castidade. Dava entre os 12 e 13 anos e o primeiro parto vinha pelos 14. Casa Grande e Senzala, página 36.
HOMENS	Ai ai, ai ai. É o canto do pregoneiro
MULHERES	E vende vatapá E vende caruru E vende mungunzá Vende umbu
TODOS	In south american way. Tambô ta tocando Senhor ta olhando Cabeça de nó ta só passando.
RENATO	Deu meia noite...
NIVEA	Casa Grande e Senzala, página 119. A sífilis produz grandes estragos. O europeu de Portugal trouxe para a mulher índia.
RENATO	Deu meia noite
TODOS	Deu meia noite
RENATO	Deu Meia noite
TODOS	Deu meia noite
NIVEA	Os Senhores da casa grande presenteavam as escravas negras.
RENATO	Deu meia noite
TODOS	Deu meia noite
RENATO	Deu meia noite
TODOS	Deu meia noite
NIVEA	Ou seja. O brasileiro é um filho da sífilis.
TODOS	Deu meia noite Alcântara dormiu.

O mais importante é a forma como o narrador conta a história. Assim, o teatro narrativo configura-se no espaço cênico, uma vez que esta construção não está somente pautada no texto, mas também na estrutura teatral e na utilização de camadas para a proposição artística, viabilizando formas diversas de expressão (SINISTERRA, 2016, p.118). Segundo José Da Costa:

[...] o que se coloca nesses trabalhos não é um esforço de meramente transpor para a forma dialógica e dramática os textos originalmente narrativos ou líricos. Trata-se,

antes de tensionar a cena em relação a um universo de estímulos (visuais, rítmicos, etc) ou de questões (teóricas, técnicas e culturais) que se apresentam ante o esforço de teatralizar textualidades não necessariamente literárias (como é o caso de documentos historiográficos) que não se enquadram em certos padrões tradicionais do gênero dramático (como aqueles relacionados aos conceitos de diálogo, de ação e de personagem) (COSTA, 2000, p.4).

Ao trazer as páginas do livro, indicando-as na abertura de quadros ou fechamento dos mesmos, faz-se com que este ato tenha um caráter de evidência e anunciação, conforme descreve José da Costa:

Quer dizer, o próprio aspecto de discurso assumidamente citacional já implica uma ruptura com a forma dramática, mesmo que o texto verbal seja repartido ou se organize por um sistema de intercambio de falas entre os personagens. Citar é já textualizar a situação, desrealizá-la, torná-la discurso com o qual se compara outro discurso, estabelecer um tipo de paralelismo de ideias, cotejar entre si o contexto que agora se mostra e aquele do qual se extrai a citação. Citar, no teatro, é romper o campo fechado da ação dramática tida como ocorrência primeira ou primária, é torná-la parte de um discurso reflexivo, suscetível de ser atribuído a um enunciador, que pode ser entendido, então, como crítico-comentarista, como organizador e avaliador dos conteúdos do que se diz e das situações em que se fala, como aquele, enfim que se pronuncia, sendo o personagem apenas figura de seu discurso (COSTA, 2000, p. 9).

Outra camada de teatralidade, que funciona como elemento de narratividade no espetáculo *Casa Grande e Senzala*, está na utilização da estrutura em quadros, característica típica do teatro de revista. O espetáculo é estruturado em dois atos divididos em quadros. No primeiro ato temos o quadro indígena, o quadro africano e o quadro português. No segundo ato, os quadros se apresentam na miscelânea e no caldeirão que forma o povo brasileiro com suas características e regionalidades. Esta divisão define elementos de narratividades cênicas que se aproximam dos quadros do teatro de revista, como explica a teatróloga Nanci de Freitas:

Cenas cômicas se alternam com quadros de fantasia, nos quais alegorias carnavalescas e elementos grotescos se juntam em função da sátira social. Pelos atos de variedades desfilam tipos que representam máscaras sociais e caricaturas de personagens da atualidade. Números musicais com os mais diferentes ritmos, nacionais e estrangeiros, danças e performances cômicas se entrelaçam com cenas de plateia. Uma multiplicidade da presença humana inunda a cena da revista, sugerindo diversos modos de atuação (FREITAS, 2015, p.121).

A utilização dos atores como “coringas” é outro fator determinante da narratividade na estética da cena, diversificando-os em vários papéis, com o texto do livro entrando como ligação temporal e signos utilizados na cenografia, revelando a bandeira brasileira miscigenada, multiplicando as ações da cena:

O Sistema Coringa: recurso para a multiplicação dos papéis com o mesmo número de atores. Postura perfeitamente adequada ao número de personagens em uma narrativa literária que vai ao palco; A criação de Planos temporais convergentes: elos de duas

cenas com tempos diferentes ou não, estabelecendo uma relação de convergência e casualidade. Estes elos podem se realizar através: do cenário, de adereços de cena, da música, do som, da palavra, do gesto e, ainda, das combinações possíveis entre esses elementos; A mobilidade do signo teatral em palco nu: solução para a transposição dos múltiplos espaços, quase sempre presente na obra narrativa e que, através de metáforas visuais, podem ser reproduzidos no palco (HIRSCH, 2000, p.152).

Diversos elementos da narratividade foram utilizados para a construção de *Casa Grande e Senzala* como será demonstrado no terceiro capítulo. Concepção que não pode ser defendida sem os créditos ao processo colaborativo de criação. A relação de confiança entre o dramaturgo/encenador, o elenco e a equipe técnica contribuiu para a produção de narratividade na montagem do espetáculo.

No próximo capítulo, tratarei da trajetória da companhia, analisando os processos de criação dos principais espetáculos encenados e o uso da narratividade como procedimento de construção dramática e cênica. Mostro como este aspecto foi se tornando uma marca na minha poética de diretor e dramaturgo.

2 UMA COMPANHIA DE TEATRO BRASILEIRA NA PASSARELA

2.1 Os Ciclomáticos Companhia de Teatro – a companhia com nome de geladeira

Os Ciclomáticos é uma companhia com estilo diversificado em termos de linguagem teatral, pois personifica as propostas de encenação idealizadas em cada projeto, com a missão de promover arte teatral criativa. Os espetáculos e ações de formação artística são construídos de forma coletiva. Em seu percurso, a companhia passa por diversos gêneros, desde textos trágicos a montagens voltadas para a infância e juventude, mostrando a sua pluralidade e o desejo de conversas com públicos diferenciados.

O grupo possui forte vocação na área educacional, contribuindo na formação artística de indivíduos e de coletivos tanto que criou o projeto *Os Ciclomáticos DNA*, que consiste em preparar jovens e adultos nas áreas das artes cênicas, disseminando a forma do fazer teatral da companhia. É um lugar onde aprofundo questões pedagógicas relacionadas à metodologia do Teatro-seminário e do teatro narrativo. O Teatro-seminário já é pedagógico em sua essência, pois permite o trabalho de pesquisa e recriação dos temas abordados, possibilitando também a participação do público no processo. Em uma das experiências com *Os Ciclomáticos DNA*, na montagem do espetáculo *Flores da Obsessão*, a partir de contos de Nelson Rodrigues, foi desenvolvida a metodologia do Teatro-seminário. Durante um mês, o público participou dos ensaios indicando diálogos e textos que poderiam sair da boca das personagens, juntamente com a direção da cena que eu fazia. Logo após, na temporada, o público que participou deste processo assistiu ao resultado. Esta forma de criação está relacionada a uma pedagogia do teatro, como define Flávio Desgranges:

Assim, o teatro recente não quer propor ao espectador uma reflexão conclusiva, a partir de uma síntese, mas uma reflexão analítica, a ser elaborada por ele a partir de uma disjunção estética apresentada. O artista trabalha recortando e definindo as frações de vida sobre as quais irá se debruçar, mas os pedaços recortados não formam necessariamente um todo orgânico. Em oposição aos projetos modernos, a contemporaneidade implementa uma guerra contra as totalidades, pois a relatividade ganhou o cotidiano e os pontos de vista possíveis estão multiplicados (DESGRANGES, 2010, p.143).

Desde a criação do projeto, foram contemplados 500 jovens em cursos e oficinas artísticas, quatro montagens teatrais (produto final das oficinas), no total de 75 apresentações, com oito prêmios no Prêmio Paschoalino – Festival de Teatro da FETAERJ – Federação de

Teatro Associativo do Estado do Rio de Janeiro, com 45% dos participantes passando a atuar no mercado de trabalho do setor artístico. A prática de grupo é fundamental na formação de artistas e na renovação cênica, como revelado por Béatrice Picon-Vallin:

Falamos de escola de teatro, universidade, mas ainda há outro outro lugar que é muito importante para a formação: a trupe. Ariane Mnouchkine, por exemplo, diz que a trupe é uma escola de teatro. É ali onde se aprende, no “banho” teatral, trabalhando com aqueles que são mais velhos que você e que lhe transmitem no próprio processo do trabalho aquilo que aprenderam. É ali onde, uma vez que você tenha tido verdadeiras experiências de trabalho por um determinado tempo, pode transmitir a outros, mais jovens (PICON-VALLIN, 2011, p.199).

A Companhia Os Ciclomáticos desenvolveu o híbrido neste lugar de fala como definido por Béatrice Picon-Vallin: “o teatro de hoje toma emprestadas todas as formas e mistura-as, utiliza todos os espaços, todas as passagens possíveis nas quais ele puder se insinuar para continuar existindo” (p.195). O teatro híbrido visto como lugar de resistência define de forma eficaz a pesquisa da companhia, elaborando dramaturgias cênicas, revisitando autores de expressão mundial como Federico Garcia Lorca, Sófocles, Nelson Rodrigues, Jean Genet, Jorge Amado, apostando na contemporaneidade da encenação. A releitura de obras trabalha com a colagem de diversos elementos textuais e cênicos, fomentando a ligação com a realidade atual. Além disso, a companhia valoriza a individualidade de cada integrante, formando os “multiartistas”, ou seja, os artistas se desdobram em diversas funções de seu interesse, e, assim, se especializando em áreas da criação e administração. A firma Ana Lúcia Vasconcelos:

O teatro é uma arte complexa, uma arte híbrida porque composta de outras artes. Vejamos: o teatro, tal como o conhecemos hoje - não vamos falar de como cada elemento foi sendo incorporado e desenvolvido - é composto de várias outras artes. O drama que pertence ao domínio da literatura; a arte da interpretação, da representação propriamente dita, que seria afinal o sumo do teatro que tem no ator sua figura primordial. Enquanto nas outras artes o artista utiliza um instrumento na música, o piano, o violino, o atabaque, a flauta, o teclado, etc., nas artes plásticas o pigmento, na escultura, argila, madeira, pedra, etc., no teatro, como na dança, o instrumento do ator é seu corpo, que ele precisa manter afinado. Mas enquanto o dançarino precisa apenas do seu corpo, o ator precisa também de seu aparato vocal. Assim ele tem que estudar dicção e impostação, canto e dança. Enfim, precisa saber articular as palavras do texto de forma a ser entendido pela plateia. E mais, precisa trabalhar o corpo, a expressão corporal, já que não só de falas vive o teatro, mas de todo o gestual: o ator fala com as mãos, com os olhos, com todo o seu corpo. Além disso, o teatro ainda é composto de outras artes: os cenários que pertencem ao reino da arquitetura e pintura, os figurinos que pertencem à arte da indumentária, e a luz que pertence à arte da iluminação, com suas regras próprias e hoje com todo um aparato tecnológico jamais visto em outras épocas; a música que não entra apenas como complemento, como suporte da ação, mas participa da própria arte como um todo, dando-lhe seu substrato (VASCONCELOS, 2020).

De 2012 a 2015, a Companhia administrou o Teatro Municipal Ziembinski, localizado no Bairro Tijuca, com o projeto de residência artística *Os Ciclomáticos – História e Vivência*

Cênica, que promoveu espetáculos, cursos e atividades de artes, em geral, à comunidade carioca, a partir de edital da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Esta gestão permitiu grandes encontros e fez com que a companhia alçasse outros voos, desenvolvendo *Os Ciclomáticos DNA*, que é o braço de formação artística da companhia.

Hoje, a Companhia possui sede própria, localizada na Rua de Santana, Centro, Rio de Janeiro, denominada Espaço das Artes – Os Ciclomáticos. Em 1999, passou a se chamar Os Ciclomáticos Companhia de Teatro, da qual sou um dos fundadores. Uma das curiosidades sobre o nome da Companhia é que o nome anterior era da diretora do Grupo na época, Lia Sol Lenberg, porém, com a saída dela, em uma de nossas reuniões, iniciamos uma busca para o novo nome do grupo. Na época, ensaiávamos na casa de um dos integrantes, Renato Neves, e no meio da reunião alguém sugeriu o nome Ciclomáticos e perguntamos o porquê desse nome. A resposta foi a seguinte: “Nós sempre ensaiamos perto dessa geladeira velha que usamos como armário, sempre aqui e o nome dela é Ciclomático (fig. 4). Acho que seria legal este nome.” Enfim, neste dia passamos a nos chamar Os Ciclomáticos, a companhia com nome de geladeira.

Figura 4 – Ciclomático Refrigerador. Foto da porta da geladeira que originou o nome da companhia.



Fonte: acervo pessoal

A Companhia Ciclomáticos produziu os seguintes espetáculos:

2018 - Ariano - O Cavaleiro Sertanejo - Texto e Direção: Ribamar Ribeiro

2015 - A Farra do Boi Bumbá - Texto e Direção: Ribamar Ribeiro

2013 - Casa Grande e Senzala - Manifesto Musical Brasileiro - Texto e Direção: Ribamar Ribeiro

2010 - Genet - Os Anjos Devem Morrer - Texto e Direção: Ribamar Ribeiro

2009 - Minha Alma é Nada Depois Dessa História - Texto e Direção: Ribamar Ribeiro

2006 - Sobre Mentiras e Segredos - Texto e Direção: Ribamar Ribeiro

2006 - Antes que o Galo Cante - Texto: Fabiola Rodrigues e Ribamar Ribeiro. Direção: Carla Meirelles

2005 - A Corrente de Eléia - Texto e Direção: Ribamar Ribeiro

2003 - amargasalmas - Texto e Direção: Ribamar Ribeiro

2002 - O Retrato - Texto: Ribamar Ribeiro. Direção: Alexandre Cavallero

2001 - Consummatum Est - Texto e Direção: Ribamar Ribeiro

2000 - A Vaca - Texto: Marcílio Moraes. Direção: Anderson Aragón

1999 - Super Coffin ou Sonho de Uma Noite de Velório - Texto: Odir Ramos da Costa. Direção: Renato Neves.

O grupo tem sua história muito ligada aos festivais de teatro, participando de mostras nacionais e internacionais, entre elas, o *FIT - Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto*, em 2015, no qual a companhia participou com dois espetáculos: *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* e *Minha alma é nada depois dessa história*, sendo o primeiro na abertura oficial do evento para uma plateia de 6000 pessoas. Também participou do *FESTEPE – Festival Internacional de Teatro y Performance – Chancay – Lima – Peru* por duas vezes, com os espetáculos *Minha alma é nada depois dessa história* e *Consummatum est*, recebendo os prêmios: Prêmio de Companhia Ilustre, em mérito pelo trabalho na investigação e promoção do teatro na América Latina; e Ribamar Ribeiro pela pesquisa de linguagem e qualidade artística como diretor. Também participou do *Festival de Artes Mish Mash*, em Amien, na França e se apresentou no *Espaço Cultural Kuringa*, em Berlim, Alemanha. Além de participar destes grandes festivais, também se apresentou em importantes festivais nacionais como: *FENATA – Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa – PR*; *Semana de Teatro do Maranhão – São Luís – MA*; *Janeiro Brasileiro de Comédia – São José do Rio Preto – SP*; *Festival Recife do Teatro Nacional - PE*, *FENTEPP – Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente – SP*; *FESTIVALE – Festival Nacional de Teatro de São José dos Campos*

– SP; *FENATIB – Festival Nacional de Teatro para Crianças e Jovens de Blumenau* – SC; *Floripa Teatro* – Festival Isnard Azevedo – Florianópolis – SC, *FENATE – Festival Nacional de Teatro de São Mateus* – ES, entre outros, recebendo vários prêmios, inúmeras indicações e retornando a diversos deles. Esta história com os festivais começa na *FETAERJ – Federação de Teatro Associativo do Estado do Rio de Janeiro*, no *Prêmio Paschoalino*, um dos festivais mais duradouros e importantes do Estado, tendo a Companhia participado de 1998 a 2010. Esta trajetória permitiu reconhecimentos em diversas instâncias, como por exemplo, da atriz Monah Delacy, em seu livro *Introdução ao Teatro*:

Eu, sou uma atriz de cooperativa e de Cias e Grupos de Teatro, então admiro muito e respeito o trabalho dos grupos, toda a luta e toda a resistência. Cito, o majestoso Grupo Galpão – MG, Oficina – SP, CPT – Centro de Pesquisa Teatral – SP, Grupo Sobrevento – SP, Cia Limite 151 – RJ, Armazém Companhia de Teatro – RJ, Grupo Teatral Moitará – RJ, Cia. dos Atores – RJ, Tá na Rua – RJ, A Barca dos Corações Partidos – RJ, Os Ciclomáticos – RJ, Companhia Brasileira de Teatro – PR, Carroça de Mamulengos – CE, Clowns de Shakespeare – RN, Os Desequilibrados – RJ, Grupo Tapa - SP, Artesanal Cia de Teatro - RJ e Cia Atores de Laura – RJ (DELACY, 2018, p. 198).

2.2 As experiências de formação do diretor teatral

Em 2000, foi proposto pelo ator Renato Neves um exercício de criação de uma cena a partir de um texto. Esta proposta tinha a intenção de incentivar o surgimento da função de direção artística, já que nossa professora diretora havia saído do grupo. Neste momento, interessei-me por fazer parte desse processo e escolhi montar uma cena a partir do texto *Bodas de Sangue*, de Federico Garcia Lorca. Atuando, ainda, com muita intuição, montei a cena de forma recortada, pensando em um formato para uma micropeça de 15 a 20 minutos. Logo após um período em que participamos de alguns festivais de cenas curtas e obtivemos bom resultado, decidimos transformar a cena no novo espetáculo da Companhia, denominado *Consummatum est* (fig. 5).

Figura 5 – Cena do espetáculo *Consummatum est* (2001). Com Fernanda Dias, Julio Cesar Ferreira e Renato Neves. Foto: Cachalote Mattos.



Como eu tinha quatro atores para trabalhar, fiz uma adaptação que deixasse a história mais fluida. Todo o processo foi desenvolvido a partir de exercícios físicos e de partitura cênica. Criei uma abertura, utilizando um procedimento que seria recorrente em diversos espetáculos que dirijo: a repetição de cenas. No caso deste espetáculo, foram criadas cenas repetidas de formas espelhadas em momentos diferentes. Isso ocorreu com o desenho cênico organizado com formas geométricas, como quadrados e círculos, e que se repetem com personagens diferentes ou em momentos tensionados, para evidenciar as relações e seus desdobramentos.

A encenação de *Consummatum Est* foi baseada nas ações e densidades psicológicas das personagens, priorizando a reação de cada uma delas, diante das situações hipócritas que lhes foram impostas. O clima das cenas passava do amor idealizado ao suspense, criado nos momentos de tensão. O corte abrupto e a forma descontínua das cenas foram construídos de modo proposital, para que funcionasse como um contar de histórias na visão das personagens. As formas geométricas da encenação indicavam a movimentação, demonstrando o ritual de ações que são desenvolvidas. As músicas ganhavam predominância em algumas cenas, numa

concretização dos sentimentos, havendo uma uniformidade do estilo musical, passando pela sensualidade da música espanhola à melancolia da violada. O cenário era formado por círios (um tipo de candelabro), criando uma atmosfera de certo mistério. As possibilidades cênicas dos acessórios eram exploradas de maneiras diversas em todo o espetáculo, permitindo a configuração de ambientes sendo indicados de forma coreografada.

O texto de *Consummatum Est* foi criado a partir de estudos das relações de matrimônio, entre eles os livros *Flexíveis e Plurais*, da socióloga Jeni Vaitsman; *História da Vida Privada Brasileira*, coletânea de vários autores; *Antropologia - Uma Introdução*, de Marina de Andrade Marconi e Zelia Maria Neves Presotto, fatos verídicos e, sobretudo, a obra de Federico Garcia Lorca, *Bodas de Sangue*. O espetáculo se propôs a demonstrar a questão do casamento na sociedade ocidental, ou melhor, como o casamento e sua própria cerimônia mantêm-se vivos e entranhados no mundo contemporâneo. *Consummatum Est* mostra como a quebra de valores estabelecidos pode transformar a vida de uma família, na qual o pai escolhe para a filha o homem ideal para viver o resto da vida. Mostra também certa exacerbação da preparação do ritual do casamento, que fica por parte da personagem Alma, um símbolo da sociedade conservadora, uma espécie de governanta da casa. Aurora, explicitamente insatisfeita com esta realidade que lhe foi imposta, decide fugir, após o ritual do casamento, com quem ela ama realmente, Miguel.

Neste trabalho, já havia uma indicação da pesquisa do teatro narrativo, pois inseri alguns poemas de Ariano Suassuna para as cenas em que as personagens Miguel e Aurora declaravam seu amor um ao outro. Era o início, também, de uma dramaturgia mesclada, trazendo textos de minha própria autoria com a adaptação do original. Ali se iniciaria a minha pesquisa artística sobre a releitura de textos, de como podem ser refeitos a partir da intertextualidade, construindo uma linguagem singular. Todas estas questões suscitaram diversos elementos para a minha escrita, principalmente a intertextualidade:

A intertextualidade está presente no teatro desde a sua essência, em sua abertura fundamental a componentes estéticos que conversam com o mundo externo, e que se desterritorializam na eterna tensão entre mimese e a incorporação da realidade. Podemos destacar a bricolagem, o site-specific, e o pastiche, a paródia, a sátira, como técnicas de trabalhar com a intertextualidade. As artes cênicas as incorporam, ao agregar fragmentos dramáticos de diversas obras, bem como a notícias, letras de música, pintura, depoimentos e outros à sua proposta temática. O texto verbal ou escrito, interações visuais, sonoras, digitais, e diversas técnicas de atuação combinadas, constitui material de colagem cênica. Os objetos e suas ressignificações, além das tecnologias trouxeram a possibilidade da colagem em diversos níveis da encenação. Os fragmentos podem ser abordados na sua relação de aproximação ou de oposição, de metáforas ou metonímias, de acordo com o resultado almejado (DONATO; BAUMGARTEL, 2016, p.1).

Este aspecto da intertextualidade nesta minha primeira experiência de encenação envolvia os participantes do grupo de forma criativa e orgânica, similar ao modo como Castro apontou:

A intertextualidade funciona na criação de uma nova obra mais por uma intuição de leitura do diretor e seus atores do que por uma racionalidade pré-estabelecida para a construção de um novo texto. As obras utilizadas possuem afinidades como o objetivo temático, mas quem determina isso é a percepção dos artistas cênicos. Poderiam ter usado outros autores e outros textos, mas suas experiências os levaram a estes. Não sentaram para escrever uma peça em um escritório, mas partiram da interação entre os atores concomitante com as leituras e forma suas improvisações que produziram o espetáculo em sua forma final (CASTRO, 2014, p.18).

Vejamos abaixo o texto da cena 5, demonstrando os procedimentos de colagem, montagem e intertexto:

Entra Alma arrumando os candelabros para o casamento. Entra uma música fúnebre.

ALMA Ao sair de casa para a igreja, Aurora sai igual a uma estrela. Girava, girava a roda e a água passava. Cantavam, cantavam os noivos e a água passava. Lindeza, lindeza da terra, olha como a água passa, recolha as tuas saias e das asas do noivo nunca saia.

Entra Aurora de braços com seu pai Gerônimo com um buquê. Logo após entra Miguel. No fim da cerimônia, todos se juntam para como tirar uma foto para o álbum. Entra uma música de clima festivo.

GERÔNIMO Vamos para o baile.

Após a dança Gerônimo e Alma conversam. No fundo estão Aurora e Miguel com seus respectivos pares. No meio da cena eles saem. As cenas acontecem simultaneamente.

GERÔNIMO Eu queria é que fosse coisa de um dia. Que sejam homens para trabalhar na terra com o pai.

ALMA Mas não é assim. Demora muito. Por isso é que é tão terrível ver o sangue da gente derramado pelo chão. Uma fonte que corre um minuto, e que para nós custou anos e anos. Quando cheguei a ver meu sobrinho, que era como um filho, estava caído no meio da rua. Molhei as mãos no sangue e lambi, com a minha língua. Porque era sangue meu. Você não sabe o que é isso! Se eu pudesse, guardava a terra encharcada por esse sangue numa jarra de cristal e topázios.

A cena corta para Aurora que começa a ler a carta de Miguel.

MIGUEL Era ela a mulher, mito e legenda do meu sonho. O corpo feminino povoado de rosas selvagens e coroas de frade. Os velhos temas do amor renasciam com palavras minhas: eis afinal a Rosa, a encruzilhada onde vives, meu desejo! Emerges a meu sangue malfazejo, onça do sonho, Fronte coroadada! Ao castanho olhar, à vista entrecerrada, um sorriso esboçado, mas sem pejo. Teu pescoço é um Cisne sertanejo, teus peitos são estrelas desplumadas. Em baixo, a Dália, aberta ao Dardo; a fonte, a rosa, a púrpura, a coroa! E brilha, ao fogo desta chama parda, a coroa-de-frade, abandonada às onças, às leas e ao cio escondido das Panteras magras. Era ela a mulher, mito e legenda do meu sonho (SUASSUNA, Ariano. A mulher e o reino – VII O Amor e o Desejo).

Neste texto, percebe-se que a intertextualidade se torna uma marca da construção dramaturgica, que será utilizada em outros espetáculos do grupo.

Em 2003, escrevi e dirigi *Amargasalmas*, montagem também com referência a um texto de Federico Garcia Lorca, *A Casa de Bernarda Alba*. O interesse, neste caso, era pelos temas e atmosferas trágicas de Lorca, mas o enredo é totalmente diferente. Quatro irmãs casadas, sempre a bordar, que esperam o retorno dos maridos, que foram trabalhar. Uma casa onde a espera e a aspereza são o mote na relação entre elas. Segredos entrelaçados. Um jogo de poder, onde Úrsula, a irmã mais jovem, passa por humilhações e maldades, principalmente por parte de Astorga, a irmã mais velha. Esta, por sua vez, possui segredos que farão com que a realidade entre elas se destrua repentinamente. Só uma estranha que está na casa pode trazer as respostas. O que é real? O que é ilusão? Que segredo é esse?

Figura 6 – Cena do espetáculo *Amargasalmas* (2003). Com Carla Meirelles, Fernanda Dia e Nívea Nascimento. Foto: Roberto Cuíca.



Amargasalmas (fig. 6) é um espetáculo que se propôs a evidenciar o universo feminino: as vontades, as frustrações, os segredos guardados, o sentido da intuição. Cada mulher com uma estrutura distinta, até mesmo na composição corporal, vocal e emocional. O jogo teatral revelado na cena em que uma personagem assume outro papel, simplesmente através da nuance da interpretação; a personagem que faz outra personagem, revelando aspectos do metateatro. A direção traz a leveza e a dureza dessas cinco mulheres por meio de marcas bem definidas, cenas onde o feminino, o materno e a beleza são acentuados. A sonoplastia também acompanha a força da cena, entrando como uma personagem a mais, sendo colocada tanto como interventora como dando tom ao momento. Os figurinos funcionam como elemento de interligação entre as mulheres no seu desejo comum de estarem belas e sempre prontas para os maridos. O cenário é composto por bancos, objetos que se transformam pela movimentação. *Amargasalmas*: feminino e forte; denso e misterioso; cinco mulheres, destinos cruzados.

Neste processo, o texto foi escrito anteriormente, numa estrutura dramática, e logo após a escrita, a direção se encontrou com as atrizes que participariam do espetáculo para as leituras de mesa. Uma das propostas para a construção das personagens foi a seguinte: todas as atrizes fariam a leitura do texto com personagens diferentes e, após cada leitura, elas montariam os caracteres das personagens, na visão de cada uma delas. Não havia ainda nenhuma definição de qual atriz interpretaria qual papel. Posteriormente a estes ciclos de leituras, neste carrossel de análises, pedi para que as atrizes montassem o arco da personagem, ou seja, todas traçariam a personalidade cada uma na sua visão. Na terceira etapa, depois da construção deste quadro de características de cada personagem, defini quais atrizes fariam os respectivos papéis e defini também que as cinco atrizes deveriam se utilizar de todas as características organizadas pelas outras atrizes, incluindo sua própria visão. Neste sentido, seria uma construção coletiva da atuação das personagens. Em seguida a este período de pesquisa, iniciamos o processo de criação da cena. O desenho cênico foi construído a partir de simetrias do espaço e movimentação das atrizes, com aproximação e distanciamento devido às características e o enredo da peça (fig. 7 e 8).

Figura 7 – Storyboard de *Amargasalmas* (2003). Criação do desenho cênico das cenas 9 e 10. Foto: Arquivo.

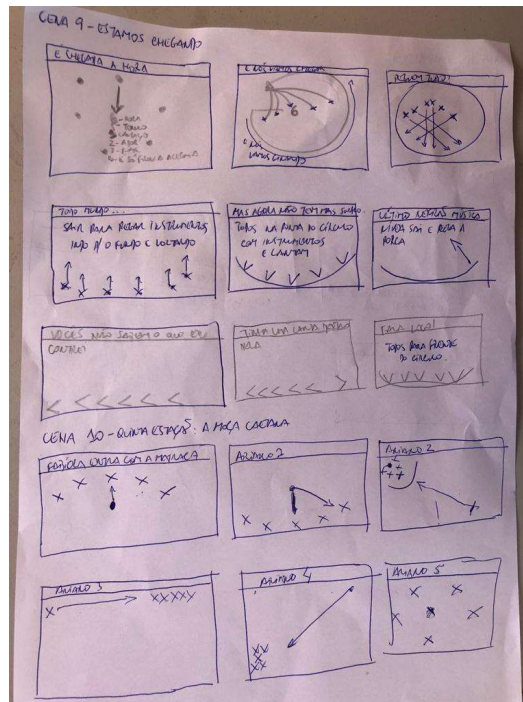
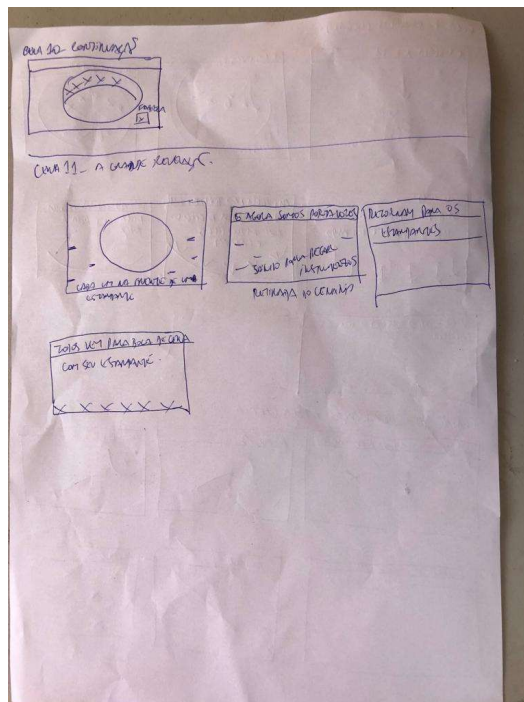


Figura 8 – Storyboard de *Amargasalmas* (2003). Criação do desenho cênico das cenas 10 e 11. Foto: Arquivo.



O desenho cênico permitiu, juntamente com a trilha escolhida para a montagem e a iluminação, criar um clima de suspense e tensão praticamente em todo o espetáculo. A cada revelação das personagens na acirrada disputa de poder fazia com que o público se envolvesse com a cena. Escreveu o crítico Helcio Kovalski, sobre a apresentação do espetáculo, que assistiu no Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa:

Em *Amargasalmas*, uma montagem que coloca em relevo o universo feminino naquilo que ele tem de misterioso, sublime, íntimo, e até mesmo abjeto e sombrio, o axioma “menos é mais” assume uma proporção quase definitiva. Pois que o cenário, constituído de cinco bancos (dois grandes, dois médios e um pequeno); os adereços (três argolas médias de madeira); e as quatro pernas de um tecido branco translúcido são suficientes para que o teatro preencha não menos que todos os espaços e se instale. Os bancos se transformam em tinas, espelho, cama e sala de parto; as argolas, em telas de bordado e metáforas do cíclico feminino; e as telas, cinema ao vivo. A música, que inclui Philip Glass, reconstrói um significado que atende de forma peremptória à encenação. E não há problema algum nisso. Quer melhor exemplo do que o Stanley Kubrick fez com a canção “Singin’ in the rain”, imortalizada no filme *Cantando na Chuva* (EUA, 1952, dir. Stanley Donen), mas magnificamente reconstruída em *Laranja Mecânica* (Inglaterra, 1971, dir. Stanley Kubrick)? E o que falar do elenco? Cinco atrizes belíssimas, com suas presenças ao mesmo tempo envolventes, inteligentes, delicadas, fortes, de derreter o coração do espectador mais sisudo e mal-humorado. Um elenco, sem dúvida brilhante. Em suma o espaço cênico virou palco de embate entre o teatro e as forças da natureza. *Amargasalmas* é teatro de fazer chorar, rir e refletir. Sem concessões. Pulsante, crescente, chocante, epifânico, surreal, expressionista, dramático até os estertores. Montagem dinâmica no sentido que Roberto Gill Camargo, um dos maiores nomes da semiótica teatral brasileira, dá ao conceito de “ressignificações infinitas” e em que não aparece um “signo podre” sequer

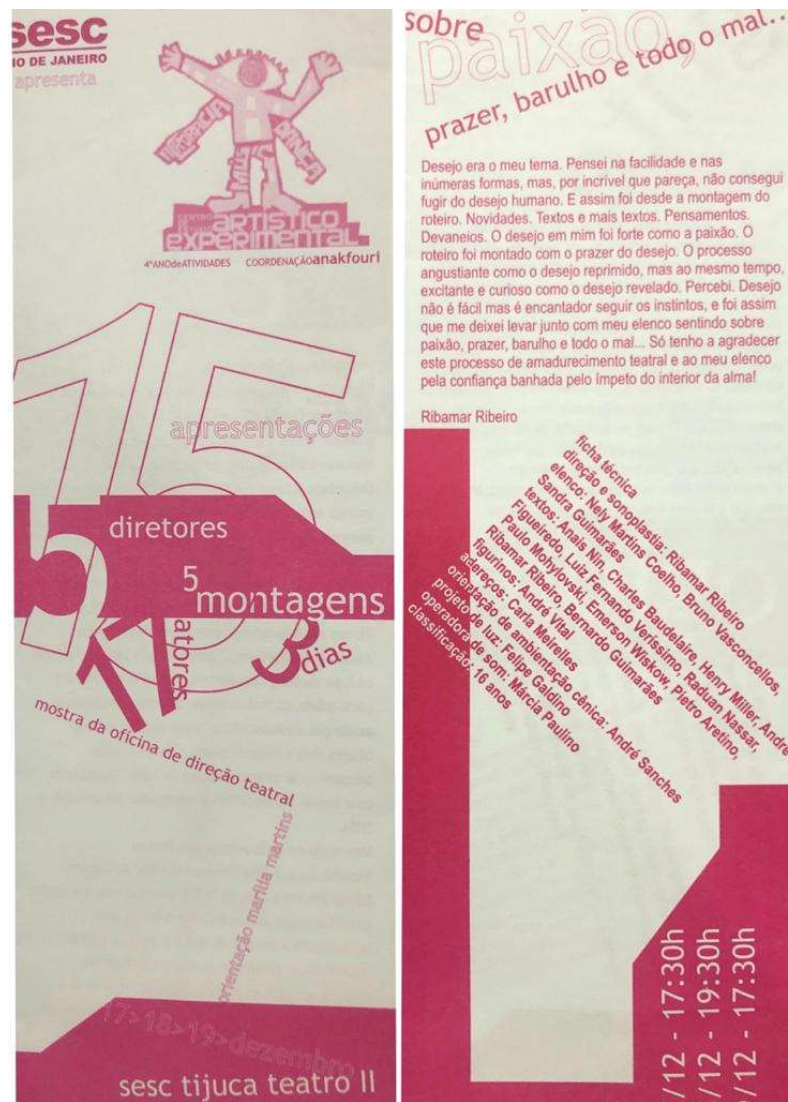
para embaçar o entendimento e a compreensão do espetáculo. Teatro forte, que toca no mais íntimo do coração e da mente do espectador, deixando-o perturbado durante muito tempo, para que as epifanias do real se manifestem da forma mais sublime (KOVALESKI, 2014, p. 128-129).

Após a realização destas primeiras experiências cênicas, tive a necessidade de estudar mais profundamente questões relacionadas à teoria e à prática da direção teatral. Dentre os estudos mais importantes na minha trajetória, até mesmo para o meu desenvolvimento no teatro narrativo, destaco o CEAE - Centro de Estudo Artístico Experimental, projeto criado por Ana Kfourri, no Teatro SESC Tijuca, que oferecia várias oficinas e cursos. Fiz parte da primeira turma da oficina de direção teatral. Diz Ana Kfourri em conversa com a Revista *Questão de Crítica*:

O CEAE fomentou a pesquisa artística e integrou atores, estudantes e espectadores com projetos como Cotidiano na Ribalta, Quartas Cênicas, Solos, Seminários, Conversando com..., sobre..., Mostra Universitária, Mostra Novíssimas Pesquisas Cênicas, Palco de experimentação. Foram lindos tempos nos quais pudemos atender a diversas tendências artísticas nas áreas de teatro, dança, música e poesia, contribuindo para a formação e para o aumento de um público interessado em participar de atividades artísticas que fugiam do padrão convencional no bairro da Tijuca. Que beleza! Outros tempos... Imagina, e a Escola Livre de Artes, que integrava o projeto, contou durante os 9 anos que durou o projeto, com aproximadamente 300 alunos, formando e transformando a vida de muitas crianças, adolescentes e jovens, e muitos deles hoje cursam ou cursaram com êxito faculdades de teatro como as da UNIRIO, da UFRJ e da PUC. Falo um pouquinho porque me alegro em ver a repercussão, ainda hoje, de muitos artistas e estudantes que passaram pelo CEAE (KFOURI, 2018).

A oficina de direção teatral, que cursei durante dois anos (2004 e 2005), ministrada pela professora e diretora Marília Martins, foi de grande valia para a pesquisa do teatro narrativo. O espetáculo *Sobre paixão, prazer, barulho e todo o mal...* (Figura 9), que construí neste processo do curso, teve como tema o desejo: a dramaturgia foi construída com textos de diversos autores como Anais Nin, Charles Baudelaire, Henry Miller, André Figueiredo, Luiz Fernando Veríssimo, Raduan Nassar, Paulo Mohylovski, Emerson Wiskow, Pietro Aretino, Bernardo Guimarães e textos que escrevi.

Figura 9 – Flyer de divulgação do espetáculo *Sobre paixão, prazer, barulho e todo o mal*, no SESC Tijuca, em 2005.



Este período de imersão e estudo permitiu que eu tivesse uma conexão com a pesquisa do teatro narrativo, na interlocução com estes autores citados, instigando uma escrita recortada, com inúmeras possibilidades. Iniciei a maturação de conceitos de adaptação, segundo Patrice Pavis (1999): utilização de manobras textuais como o corte, reorganização da narrativa, acréscimos de textos externos, montagem; intertextualidade vinculando aproximações temáticas e assim ampliando o horizonte da cena; paródia que pode constituir um metadiscorso crítico sobre a peça de origem; e colagem que pressupõe pesquisa de textos, adições diversas para criação dramaturgicamente, citações e a própria releitura (PAVIS, 1999, p.10). Compreendo que esta etapa foi fundamental para, futuramente, aprofundar o teatro narrativo em minhas montagens.

O tema do espetáculo foi determinado pela seguinte sinopse: “O que o desejo traz? O que eu desejo? O que desejo no outro? A paixão que consome; o prazer, a vontade calada: o desejo. A maior virtude do homem é poder sentir sem saber onde termina. É desejar e ser desejado. Desejo é paixão, paixão, prazer, barulho e todo o mal”. As cenas são entrelaçadas por diversos textos, começa com um recorte do livro *Delta de Vênus*, de Anais Nin. Diz a primeira rubrica do espetáculo:

Os atores estão recebendo o público falando experiências, as confissões inconfessáveis com grupos de pessoas. Entra música, eles correm, fazem uma partitura corporal, e se sentam em cadeiras. Os quatro atores encaram a plateia com um olhar fixo, mas seco, sem esboçar reação.

Mulher 1 O sexo. O sexo perde todo o seu poder, toda a sua magia, quando se torna explícito, abusivo, quando se torna obcecante. Passa a ser enfadonho!

Homem 1 Tem que ter emoção, fome, desejo, luxúria, caprichos, manias, perfume, ritmo, intensidade!

Mulher 1 Ah, nem o senhor sabe o quanto perde com esse seu exame microscópio da atividade sexual!

Mulher 2 Se o senhor alimentasse a sua vida sexual com todas as aventuras e excitações, seria o homem mais poderoso do mundo!

Homem 2 A fome da potência sexual é a curiosidade, é a paixão!

Homem 1 O que o senhor vê é a sua chama morrer de asfixia!

Mulher 2 Sem invenções, humores, sentimentos! Não há surpresas na cama!

Homem 1 O que o senhor perde com esse periscópio na ponta do sexo, quando podia gozar de um harém de maravilhas!

Mulher 1 O sexo deve ter mistura. Lágrimas, riso, palavras, promessas, cenas, ciúme, inveja, viagens, novas caras, romances, histórias, sonhos, fantasias, música, dança, ópio, vinho!

Entra música. Os atores param de frente um ao outro formando dois casais. Corte para texto de Ribamar Ribeiro:

Mulher 1 E a humanidade descobriu o desejo...

Homem 2 E descobriu no outro...

Homem 1 E o hálito da alma penetrou a entranha...

Mulher 2 Aí veio o amor platônico...

Homem 2 E castrou o resto!

Mulher 2 Veio a masturbação...

Homem 1 Semblante, carne, corpo, alma, suor, gozo!

Mulher 1 Carne!

Mulher 2 Corpo!

Homem 2 Alma!

Homem 1 Suor!

Mulher 2 Gozo!

Mulher 1 Mas não se esqueça! O telefone pode tocar na hora de uma boa trepada

Mulher 2 Goza! Goza! Goza!

Homem 1 Ainda não. Eu desejo... por enquanto.

No *Ciclo 1: A mulher e o desejo*, uso fragmentos do livro *Sobre a Modernidade*, de Charles Baudelaire.

Entra música frenética e de forma alucinante os atores correm e os homens sentam-se, em duas cadeiras. No fundo a mulher.

- Homem 1 [Baudelaire, Charles – Sobre a Modernidade] O ser que é, para a maioria dos homens, a fonte das mais vivas...
- Mulher 1 Para a vergonha das volúpias filosóficas!
- Homem 2 Dos mais duradouros prazeres.
- Homem 1 O ser para o qual tendem todos os nossos esforços. Esse ser terrível e incomunicável como Deus!
- Homem 2 Esse ser que cujos encantos alegam e tornam mais fácil o jogo da política...
- Homem 1 ...para quem e por meio de quem se fazem e desfazem as fortunas.
- Homem 2 Para quem...
- Homem 1 mas sobretudo devido a quem...
- Homem 2 os artistas e os poetas compõem suas jóias mais delicadas; de quem derivam os prazeres mais excitantes e as dores mais fecundantes!
- Homem 1 Numa palavra!
- Homem 1 e 2 A mulher!

Entra a mulher em passos firmes e sensual.

- Homem 1 Tudo que adorna a mulher, tudo que serve para realçar a sua beleza, faz parte dela própria.
- Homem 2 a mulher é, sem dúvida...
- Homem 1 uma luz, um olhar...
- Homem 2 nas lingerie, nas camisolas!
- Homem 2 Em tudo que se envolve...

As mulheres se sentam nas cadeiras, os homens continuam observando.

Entra texto de *Delírios Eróticos*, de Anais Nin:

- Mulher 2 O ímpeto de crescer e viver intensamente foi tão forte em mim que não consegui resistir a ele. Mas não quero viver comigo mesma. Quero paixão, prazer, barulho, bebedeira, e todo o mal. Quero ouvir música rouca, ver rostos, roçar em corpos, beber. Quero conhecer pessoas perversas, ser íntimas delas. Quero morder a vida, e ser despedaçada por ela. Eu estava esperando. Todo o resto foi uma preparação. A verdade é que sou inconstante. Fiquei docemente adormecida por alguns séculos, e entrei em erupção sem avisar.

Entra texto de Henry Miller a partir de seu *Trópico de Capricórnio*:

- Homem 1 Eu palpitava de desejo! Havia optado pelo irracional. Só sentia fome e o meu alimento não estava à venda: eu precisava conquistá-lo a cada manhã.

Aqui entra outro recorte de Anais Nin:

- Mulher 1 Eu estava a sua espera! Quero estar onde quer que você esteja. Deitada ao seu lado mesmo se você estiver dormindo. Beije meus cílios, ponha seus dedos sobre minhas pálpebras. Morda minha orelha. Empurre meu cabelo para trás. Aprenda a desabotoar a sua roupa com rapidez. Tudo, em minha boca, chupando. Seus dedos. O calor. O frenesi. Nossos gritos de satisfação. Um para cada impacto do seu corpo contra o meu. Cada golpe, uma pontada de prazer. Perfurando numa espiral. O âmago tocado. O útero suga, para a frente e para trás, aberto, fechado. Eu me masturbo frequentemente, com luxúria, sem remorso ou repugnância. Pela primeira vez eu sei o que é comer. Ganhei dois quilos. Fico desesperadamente faminta, e a comida que como me dá um prazer duradouro. Nunca comi desta maneira profunda e carnal. (Ela se abaixa, pega um livro que estava ao lado e faz como se estivesse lendo) Só tenho três desejos agora: comer,

dormir e foder! Ele sabe foder como ninguém, mas eu quero mais que isso. Eu vou para o inferno, para o inferno, para o inferno! Selvagem, selvagem, selvagem!

Conforme visto acima, comecei a experimentar a fragmentação dramática. Sobre este aspecto, diz Jean-Pierre Sarrazac:

A noção de fragmento deriva de uma escrita que entra em total contradição com o drama absoluto. Este é centrado, construído, composto na perspectiva de um olhar único e de um princípio organizador; sua progressão obedece às regras de um desdobramento cujas partes individuais engendram necessariamente as seguintes, coibindo os vazios e os começos sucessivos. O fragmento, ao contrário, induz à pluralidade, à ruptura, à multiplicação dos pontos de vista, à heterogeneidade (SARRAZAC, 2012, p.88).

Em 2006, encenei o espetáculo *A Corrente de Eléia*, escrito em 2003, que apresenta temática relacionada à tortura, ao torturado e o torturador, tendo como foco principal a experiência-limite vivida na situação. *A Corrente de Eléia* se propôs a trazer a discussão de um tema forte, que carrega estigmas e cicatrizes que ainda não foram fechadas; os efeitos da tortura utilizados como instrumento de manipulação política, psicológica e social, que permeou, por muitos anos, a sociedade brasileira e também outras partes do mundo. A sinopse do texto define: “Eléia, confusa com seu passado onde residem mistérios, recebe uma estranha visita que traz à tona os pesadelos que a persegue. Este visitante era o seu torturador, essa corrente que a prende será que se manterá por muito tempo?”.

Em janeiro de 2005, formamos o núcleo principal do espetáculo e iniciamos os trabalhos em torno da ideia de um diálogo contemporâneo e poético. O roteiro dramático partiu de uma concepção cenográfica, colocando em discussão as diferentes dimensões sobre o tema, no único lugar em que isso pode se dar simultaneamente e de forma autônoma: o palco. Esta investigação textual teve como base o livro *Brasil Nunca Mais*⁹, de Paulo Evaristo Arns; *A Morte e a Donzela*¹⁰, peça teatral do chileno Ariel Dorfman; *Closet Land*¹¹, filme dirigido por

⁹ Um grupo de especialistas dedicou-se durante 8 anos a reunir cópias de mais de 700 processos políticos que tramitaram pela Justiça Militar, entre abril de 64 e março de 79. O resumo desta pesquisa está neste livro. Um relato doloroso da repressão e tortura que se abateram sobre o Brasil.

¹⁰ A peça *A Morte e a Donzela*, do chileno Ariel Dorfman, chegou ao cinema em 1994, pelas mãos do cineasta Roman Polanski. Em um país da América do Sul, Paulina e Geraldo Escobar vivem um cotidiano de normalidade, tentando superar o período em que foram presos e torturados durante um regime militar. Em uma noite, Paulina ajuda um desconhecido na estrada, que está com um pneu furado. Mais tarde, ela o reconhecerá como o homem que a torturou. Paulina o prende em sua casa e procura se vingar. Será então a sua vez de praticar a tortura.

¹¹ Inspirado na história real de Veronica de Negri, uma ativista chilena que foi torturada por meses durante a Ditadura Militar no Chile (1973-1990). Uma jovem escritora de livros infantis é interrogada por um agente do governo, ao ser acusada de enviar mensagens subversivas aos leitores de seus livros. Ao ser torturada, ela encontra uma maneira imaginativa de suportar os piores momentos da sua vida. Madeleine Stowe e Alan Rickman em atuações excelentes num filme que se passa todo numa sala de interrogatório.

Radha Bharadwaj, e o livro *Exílio e Tortura*¹², transformados em objeto de pesquisa e inspiração. Além de participações em reuniões do Grupo Tortura Nunca Mais. A narratividade não aparecia só no texto, mas também na encenação e no cenário, como pode ser visto no projeto abaixo (Figura 10).

Figura 10 – Ilustração do cenário de Cachalote Mattos para o espetáculo *A Corrente de Eléia*. 2006.

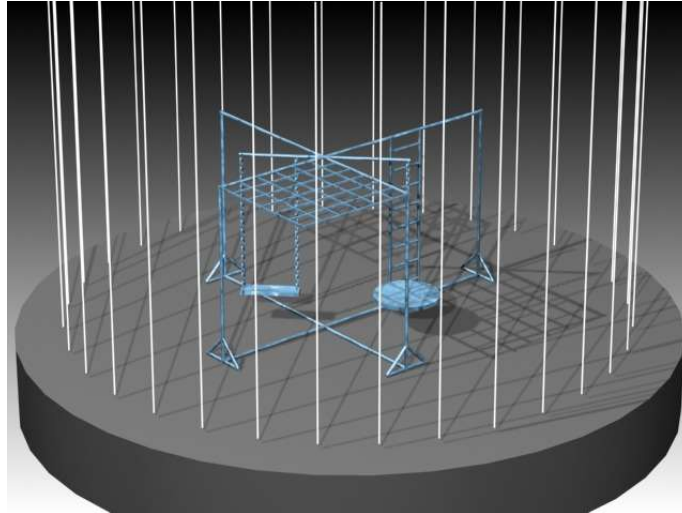


Figura 11 – Foto do cenário do espetáculo *A Corrente de Eléia*. Cenário de Cachalote Mattos. Foto: Cachalote Mattos.



¹² Muito mais do que uma descrição da tortura e das vicissitudes do exílio os autores deste livro se interrogam sobre o significado da violenta arbitrariedade no psiquismo humano. Fazer psicanálise na América do Sul implica a escuta dessa incidência que coloca questões específicas para os psicanalistas.

Figura 12 – Cena do espetáculo *A Corrente de Eléia*. Com Fernanda Dias e Julio Cesar Ferreira. Foto: Cachalote Mattos.



A encenação foi baseada na temática do texto e em sua relação com a estrutura mental do ser humano, seguindo a divisão da mente humana, conforme a visão freudiana do consciente, pré-consciente e inconsciente (id, ego e superego). O cenário era dividido em quatro quadrantes e uma parte superior que representava o subconsciente (Figura 11). O cenógrafo Cachalote Mattos percebeu o desafio desta cenografia:

Sempre gostei e acreditei no trabalho coletivo e a possibilidade de fazer parte de uma companhia que tem um trabalho teatral de grupo, com relevância na história do teatro carioca, me encantou. Aceitei de pronto e o primeiro projeto que Ribamar me convidou para pensar junto foi *A Corrente de Eléia*. Ribamar queria fazer um espetáculo em formato de Arena, um grande desafio para um cenógrafo, pois o fato de ter plateia em toda volta dificulta a criação de um cenário que realmente tenha um peso estético de uma cenografia, sem atrapalhar parcialmente a visão do público. Riba brincava que iria fazer o espetáculo com uma cadeira e um copo de água, e poderia ser feito, mas, depois de muita troca, muita pesquisa e estudos espaciais, chegamos no conceito. Dividi o espaço em cinco, quatro quadrantes vazados, criados pela intercessão de dois retângulos de metalon, fora de centro, e um quinto espaço em um plano no alto, onde aconteciam as cenas de dimensão de sonhos e desejos. Esses espaços eram envoltos por dois círculos de metalon, um suspenso e outro no chão, ligados por diversas tiras de elásticos grossos na cor branca. Essa imagem criava uma espécie de grade que oscilava conforme as tensões e os conflitos criados pela direção, colocando a plateia como *voyer*, como a parte consciente de toda tortura e brutalidade vivida pela personagem Eléia, interpretada por Fernanda Dias. Em momentos do espetáculo, Eléia abre os elásticos e pergunta para a plateia – *Aí! Vocês não estão vendo o que eles estão fazendo!* Por um curto momento, uma fissura se abre entre o inconsciente e o consciente, mas, rapidamente, ao soltar o elástico, este portal entre

mundos (realidade e alucinações) se fecha novamente e a personagem retorna ao universo sombrio de dor e tortura (MATTOS, 2021).

A personagem Eléia circula por estes espaços, projetando lembranças de situações vividas e diálogos com o torturador. Ao final do espetáculo, percebemos que as situações projetadas são parte de memórias e parte de alucinações. Ela vive suas aflições, desejos, desilusões e, a partir deste conjunto de sentimentos, alcança a própria liberdade. Os atores que representam seu marido e o torturador, em alguns momentos, por meio da narrativa distanciada, incitam a plateia a participar deste emaranhado, no jogo de caça do torturador e do torturado. Isto ocorre com os atores se desligando das personagens e acessando diretamente o público com perguntas e questionamentos, até mesmo em alguns momentos solicitando uma possível solução. A sonoplastia se insere na cena permitindo a tensão dramática, a força e a agonia das personagens.

A Corrente de Eléia (Figura 12) foi um projeto ousado na experimentação espacial, pois o espetáculo se passa numa redoma e o espectador se torna cúmplice-vítima dos atos apresentados. A concepção está numa abertura filosófica que sugere a expansão da visão de teatro para além do entretenimento, levando o público a refletir sobre os temas propostos. (Figura 13). Nas palavras da crítica teatral Marici Salomão, podemos definir as questões abordadas na peça:

Zenão de Eléia, cidadão grego, conspirou contra o governo da cidade, sendo torturado até a morte. Mas o que acontece quando se sobrevive à tortura? Esta é a indagação do Grupo Os Ciclomáticos, em *A Corrente de Eléia*. Nesta montagem a protagonista é uma mulher, a situação remete aos anos de chumbo no Brasil, e o torturador, ao invés de um tirano exercendo o poder em praça pública, é um funcionário do Departamento Especial do Estado, homem comum. O drama ocorre em espaço alternativo, com os espectadores rodeando uma redoma onde ferros e as correntes impõem sua linguagem. A opção por dramatizar uma situação que, de fato, já ocorreu nas décadas subsequentes à ditadura, os Ciclomáticos mostram uma marca coerente de sua trajetória na forma de abordagem do tema. O grupo não foge ao desafio de colocar frente a frente duas pessoas que representam forças completamente antagônicas. O início é dado com uma estranha visita à casa de Eléia, desencadeando, a partir desse confronto, os pesadelos do passado da personagem. Formas diferentes de tortura são explicitadas pelos atores Fernanda Dias, Renato Neves e Júlio César Ferreira, em combinação entre o drama particular da protagonista e a narração de momentos da história ocidental que usaram o martírio humano (SALOMÃO, 2008).

Na encenação, a definição do tema da tortura é indicada com a narratividade proposta pela cenografia, pela relação com o público e a inserção de textos através de colagem e montagem cênica. O cenário e o espaço também propõem outros olhares, já que a peça pode ser apresentada em qualquer espaço, inclusive como ocorreu, em um reservatório de água desativado em Goiânia. Sobre esta narratividade do espaço, Roubine define:

Agora, o teatro pode ser feito em qualquer lugar – de preferência evitando-se aquelas construções a que se acostuma dar o nome de teatros... A estrutura deste novo espaço pode variar ao infinito. Ela não conhece outros limites do que aqueles determinados pelo engenho dos cenógrafos, pela imaginação dos diretores e pela aparelhagem técnica e pelos materiais postos à sua disposição. [...] A partir dessa explosão do espaço teatral, impõem-se outras transformações [...] Mas o que é fundamentalmente transformado é a condição do espectador (ROUBINE, 1998, p.117).

Figura 13 – Jornal *O Globo* – Caderno *Globo Zona Norte*. 25/06/2006.



Em 2006, com o advento de 10 anos de Os Ciclomáticos Cia. de Teatro (Figura 14), a equipe teatral decidiu trazer à cena uma releitura de um dos grandes autores da dramaturgia nacional e mundial, Nelson Rodrigues, o que resultou no espetáculo *Sobre Mentiras e Segredos*¹³. A companhia se propôs a uma nova leitura da obra, tomando como base para a

¹³ Enredo: Alice, com quatorze anos, vai ao ginecologista por ordem do pai, Dr. Ismael. Sabe-se, então, da verdade: Alice vai ser mãe! O caos se instaura na família. A Mãe, as irmãs, os genros e as vizinhas ficam chocadas! Mas

dramaturgia o romance *A Mentira*, escrito por Nelson em 1953, que serviria de arcabouço para o mergulho no universo tragicômico do autor. Nelson, apesar de sua verve trágica, possui humor ácido, cruel, sarcástico e intensamente brasileiro. E aí está o paralelo entre Nelson e Os Ciclomáticos, grupo que nasceu no subúrbio carioca, compreende as mazelas, situações e alucinações que só quem vivenciou e presenciou estas características suburbanas, apresentadas nas tragédias cariocas de Nelson, conseguirá transpô-las à cena com uma linguagem objetiva, por meio de multifacetadas referências. O grupo procura desvendar o Nelson Rodrigues despudorado e fascinante, de gargalhada larga e escancarada, que quase sempre ri da desgraça alheia porque também é um desgraçado.

De certa forma, Nelson Rodrigues, ainda quando segue uma corrente ou um enfoque jornalístico em seus textos, difere, mesmo assim, de quantos o precederam: as sátiras a personagens individuais que tanto deram dor de cabeça a Artur Azevedo, ele acrescenta a generalização; às líricas e indulgentes picadas de Gastão Tojeiro, ele as envolve numa casca trágica e, às vezes, tragicômica. As indecisões de Dona Guigui em *Boca de Ouro* dividem-se entre as proezas de mulher-de-bandido e senhora casada – mãe e esposa amantíssima; a expressão de um vilão frio e transparente como o Tio Raul em *Perdoa-me por me traíres* – quer quando se cumplicia com a traição da cunhada, quer quando se define como tutor apaixonado pela sobrinha - assinalam, entre outras propostas, a projeção de uma linguagem nova, de uma nova maneira de ser irônico (CAFEZEIRO, 1996, p.485).

O texto, construído a partir do romance *A Mentira*, inspira-se no folhetim jornalístico, preserva sua linha literária, permitindo o jogo narrativo por meio da construção cênica. Gerd Bornheim enfatiza a vocação cênica do romance:

A Mentira, se se quiser, é um romance. Em verdade, trate-se de um diálogo a serviço da construção da melhor dramaturgia rodrigueana. E o texto nessa sua medida dramaturgic que está a exigir, e com urgência a sua montagem cênica. Nesse sentido trata-se de um romance de desmedidas. Acontece que a desmedida é justamente a medida maior e o principal mérito do diálogo de Nelson (BORNHEIM, 2002, p.7).

o Doutor Ismael está convicto de que um dos culpados mora em casa e deve ser um dos genros. Todos os segredos e mentiras vão surgindo a partir da gravidez de Alice. E as vizinhas? Elas sabem de tudo! A família perfeita! Será que existe? Inspirado livremente no universo de Nelson Rodrigues.

Figura 14 – *Jornal do Comercio*. Caderno de Artes. Novembro de 2006.

JORNAL DO COMERCIO

Sexta-feira, fim-de-semana e segunda-feira, 17, 18, 19 e 20 de novembro de 2006 C-1

Artes

LIVRO
Presença de Jean Esteves, resume trabalho de 20 anos. C-2

CINEMA
Almedovar volta com personagens a temática feminina em *Vulver*. C-6

EXPOSIÇÃO
Chacara Tropical investe em presepios e Árvores de Natal naturais. C-7

C-4 Sexta-feira, fim-de-semana e segunda-feira, 17, 18, 19 e 20 de novembro de 2006 JORNAL DO COMERCIO

Teatro

Uma década ciclomática

ALESSANDRA DE PAULA
DO JORNAL DO COMERCIO

Há dez anos um grupo de jovens da zona norte decidiu unir-se em torno de uma paixão comum: o teatro. Nascia a companhia Os Ciclomáticos, que comemora a data redonda do décimo aniversário apresentando quatro espetáculos no Teatro Gláucio Gil, em Copacabana.



Amargasalmas está em cartaz até esta segunda-feira

No repertório, *Antes que o Galo Cante*, primeiro espetáculo infantil da companhia, baseado no romance *O Gato Malhado* e a *Andorinha Sinhá*, de Jorge Amado; *Amargasalmas*, sobre a vida de quatro irmãs com segredos entrelaçados; *A Corrente de Eléia*, peça que propõe uma discussão sobre a tortura; e *Sobre Mentiras e Segredos*, comédia inspirada no universo de Nelson Rodrigues, tendo como ponto de partida o conto *A Mentira* (1953).

"Desenvolvemos um trabalho de pesquisa a partir da obra de grandes autores nacionais e internacionais, como Nelson Rodrigues, Garcia Lorca, Sófocles, entre outros", conta Renato Neves, ator e fundador do grupo.

E por que só agora realizar uma peça infantil? Ribamar Ribeiro, ator, diretor e autor, conta que esta escolha também faz parte do processo de pesquisa do grupo.

"Já desejávamos fazer um espetáculo voltado para o público infantil há certo tempo. Adaptamos nosso fazer artístico para as crianças e o resultado está sendo muito bom. O público infantil é muito exigente, se eles gostam falam, se não gostam, falam também, este retorno imediato é muito gratificante", diz Ribeiro.

Fora de cena, porém, a companhia já realiza um trabalho social voltado para jovens carentes da periferia do Rio de Janeiro, projeto batizado de *Os Ciclomáticos DNA*. De acordo com Marcos Paulo Vieira de Souza, produtor do grupo, é uma maneira de repassar o que aprenderam, além de oferecer novas oportunidades para os meninos e meninas participantes. "Nos Ciclomáticos todo mundo faz um pouco de tudo, ou seja, é ator, diretor, cenógrafo", ressalta.

O talento da companhia já foi reconhecido através de 90 prêmios e dezenas de indicações. O prestígio, porém, não significa esquecer as origens. "Nós nos apresentamos em teatros da zona sul, mas sempre procuramos levar os espetáculos também para a zona norte. Assim lutamos contra o preconceito", completa Ribeiro.

SERVIÇO

Os Ciclomáticos Teatro Gláucio Gil Rua Barata Ribeiro – Praça Cardeal Arcoverde, s/nº – Copacabana Telefone: 2547-7003	A Corrente de Eléia Dias 24, 25 e 26 de novembro, às 21h Ingresso: R\$20
Programação: Amargasalmas Dias 17, 18 e 19 de novembro, às 21h Ingresso: R\$ 20	Sobre Mentiras e Segredos De 1º a 17 de dezembro, às 21h Ingresso: R\$ 20
	Antes que o Galo Cante Até 17 de dezembro, às 17h Ingresso: R\$ 15

Nesta experiência, o narrativo se estabelece com a teatralização das rubricas, as quebras de cena, alternando o texto dramático e o texto narrado. O leque é o objeto utilizado para

determinar a narratividade do texto, principalmente no que concerne ao coro das vizinhas. Através da linguagem da farsa, pela qual a relação obsessiva das personagens se exprime no grotesco e no trabalho corporal dos atores, as cenas surgem com poucos elementos cênicos, que simbolizam a estrutura familiar, como é o caso das molduras que se remetem às fotos familiares, numa falsa perfeição de estrutura familiar existente. Como na própria fotografia, a iluminação valoriza, o momento suspenso, a tensão, o escândalo, criando formas dramáticas com cores quentes. A adaptação do romance para a cena foi desenvolvida por meio do teatro narrativo, com ênfase na expressão dos atores. A encenação procurou abordar o universo simbólico rodrigueano, com suas obsessões, e trazer ao público uma nova visão de sua dramaturgia, valorizando a comicidade na expressão simbólica das relações humanas.

O espetáculo fez diversas temporadas no Rio de Janeiro, em teatros como: Teatro Dulcina, Teatro Miguel Falabella, Teatro Maria Clara Machado, Teatro Armando Gonzaga, Teatro Municipal Ziembinski e inúmeras apresentações em festivais e eventos do país. Teve retorno de público e crítica, como mostra a escrita do teatrólogo Alexandre Mate:

Um dos melhores momentos da vigésima terceira edição do Festival do Vale do Ribeira, de São José dos Campos, foi vivido ontem, com o espetáculo apresentado pelo grupo Os Ciclomáticos Cia. de Teatro, do Rio de Janeiro. Mesmo premiados pela moda e pelo mito (confere status montar uma obra de Nelson Rodrigues), Os Ciclomáticos apresentaram uma surpreendente (des)montagem do universo rodrigueano, por intermédio de algumas mudanças de foco. A primeira mudança de foco diz respeito à dramaturgia. Partindo da exacerbação dos conflitos de natureza sexual vividos por certo modelo de família tão ao gosto de Nelson Rodrigues, Ribamar Ribeiro, autor do texto (a partir da junção e adaptação de textos rodrigueanos e de processos de improvisação com os integrantes do Grupo) prioriza as vizinhas na encenação. O texto, resultante desse processo, é fragmentado, ágil e repleto de intervenções. Os diálogos são desenvolvidos ao lado de intervenções das vizinhas – sozinhas ou em coro, que apresentam comentários da vida da família, chefiada pelo autoritário Dr. Ismael, que esquadrinha a vida de todos aqueles ao seu lado. Temperando esses bons achados, os atores-narradores apresentam, ainda, rubricas do texto-base: referindo-se às características das personagens e aos seus comportamentos. O texto, portanto, tem uma característica épica em sua estrutura e em seu modo de apresentação o conteúdo. A história da família é interrompida por corifeus e coriféias, de modo absolutamente teatral. O espetáculo assume-se teatro e “não reproduz a vida como ela é”. Ao contrário, e à exceção do Dr. Ismael, as personagens masculinas são andróginas: atores fazem as personagens masculinas da peça e formam o coro das vizinhas, permanentemente em cena. [...] Obra toda coreografa e fragmentada, marcada por staccato seguido de outro e outro, que confere um ritmo alucinante, ao paroxismo. Difícil respirar! Esse ritmo frenético, algumas vezes, mostra-se excessivo, mas nada que comprometa a obra. Nesse excesso, percebe-se o trabalho composto a partir de muitas mãos: diferentes, singulares, mas que imprimem, em conjunto, uma harmonia pela diversidade. A junção de tão díspares e diferentes elementos apresenta uma metáfora bastante significativa, talvez a mais cruel das metáforas, a de o real ser perverso e deformante! Desse modo, e como ficou patente pelas falas do debate ocorrido em 21/11, o conjunto de criadores da obra aproximou-se do expressionismo alemão (MATE, 2008).

O espetáculo contou também com a apreciação do crítico teatral e Doutor em Artes Cênicas pela USP, Robson Camargo:

Quais as mentiras e os segredos que escondem o Grupo suburbano carioca Os Ciclomáticos, na adaptação e releitura dos textos de Nelson Rodrigues? Uma delas é evidente. Se o XXIII FESTIVALE queria discutir as novas tendências do teatro brasileiro, conseguiu, e de forma original. Confesso que, no início, fiquei um pouco apreensivo sobre as escolhas e ausências que estavam sendo anunciadas nos palcos do Vale do Paraíba, na cidade de São José dos Campos, neste ano de 2008. Mas aos poucos ficava clara a construção de um diálogo intenso entre dramaturgia e encenação e a riqueza das propostas selecionadas que apontam para um século XXI criador. [...] Estamos frente a uma moda de encenar Nelson Rodrigues. Mas eu gosto dela, numa época que se evitam os grandes textos dramáticos, embora também exija que os olhares dramáticos se dirijam a outras paragens, pois Nelson é grande, mas não é o único e vimos isto com grande força no espetáculo recortado, colado ou re-enquadrado de Os Ciclomáticos. O diretor e sua equipe artística, de grande qualidade, deixaram as técnicas empoladas do performativo teatro atual para, como um alfaiate cortar, recortar e reconstruir a nova roupagem rodrigueana. Poderíamos até dizer, em processo colaborativo com o falecido Nelson, utilizando rubricas, trazendo o coro secundário em uma de suas obras para o primeiro plano e elaborando uma colagem criativa de seu texto, reconstruindo Nelson. [...] *Sobre Mentiras e Segredos* é um verdadeiro desmontar e remontar do universo gracioso rodrigueano. [...] A narrativa é sempre interrompida pela narrativa, em cortes ousados e instigantes que trazem o próprio texto dito comentando as máximas rodrigueanas. Um achado. Mas a escolha dos figurinos e da maquiagem de André Vital, muito bem realizadas, assim como a bela iluminação de Mauro Carvalho, traz certa monotonia, uma estabilidade. A figura ambivalente que compõe a narrativa dos vizinhos (aqui mais uma vez falo da parte visual) está um tanto gasta na exibição da mídia comercializada e isto parece que nos remete a um código visual do ainda estabelecido, se distanciando um pouco do corrosivo discurso dos textos que poderia carregar o expressionismo de Nelson, hoje. Trás o grupo um dito de Gerd Bornheim, para substanciar o seu trabalho: a mentira é um texto à espera da sua teatralidade, e neste caminho costuraram a obra de Nelson, o que fizeram muito bem. Embora se perceba certo apoiar em código visual um pouco preguiçoso e muito bem comportado, mesmo quando ousa. Mas isso seria tema para outros grupos e outros diretores, neste tragicômico e competente melodrama *Sobre Mentiras e Segredos*, de Ribamar Ribeiro. Um grande espetáculo que deve ser visto e revisto, para se pensar os novos tempos em que se inscreve e com quem dialoga o teatro rodrigueano. Nele os autores-diretores recortam e re-escrevem os textos da contemporaneidade. Pelos textos apresentados neste festival de novas tendências, o que se vê é que os novos artistas recontam as histórias de Nelson, um novo Nelson, com música e com afeto (CAMARGO, 2009).

Apresento também o olhar minucioso da crítica teatral Marici Salomão:

Características exemplares dos novos modos de produção dos teatros de grupo, do texto à iluminação, surgem com força nesta montagem já premiada em festivais de *Sobre Mentiras e Segredos*, dos Ciclomáticos Cia. de Teatro, do Rio de Janeiro. Com texto e direção assinados por Ribamar Ribeiro, a peça é uma incursão, no registro do cômico, pelo universo do dramaturgo Nelson Rodrigues. Companhia com dez anos de estrada, a Ciclomáticos transforma o que poderia ser só comediuzinha em uma aula de como a ética encaminha uma estética de grupo, a partir da apropriação e do diálogo entre as instâncias criativas por parte de todos os seus integrantes. A peça parte de premissas como a de pais que desconhecem o comportamento de seus filhos, casais que não conhecem a si mesmos e indivíduos que desconhecem seus próprios impulsos. Para tanto, cria um universo patológico a partir da família do Dr. Ismael. Sua filha caçula, Alice, é levada aos 14 anos ao ginecologista. Descobre-se que a menina está grávida. O pai, convicto de que ela foi deflorada por um de seus genros, deflagra uma devassa no núcleo familiar, pressionando o culpado a aparecer. Enquanto mentiras e segredos vêm à tona, a vizinhança se esbalda em especulações. Dessa história, a

companhia formada por um coletivo talentoso, tece um belíssimo exercício de encenação, construindo sua proposta estética a partir da ideia de urubus em cena - vasculhando vidas alheias sem a menor cerimônia -, com ênfase no diálogo entre o corpo e a voz, as coreografias, os elementos vazados no palco, a luz, os figurinos e a trilha sonora. A soma dessas instâncias criativas convergentes salienta uma ética de grupo, com a equivalência do lugar ocupado no palco (protagonistas têm a mesma importância no espaço dos chamados personagens secundários), alternância de papéis e criação individual assomando com harmonia no todo (SALOMÃO, 2007).

O processo de criação do espetáculo *Sobre Mentiras e Segredos* (Figura 15 e 16) foi extremamente importante para o aprofundamento da pesquisa do teatro narrativo. Logo de início, pedi para que os atores trouxessem fotos de suas famílias em ocasiões especiais para que, a partir de improvisações, eles se tornassem “vizinhas” que estão falando absurdos sobre os integrantes de suas famílias. E assim nasceram os nomes das personagens, que, curiosamente, são nomes de alguns dos pais e mães dos integrantes da companhia. Após este período de improvisações e anotações sobre elas, fui para a sala de trabalho e elaborei a carpintaria dramatúrgica, isto é, realizei colagem, inserções, escrevi o texto do espetáculo, utilizando a espinha dorsal do texto rodrigueano, incluindo até mesmo as rubricas do Nelson como ação narrativa. Incluí também materiais relacionados à experiência cênica dos atores nos ensaios, com o trabalho corporal e a partitura dos leques elaborada para a cena. Estas ações e criações se tornaram elementos da peça e isso derramou para a criação do visagismo, figurino e cenografia. Este processo colaborativo de criação se evidenciou cada vez mais no grupo, ocorrendo com mais força nos trabalhos subsequentes.

O termo “processo colaborativo” (que pode ser visto como uma espécie de releitura dos processos de criação coletiva dos anos 1970) foi adotado por grupos e companhias do teatro, no Brasil, que passaram a questionar a rigidez da noção de autoria, instituindo-se novas formas de produção artística, sem, no entanto, abrir mão da presença do encenador como coordenador do trabalho dos diversos criadores cênicos. Com estas novas experiências colaborativas, a concepção de dramaturgia passaria a ser utilizada, a partir dos anos 1980, enquanto processo de composição artística, que designaria não apenas as funções do autor do texto, mas também as da constituição da “escrita cênica”, da qual participaria o diretor e sua equipe de criação, incluindo o ator-criador, um importante elemento deste processo, no que passou a se denominar “dramaturgia do ator” (FREITAS, 2010. p.16).

Figura 15 – Cena de abertura do espetáculo *Sobre Mentiras e Segredos* (2006). Com Mauro Carvalho, Fernando Kleis, Getulio Nascimento, Alana Lial, Juliana Santos, Carla Meirelles, Nívea Nascimento, Fabíola Rodrigues, Júlio Cesar Ferreira, Gisele Flôr, Renato Neves, Fernando Alves e Malu Saldanha. Foto: Henrique Moreno.



Figura 16 – Cena do espetáculo *Sobre Mentiras e Segredos* (2006). Com Mauro Carvalho, Fernando Kleis, Getulio Nascimento, Alana Lial, Juliana Santos, Carla Meirelles, Nívea Nascimento, Fabíola Rodrigues, Júlio Cesar Ferreira, Gisele Flôr, Renato Neves, Fernando Alves e Malu Saldanha. Foto: Henrique Moreno.



Figura 17 – Cena das vizinhas do espetáculo *Sobre Mentiras e Segredos* (2006). Com Marcos Pinheiro, Márcio Vieira, Mauro Carvalho, Júlio Cesar Ferreira e Getulio Nascimento. Foto: Luan Abreu.



Vejamos duas cenas nas quais desenvolvo aspectos do teatro narrativo, com a inserção das rubricas e o coro de vizinhas intervindo nas ações (Figura 17), com alternância cena casa/cena vizinhas:

Cena 6: A Conversa

Miriam Preciso falar com teu pai, já, imediatamente! Mas antes falarei com suas irmãs!
 (entram irmãs) Vocês juram que não contam a ninguém? Nem ao marido?
 Irmãs Ora, mamãe!
 Irmãs Mas é claro!

Miriam no meio faz um gesto com mão no ventre e a irmãs ficam repetindo compulsivamente

Irmãs Alice está grávida! Alice está grávida! Alice está grávida!
 Miriam Aconteceu isso!
 Vizinhas Silêncio!
 Celeste Mas não pode ser, mamãe!
 Vizinhas Silêncio de novo!
 Neuza É impossível!
 Marly Santa Bárbara!
 Regina Os médicos exageram muito!
 Aldacy Olha só como estou toda arrepiada!
 Celeste E o papai?
 Marly Mamãe, sabe o que a senhora deve fazer, imediatamente?
 Miriam e irmãs O que?
 Marly Deve mandar Alice pra casa de vovó! E depressa, mamãe, depressa!
 Miriam Pra casa de sua avó?

Celeste Natural! Ela fica lá uns dias até as coisas normalizarem. Depois volta.
 Neuza Olha que papai, com o gênio que tem, eu não sei não!
 Aldacy e as Vizinhas? O que vão dizer?
 Miriam E vocês acham que elas também prestam?

Cena 7: A inveja das vizinhas

Todos os atores e atrizes se transformam em Vizinhas

Vizinha Desgraça só acontece na casa dos outros! O resto que se dane!
 Vizinha Vocês são umas invejosas!
 Vizinha E sou mesmo! Tenho inveja do prazer. À noite eu escuto os gritos...Eu sinto....
 Tenho vontades... Ai que loucura!
 Vizinha Tenho inveja é da Vizinha do lado. Olha o corpo dela e olha o meu: sem peito,
 sem bunda, sem pescoço: eu sou uma tábua!
 Vizinha As pessoas podem usar perfume e eu não. Eu tenho alergia! (se cheira) Ai! Meu
 cheiro é forte! Sai de mim!
 Vizinha Tenho inveja da mão dos outros! Deixo a unha crescer, mas ela diminui
 sozinha... Eu não rôo. Eu juro! Eu gosto tanto de mão que seu eu pudesse eu
 engolia!
 Vizinha Não existe nada que me aflija. Eu não tenho inveja de nada! Eu tenho horror é
 de quem fede! De quem fede!
 Vizinha Tenho uma coceirinha! Sabe como é: às vezes a gente tira uma roupinha aqui,
 um roupinha ali. Eu acho que é pulga!
 Vizinha As pessoas têm inveja de mim! Porque o meu cabelo é sedoso! Quer ver? Prova!
 Vizinha Eu sou muito decente! Sou virgem! Mas me sobe um calor... não sei ... deve ser
 menopausa. Mas tem hora que. Ai, não posso!
 Vizinha Fala boba!
 Vizinha Ai! Eu preciso! Eu preciso é de homem!
 Vizinhas Ai que inveja!
 Vizinha Eu não tenho inveja! Eu tenho é dente podre! Quero é dar porrada de quem fala
 dos meus dentes!
 Vizinhas (zombando) Dente podre!
 Vizinha Ah! Olha aqui minha filha! Eu frequêto igreja! Eu sou católica apostólica e
 romana! Vai tomar no centro da olhota do teu cu!

Volta cena na casa:

Miriam Mandar sua irmã para casa da avó!
 Vizinha Dona Miriam achou ótima a solução de mandar a filha para a casa da avó.
 Miriam Boa idéia! Boa idéia!
 Vizinha Chegou a dar dois ou três passos.
 Vizinha Mas pára.
 Vizinha O doutor Ismael acaba de aparecer. Ela fica imóvel!
 Ismael Afinal de contas, você me chamou pra que? Pensei que tivesse morrido alguém!
 Mania de fazer carnaval!
 Miriam (no susto) Ela vai ter neném!
 Vizinhas Silêncio!
 Ismael Quem?
 Miriam Alice.
 Vizinhas Silêncio de novo!
 Ismael Alice? Que Alice?
 Vizinha Dona Miriam grita:
 Vizinhas Tua filha!
 Ismael É mentira desse médico, desse cretino! Mentira! Mato esse palhaço! Mato!

Miriam É verdade!
 Ismael Se é verdade, se ela vai ter essa criança... quem é o pai?
 Miriam Não sei!
 Ismael Sabe, sim, sabe! Tem que saber! Quero saber, já, quem é o pai! Esse filho não
 caiu do céu por descuido!
 Miriam Não sei! Não sei!
 Ismael Tem namorado? Tem ou não tem?
 Miriam Não!
 Ismael Sua cretina! Mãe irresponsável! Mas se você não diz, ela vai dizer, de qualquer
 maneira!
 Miriam O que você vai fazer?
 Vizinha (em *portunhol*) Agarra-se a ele. Escorrega ao longo de seu corpo, abraça-se às
 suas pernas, num apelo.
 Miriam Não, Ismael! Não!
 Miriam e Irmãs O que você vai fazer?
 Ismael e homens Vai ao encontro da filha!
 Mulheres Não, Ismael! Não!
 Todos O que você vai fazer?
 Todos Vai ao encontro da filha!
 Todos Não, Ismael! Não!

Outro período importante para o meu aprofundamento artístico foi a minha passagem pelo projeto *Geografia da Palavra*, da FUNARTE, coordenado e dirigido pelo diretor Antônio Abujamra¹⁴. O projeto ocorreu no Centro de Aperfeiçoamento Teatral – CAT, em 2008, e consistiu numa imersão de seis meses no processo de construção de um espetáculo teatral, na sede da FUNARTE, em São Paulo. Nós tínhamos orientação nas áreas de direção, interpretação, cenografia, figurinos, sonoplastia, iluminação e produção. O resultado do projeto foi uma montagem do espetáculo *Os Possessos*, a partir de Fiódor Dostoiévski, como descreve Lucas Neves:

Em cena, 29 atores de 11 Estados brasileiros recriam um romance do russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881) adaptado para o teatro pelo argelino Albert Camus (1913-1960). Quem tenta dar sintonia a essa torre de Babel é Antônio Abujamra, diretor da montagem de *Os Possessos* que cumpre temporada na Funarte São Paulo. O texto narra a ação de um grupo revolucionário niilista que, no fim do século 19, afronta o czarismo russo tendo como munição o terror. O espetáculo serve de fecho ao primeiro ciclo do programa Geografia da Palavra, que selecionou 55 profissionais de várias regiões do país (ainda que os paulistas estejam em clara maioria, respondendo por 17 das 29 vagas no elenco) para oficinas de interpretação, direção, música, iluminação, produção, cenografia e figurino. Paralelamente, houve leituras de peças (como *Stálin e Rei Lear*, do chileno Gaston Salvatore, com a participação de Zé Celso Martinez) e palestras sobre dramaturgia russa e Dostoiévski com a pesquisadora Elena Vássina, o escritor Boris Schnaiderman e outros. A Funarte recebeu 1.470 inscrições e custeou, durante quatro meses, bolsas de R\$ 800 (radicados em São Paulo) e R\$ 1.100 (oriundos de outros Estados) para os participantes. Abujamra conta que a ideia inicial era ter dez atores sob o comando de cinco diretores convidados. O volume de inscitos

¹⁴ Antônio Abujamra (Ourinhos, São Paulo, 1932 – São Paulo, São Paulo, 2015). Diretor e ator. Participa da revolução cênica dos anos 1960 e 1970, caracterizando seu trabalho pela ousadia, inventividade e espírito provocativo.

forçou os idealizadores a ampliarem o projeto. "Quando estes atores chegaram na minha frente, tive de ensinar tudo: como é falar em teatro, discutir sobre teatro. Além disso, tirei os sotaques. Não quero que exista uma coisa errada para o público, que ele pare de pensar na história para identificar "aquele é do Norte, aquele, do Sul", diz o diretor (NEVES, 2008).

Esta experiência com Abujamra promoveu em mim o entendimento, na prática, da possibilidade de encenação de textos clássicos, com formato literário mais complexo, percebendo a sua teatralidade para o palco.

Em 2009, a Companhia entra no processo de seu primeiro espetáculo de rua com a dramaturgia narrativa, a partir do conto *Cleide*, de Gero Camilo, resultando na montagem do espetáculo *Minha alma é nada depois dessa história*¹⁵ (Figura 18 e 19). Sinopse: um vigia de uma fábrica se apaixona por uma misteriosa mulher chamada Cleide, mulher que faz amor com árvores e carrapatos. Um dia Cleide desaparece e este amor se torna uma história sem flor e alma.

O espetáculo ganhou um desenho cênico definido pela dança flamenca e por elementos da estrutura do teatro-dança expressionista de Pina Bausch¹⁶, como marca da direção, vinculada à liberdade de criação dos atores. A movimentação em cena também é definida por meio da sonoplastia criada por sons dos calçados das atrizes e de elementos percussivos utilizados por elas no decorrer do espetáculo. A proposta era levar para a rua e diversos espaços cênicos abertos um espetáculo que trabalhasse com a simplicidade, a palavra e a poesia. Partindo da estrutura do teatro-dança de Pina Bausch¹⁷, o sapateado realizado pelas atrizes determinava o desenvolvimento da cena. O sapateado confere forte narratividade rítmica, pois define as tensões no decorrer das cenas. Este aspecto expressionista se junta à dança flamenca que permeia a linguagem, aproveitando a sensualidade dos corpos femininos.

¹⁵ Vencedor de diversos festivais no país, o espetáculo foi selecionado para o Festival Internacional FESTEPE na República do Peru e também se apresentou no Centro Cultural Kuringa em Berlim e no Festival Internacional de Teatro Mish Mash na cidade de Amiens, na França. Em 2015 o espetáculo participou do Festival Internacional de São José do Rio Preto.

¹⁶ *Ausdruckstanz* (Dança de Expressão) - Surgiu na Europa no início do século XX e a Alemanha tornou-se um país com simpatizantes desse movimento que entraram para a história, representados por nomes como Mary Wigman (1886-1973), Harald Kreutzberg (1902-1968), entre outros. O Expressionismo como movimento irá se ocupar de várias expressões artísticas, abrangendo as artes plásticas, o cinema, a dança (*Ausdruckstanz*), a literatura, a música e o teatro. Esse movimento artístico preocupou-se em expressar os conflitos da alma humana e a instabilidade da sociedade vigente.

¹⁷ *Ausdruckstanz* (Dança de Expressão) - Surgiu na Europa no início do século XX e a Alemanha tornou-se um país com simpatizantes desse movimento que entraram para a história, representados por nomes como Mary Wigman (1886-1973), Harald Kreutzberg (1902-1968), entre outros. O Expressionismo como movimento irá se ocupar de várias expressões artísticas, abrangendo as artes plásticas, o cinema, a dança (*Ausdruckstanz*), a literatura, a música e o teatro. Esse movimento artístico preocupou-se em expressar os conflitos da alma humana e a instabilidade da sociedade vigente.

Figura 18 – Cena do espetáculo *Minha alma é nada depois dessa história* (2009). Chancay – Lima – Peru, 2014. Foto: Arquivo



Figura 19 – Cena de *Minha alma é nada depois dessa história*. Com Fernanda Dias, Getúlio Nascimento e Nívea Nascimento. Mish Mash Festival Amiens - França, 2014. Foto: Arquivo



O processo de trabalho partiu de imagens feitas pelas atrizes. Elas fizeram fotos de como seria a personagem Cleide para cada uma delas e escreveram uma carta para o diretor defendendo o seu ponto de vista. Este material foi fundamental para a construção da dramaturgia, contribuindo também para o visagismo e estética cênica do espetáculo.

Em 2010, outro projeto foi para o palco a partir da obra de Jean Genet, resultando no espetáculo *Genet – Os Anjos devem morrer*¹⁸ (Figura 20), projeto contemplado com o Edital de Montagem Cênica do Estado do Rio de Janeiro, em 2008. A pesquisa dramatúrgica concentrou-se nas obras *Nossa Senhora das Flores*, *Diário de um ladrão* e trechos de *As Criadas*, de Jean Genet, de forma que, por meio do estudo de sua vida, conceitos e arquétipos similares em sua escrita, serviriam de arcabouço para uma releitura de sua estrutura narrativa. Foram utilizados textos com descrições biográficas para que houvesse uma humanização do escritor, possibilitando uma interação com o público e com a realidade contemporânea. Há, ainda, a forte relação entre manifestações culturais do universo gay (boates, cabarés, prostituição masculina) tanto da França quanto do Brasil, como forma de buscar pontos de encontro e contrapontos existentes nestas culturas. No espetáculo, elementos como a chegança, o grandioso, o performático e o sofisticado, são características próximas ao universo homossexual, tão revisto por Jean Genet. O objetivo é quebrar os estereótipos e os tabus destas questões e humanizar as personagens que tem corpo e alma.

Figura 20 – Cena de abertura do espetáculo *Genet – Os Anjos devem morrer* (2009). Com Carla Meirelles, Getulio Nascimento, Mauro Carvalho, Júlio Cesar Ferreira e Renato Neves. Teatro Nelson Rodrigues – Caixa Cultural – RJ, 2010. Foto: Henrique Moreno.



¹⁸ Um cabaré-teatro decadente com *Madame*, *Divina*, *Mignon*, *Mimosa III*, *Nossa Senhora das Flores* e *Genet*. Um suspense sórdido onde todos querem ser Madame. Madame não tem sexo, madame não tem cor, madame não tem idade. Todos são como anjos. E os anjos devem morrer. Uma trama biográfica ficcional sobre o universo de Jean Genet.

O processo de criação dramaturgica do espetáculo partiu de improvisações com trechos das obras de Genet, que eu lia para os atores. Eles não tiveram acesso às obras para que tivessem a liberdade de uma visão própria acerca do universo do autor. Dentro desta perspectiva, as improvisações e exercícios foram constituindo a cena.

O último espetáculo criado pela companhia foi *Ariano – O Cavaleiro Sertanejo*. Em 2018, recebi o convite do SESC Rio para a montagem de um espetáculo em homenagem ao escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, a se realizar no mês de seu aniversário. Este grande desafio se tornaria a nova montagem de Os Ciclomáticos, intitulada *Ariano – O Cavaleiro Sertanejo* (Figura 21). Naquele ano, a companhia completava 22 anos de história e carreira. Diante de tantas comemorações, era necessário fazer um trabalho à altura do grande autor e da companhia.

Figura 21 – Cena do nascimento de Ariano Suassuna no espetáculo *Ariano – O Cavaleiro Sertanejo* (2018). Com Getulio Nascimento, Júlio Cesar Ferreira, Carla Meirelles, Renato Neves, Nívea Nascimento e Fabíola Rodrigues. Teatro SESC Tijuca. Foto: Zayra Lisboa.



Havia ainda outro desafio. O convite ocorreu no final de abril e todo o processo de criação, montagem e estreia teria em torno de 35 dias. No primeiro momento, foi fundamental que eu exercesse a liderança criativa como diretor artístico da companhia de forma objetiva. Convoquei uma reunião com os integrantes e coloquei a postos todas as questões referentes à montagem, incluindo qual seria a visão artística acerca da obra, lembrando que não havia ainda texto ou roteiro que norteara a montagem, já que se tratava de uma obra inédita.

A criação de um espetáculo é semelhante a um conjunto de peças soltas que precisam de um caminho para que possam determinar um conceito. As pontas estão soltas, as ideias estão nebulosas e é necessário que se permita uma dose de loucura e lançamento no abismo, para que um caminho seja definido. Para que tudo ocorresse de forma organizada, elaborei um plano de ensaio em que determinei o levantamento de cenas, a criação do desenho cênico, a direção dos atores, o tempo cênico e a encenação geral.

A partir deste primeiro contato, foi montado um cronograma intenso tanto de criação quanto de execução. Este momento foi crucial para que a realização da montagem obtivesse êxito e resultado. Os ensaios se iniciaram no dia posterior à reunião. Os artistas envolvidos foram divididos em equipes para que os processos andassem: os atores e atrizes Carla Meirelles, Fabíola Rodrigues, Getulio Nascimento, Júlio Cesar Ferreira, Nívea Nascimento e Renato Neves; o figurinista e visagista André Vital; o cenógrafo Cachalote Mattos; o iluminador Mauro Carvalho e a preparadora vocal Juliana Santos. Todos foram envolvidos diretamente neste processo e, como é de praxe na companhia, trabalhamos com o conceito de “multiartistas”, todos agiram como colaboradores em diversas etapas dos processos, de acordo com suas aptidões. Desta forma, pode-se ser ator da companhia, podendo também atuar como figurinista, por exemplo. Esta metodologia de trabalho intensifica e torna mais ágil o processo de criação, além do que aproxima o artista da obra como um todo, pois sua contribuição estará de forma concreta e visível na realização.

As etapas de criação se deram juntamente à elaboração do texto por mim, durante o dia. Logo após as escritas das primeiras páginas, isso era repassado para os compositores das músicas e trilhas. O texto em si apareceu a partir de entrevistas de Ariano Suassuna, de seus espetáculos-aula e de seus poemas. O objetivo era que o espetáculo possuísse a textura e gramatura de Ariano Suassuna, que remetesse à sua escrita, abrindo um canal com um novo olhar contemporâneo. No que concerne à escrita do texto, muitas inserções eram anexadas a partir da criação da cena, juntamente com os atores, formando, assim, o texto cênico. Cada ator já iniciava a sua construção a partir de “personas” que se estabeleceram logo na construção da dramaturgia e isso foi trazendo para cada um deles uma identificação do arquétipo.

O ator e a coletividade em que ele se insere participam da elaboração do texto. A partir de então, não é mais difícil imaginar uma outra prática, que excluiria a necessidade de recorrer a um texto-pretexo, a um texto anteriormente construído. De então em diante, é o conjunto de todos os que representam o texto que se constitui no seu autor coletivo (ROUBINE, 1982, p. 66-7).

Muito próximo dos tipos da *Commedia Dell'Arte*, determinamos os arquétipos de cada “persona” e o texto também se tornou uma espécie de *canovaccio* (roteiro utilizado pelas trupes

da *Commedia Dell'Arte* para o desenvolvimento das ações cênicas). Os ensaios começaram imediatamente, cada inserção de cena escrita durante o dia já se tornava o elemento para o desenho cênico que ocorria à noite. O texto foi se moldando de forma mais clara e sendo construído em duas etapas: os personagens que estão à procura do autor Ariano Suassuna vão narrando suas façanhas e peripécias; e, no segundo momento, a criação de histórias que emolduravam estes acontecimentos denominados de estações. Esta formatação em estações se aproxima dos mistérios medievais (Figura 22). Como diz Anatol Rosenfeld: “O mistério medieval é essencialmente épico, e apresenta, portanto, ao espectador tudo o que aconteceu, com todos os pormenores, sem seleção das cenas essenciais e sem o recurso de que alguém conta o que aconteceu em outro lugar. Via-se tudo” (ROSENFELD, 1993, p.87).

Figura 22 – Cena final do espetáculo *Ariano – O Cavaleiro Sertanejo* (2018). Com Getulio Nascimento, Júlio Cesar Ferreira, Nívea Nascimento e Fabíola Rodrigues. Teatro SESC Tijuca. Foto: Zayra Lisboa.



Como diretor, me propus a fazer um paralelo entre as farsas medievais com as manifestações populares nordestinas, a partir de uma configuração corporal e vocal dos atores. Estes elementos de comicidade ganham função dentro do espaço cênico, na relação com os objetos, que permitiam o desenvolvimento da trama. O espetáculo é dividido em seis estações:

- 1- O Nascimento: apresentação do menino iluminado para o mundo;
- 2- A morte do pai: A injustiça combatida pelo pai termina de forma derradeira;
- 3- Mãe do Céu: No momento de aperto “valei-me, Nossa Senhora!”;
- 4- Alma Gêmea: O encontro do amor;
- 5- A Moça Caetana: a sedução de Caetana para o fim do caminho;
- 6- A Revelação: O que fazer agora após os acontecimentos vividos?

A imersão teatral foi de extrema importância para que o processo de criação tivesse dinamismo e fosse produtivo. Devo salientar que já possuíamos um pequeno repertório de pesquisa acerca da obra e vida de Ariano Suassuna antes, devido a diversos projetos realizados nesta área de investigação, incluindo a montagem do espetáculo *Viva Suassuna* com professores de artes cênicas do município do Rio de Janeiro, em 2012.

No documentário *Pina*, sobre a coreógrafa Pina Bausch, de 2011, dirigido por Wim Wenders, um de seus atores bailarinos relata que Pina conseguia retirar deles o que havia de mais profundo, devido ao conhecimento que ela, como diretora, tinha de cada um deles: o conhecimento de seus corpos e de suas almas. Essa imagem concretiza uma simbiose entre o diretor e seus atores. A relação, quando é estabelecida com respeito, afeto e escuta, permite que o desenvolvimento do trabalho artístico se torne mais intenso e horizontalizado. Neste projeto de criação em homenagem a Suassuna, vivemos estes aspectos de forma acentuada: a direção tendo que orientar os trabalhos, os atores em vívido estado de criação e a equipe técnica em profusão imaginativa.

O projeto só obteve êxito devido à aposta de seus integrantes, como relatado em entrevistas: não há como criar sem companheiros que acreditem no mesmo ideal e compartilhem da mesma caminhada. A trajetória de um grupo com uma história de 23 anos, naquele momento, diante de todas as vicissitudes, pode ser considerada como um ato político, de resistência, sobrevivência e, principalmente, de legítimo amor e dedicação ao teatro.

Abram os portões e vista a próxima fantasia. Vem aí Os Ciclomáticos com *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro!*1,2,3 Ciclomáticos!!!!

3 ABRAM AS CORTINAS E LIBEREM A AVENIDA - O ESPETÁCULO VAI COMEÇAR

3.1 *Casa Grande e Senzala* – o enredo

O livro *Casa Grande e Senzala*, publicado por Gilberto Freyre em 1933, procura traçar um possível conceito de brasilidade, buscando as raízes da formação do povo brasileiro, através da colonização portuguesa, diferenciada da colonização espanhola e inglesa, realizada em países como Uruguai, Paraguai, Bolívia, Argentina, Chile, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela, Panamá, Cuba, República Dominicana, Honduras, Costa Rica, Nicarágua, Guatemala e México. Ele analisa as características dessa estrutura e como ela se deu em relação à miscigenação com indígenas e pretos, no Brasil. Ao abordar estas questões, Gilberto Freyre acaba por impulsionar um caldeirão efervescente de indagações, eclodindo inúmeras críticas acerca da obra e de seu contexto.

O livro causou grande polêmica na época em que foi lançado. Apesar de vários questionamentos em torno da obra, não se pode negar sua grande influência para a discussão de diversos aspectos do que hoje chamamos de sociedade brasileira. Ele não só trouxe à tona revelações do cotidiano da casa grande e senzala, mas também aspectos culinários, musicais, de vestuários e, principalmente, uma rede de relações existentes nesta miscigenação, denunciando a violência, as corrupções, os interesses e as entranhas de um povo que ainda estava à procura de sua identidade. Inclusive, no período da escrita do livro, esta discussão estava a florada em diversos âmbitos sociais e artísticos. Havia uma necessidade de abordar estes temas de forma contundente:

Os críticos nem sempre foram generosos com Gilberto Freyre. Mesmo os que o foram, como o próprio Darcy, raramente deixaram de mostrar suas contradições, seu conservadorismo, o gosto pela palavra sufocando o rigor científico, suas idealizações e tudo o que, contrariando seus argumentos, era simplesmente esquecido. É inútil rebater as críticas. Elas procedem. Pode-se fazê-las com mordacidade, impiedosamente ou com ternura, com compreensão, como seja. O fato é que até já perdeu a graça repeti-las ou contestá-las. Vieram para ficar, assim como o livro. É isso que admira: *Casa-grande e senzala* foi, é e será referência para a compreensão do Brasil (CARDOSO, 2003, p.19).

Nesta obra de Gilberto Freyre, o Brasil é analisado por um olhar sociológico, no entanto, a intensidade com que se derramam as palavras, faz da narrativa uma estrutura que ora se

organiza como um ensaio, ora como literatura, às vezes se apresentando de modo romantizado ou como uma crônica. Essa miscelânea de formas de escrita pode sugerir também as características da mistura atribuída ao povo brasileiro e isso é o que há de fartura em *Casa Grande e Senzala*. A obra pode ser definida por vários adjetivos, mas não pode ser retirado o seu mérito de pesquisa, revelando matizes nas quais se insere o povo brasileiro. A própria informalidade inerente à escrita faz com que sua leitura provoque a sensação de que estamos diante de uma obra com uma potência feroz, tanto no conteúdo quanto na forma, trazendo os sabores, as músicas, as vivências do cotidiano e, principalmente, as entranhas dessa concepção torta, isto é, ocorrida com tanta violência, derrame de sangue e extinção de diversas culturas, da qual fomos concebidos.

Na conhecida obra *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre analisa a forma como a América foi colonizada. Falar sobre a origem do povo brasileiro, sua cultura, sua formação social, étnica e econômica faz-se necessário voltar ao passado, compreender como se deram a mistura de três raças branca, negra e índio, como conviviam e de que forma houve essa miscigenação. Foi desejando conhecer e estudar nossas origens e saber quem é o povo brasileiro que Gilberto Freyre, escreveu seu livro intitulado *Casa grande e Senzala*, não por se tratar de um espaço físico no qual tínhamos a presença do homem branco como senhor, mas sim por ser um espaço, um território no qual tivemos a presença do homem branco, do negro e do índio traçando relações sociais e culturais, essas três etnias formaram nossa sociedade, misturando-se e deixando bem fortes as marcas de miscigenação em nosso País (LIMA; COUTO; AMARAL, 2017, pág. 2-3).

As informações e deformações sobre a constituição do povo brasileiro, contidas na obra do sociólogo Gilberto Freyre, podem ser relativizadas. Até certo ponto, Freyre acredita que a miscigenação foi algo tranquilo e cordial, mas nós sabemos que não teve este caráter, no entanto, a obra permite que saibamos como se davam algumas situações da época, na casa grande e na senzala. O fio condutor da análise está na sociedade patriarcal e na forma de colonização advinda de Portugal, pensamento que permite desdobramentos curiosos e, até certo ponto, questionáveis, já que em diversos momentos aparecem romantizados. A obra de Gilberto Freyre é um clássico que trata da formação do povo brasileiro, ressaltando defeitos, qualidades e peculiaridades de sua origem.

Ao me deparar com o livro *Casa Grande e Senzala*, na universidade, logo me dei conta que se tratava de uma obra polêmica, contraditória e, por vezes, incompreendida. Percebi isso nas aulas, nas quais alguns professores afirmavam que o livro não era um tratado ou legado sociológico, pois não havia dados consistentes, sendo por muitas vezes incoerentes, assim como apresentava um romantismo na escrita, retirando certa neutralidade necessária aos questionamentos que concernem à sociologia. Por outro lado, também não poderia ser eleita como uma obra literária já que não possuía elementos que pudessem demonstrá-la como tal.

Pensado por Freyre para transmitir uma novidade "científica" para interpretar o Brasil, este livro passou, ao longo de suas numerosas reedições em diversas línguas, por diferentes tamises de percepção e classificação que, condicionados pelas categorias de apreciação possíveis em cada momento (sobre os significados de autor, obra, universidade, universal, Brasil, Sociologia, literatura, livro, leitor, raça, cultura), provocaram sentidos da recepção que descrevem a construção das forças dominantes no campo da circulação da palavra escrita, especificamente nas disciplinas sociais (SORÁ, 1995, p.1).

Creio que esta ambiguidade da obra em relação à sua classificação textual, colocando-a em certo estado marginal, por não se enquadrar em algumas instâncias do método científico, pode ser relacionada à inquietude e ao ímpeto das linguagens artísticas modernas, caracterizadas por indefinições de gêneros e estilos.

E acerca da obra *Casa Grande e Senzala*, em sua concretude, não se pode negar que é um registro de um Brasil que existiu, existe, e que suscita, até hoje, discussões necessárias, inflamadas, potentes, para que possamos compreender a nossa identidade e percorrer novos caminhos, revertendo erros brutais do passado. Concordando ou discordando do autor Gilberto Freyre, não podemos negar o peso histórico que este livro carrega em suas entranhas, pois não há como negar a sua importância para os estudos da brasilidade. Como diz Darcy Ribeiro:

Creio que poderíamos passar sem qualquer dos nossos ensaios e romances ainda que fosse o melhor que se escreveu no Brasil. Mas não passaríamos sem *Casa Grande e Senzala*, sem sermos outros. Gilberto Freyre, de certa forma, fundou – ou pelo menos espelhou – o Brasil no plano cultural tal como Cervantes à Espanha, Camões à Lusitânia, Tolstói à Rússia, Sartre à França. É certo que houve em nosso caso como nos outros alguns gestos mais, uns antes – ontem, o Aleijadinho, entre poucos – outros, depois – hoje, Brasília, de Oscar – mas, sem dúvida, entre eles está o de Gilberto (RIBEIRO, 2002, p.11).

O livro de Gilberto Freyre é uma tentativa de esmiuçar o que é o brasileiro e por isso mesmo causa tantos ruídos e dissonâncias, mas por outro lado abre muitos precedentes para a discussão. Afirma João Cabral de Melo Neto: “Ninguém escreveu em português no brasileiro de sua língua: esse à vontade que é o da rede, dos alpendres, da alma mestiça, medindo sua prosa de sesta, ou prosa de quem se espreguiça” (NETO, 1982, p.75).

Outro ponto a se destacar na obra de Freyre, é que ela é múltipla, estimulando a percepção artística em diversas instâncias. Em minha pesquisa, percebi diversos pontos que poderiam se instaurar como focos para a criação cênica, cenográfica e musical, além de aspectos ligados ao figurino, designer de iluminação, entre outros. A percepção desse possível desdobramento do livro para a obra teatral me inspirou profundamente, pois o autor descreve diversas situações com ações e teatralidades possíveis. Com narrações detalhadas, ele apresenta elementos de “um certo Brasil” com muita densidade e complexidade, fazendo com que, em

diversos momentos, pareça uma obra ficcional. Este teor que resvala para uma escrita híbrida sugere muitos caminhos para sua leitura, vislumbrados na descrição das cores, cheiros, sexos, gostos, texturas, apresentando desde os doces elaborados e colocados nos tabuleiros até as cerimônias fúnebres religiosas e pagãs. Vejamos este trecho:

No Brasil a tendência para o vermelho, já salientada no traje da mulher do povo, nos estandartes dos clubes de carnaval, nos mantos de rainha de maracatu etc, observa-se ainda em outros aspectos da vida popular ou da arte doméstica; na pintura externa das casas e na decoração do interior; na pintura dos baús de folha-de-flandres; na pintura de vários utensílios domésticos, de lata ou de madeira, como regadores, gaiolas de papagaio e de passarinho; na pintura de ex-votos; na decoração dos tabuleiros de bolo e de doce - cujo interesse erótico adiante destacaremos ao recordar-lhes a nomenclatura impregnada de erotismo e ao salientar certas associações, frequentes entre os brasileiros, do gozo do paladar com o gozo sexual (FREYRE, 2002, p.177).

Estes aspectos descritos no livro podem ser elencados em temas que sugeriram a pesquisa dramatúrgica enriquecida por lendas e músicas para a elaboração do espetáculo *Casa Grande e Senzala: manifesto musical brasileiro*, inclusive cantos trazidos ao Brasil pelos jesuítas, em sua missão de catequização indígena. Vejamos:

O Virgem Maria
Tupan ey êté
Aba pe ara pora
Oicó endêyabê.

A tradução quer dizer o seguinte: "Ó Virgem Maria, mãe de Deus verdadeira, os homens deste mundo estão bem convosco" (FREYRE, 2002, p.219),

O livro *Casa Grande e Senzala* apresenta uma riqueza de informações e a capacidade de desenhar paisagens e regiões, uma multiplicidade de personagens e de relações humanas estabelecidas. Muitos autores tentaram descrever estes aspectos, sem sucesso, enquanto Gilberto Freyre trouxe à tona um Brasil épico, de proporções monumentais com inúmeras dicotomias e até mesmo duvidosas afirmações. O estudo aborda a sociedade brasileira e as relações dentro do ambiente da casa do senhor de engenho e da senzala, trazendo à tona conexões e conflitos entre brancos, indígenas e pretos, mas enxergando esta mistura de raças como benéfica para a viabilização de uma possível identidade brasileira. Aponta questões relativas à elite branca portuguesa que veio para o Brasil para colonizar nossa terra e a presença do Estado, neste período, como coadjuvante, pois quem mandava era a sociedade patriarcal. O livro analisa o período do Brasil colônia, da política do café, da mistura racial. Gilberto Freyre foi inovador ao olhar com bons olhos esta mistura, pois outros autores discordam desta tese, como o professor Henrique Cunha Junior que afirma que "outro grande erro de interpretação

do livro se estabelece em pensá-lo como um modelo que descreve as relações escravistas brasileiras e a formação das famílias patriarcais de toda a nação” (CUNHA, 2013, p.87).

Porém, em vários momentos, o livro de Gilberto Freyre denuncia a violência racial. Quando os portugueses chegaram ao Brasil tinham apenas a função comercial e da exploração econômica da terra, mas diante da grandiosidade continental, perceberam que deveriam ficar no país para que houvesse maior retorno desta exploração. A casa grande era o centro do poder, onde se estabelecia todas as relações do branco patriarcal com a sociedade.

O autor discute a formação do povo brasileiro, numa relação entre raça e cultura, narrando, assim, a chegada dos primeiros portugueses e a convivência com os indígenas, inclusive, nomeando o início destas pseudo-relações como “uma intoxicação sexual” (FREYRE, 2002, p.161). Nesse contexto, tivemos também a presença da Companhia de Jesus, com suas missões, no intuito de catequisar. Esta junção, em alguma instância, não foi benéfica, pois muitos portugueses morreram de várias doenças contraídas em solo brasileiro, assim como indígenas que se contaminaram com a gripe e a varíola introduzida pelos portugueses. Gilberto Freyre afirma que os portugueses eram menos racistas que os outros povos da Europa e, assim, eram mais receptivos à ideia de miscigenação, contribuindo para que houvesse uma relação entre os povos. Outro aspecto importante nesta inserção foi o *modus operandi* do catolicismo, que iniciou o apagamento de rituais e a demonização da cultura indígena e da cultura negra.

As famílias que vieram para o Brasil, principalmente em Pernambuco e Bahia, por conta das capitânicas hereditárias, se constituíram como uma elite branca incorporada na figura de poder do senhor de engenho, numa relação que se desenvolveu no Nordeste, principalmente entre brancos e negros. Freyre descreve a dominação sobre o escravo doméstico, no processo de colonização, reiterando sua ligação “íntima” com a casa grande, feita através do sexo forçado pelo senhor, estupro, o sadismo da sinhá que maltratava as mucamas e o filho do senhor, que se utilizava do negro como brinquedo. O negro se submetia às situações humilhantes como forma de sobrevivência. O veículo da colonização foi através do sexo forçado e este é apenas um dos altos preços pagos pelos negros, na fundação deste país. O autor afirma que o brasileiro é praticamente filho da sífilis, pois a marca deixada pela doença no corpo era um sinal de masculinidade e macheza. No nosso espetáculo *Casa Grande e Senzala – manifesto musical brasileiro*, foi incluído um texto que se refere a esse respeito:

Doença das casas-grandes e senzalas, a sífilis, como mostra Gilberto Freyre, não parecia alarmar os "homens de bem" da sociedade colonial brasileira. Contraída pelo filho do senhor de engenho em suas precoces brincadeiras sexuais com negras e mulatas, era o atestado de entrada no mundo masculino adulto. Desvirginando-se por

volta dos 12 anos, o menino exibia com orgulho as marcas deixadas pela sífilis em seu corpo. Mostrava, assim, que deixara de ser "donzelão" (PONTES, 1997).

Gilberto Freyre, em diversos momentos de sua narrativa, trata deste assunto das relações dos homens brancos com as negras e o modo como isso normatizava até mesmo a própria doença:

Costuma dizer-se que a civilização e a sifilização andam juntas. O Brasil, entretanto, parece ter-se sifilizado antes de se haver civilizado. A contaminação da sífilis em massa ocorreria nas senzalas, mas não que o negro já viesse contaminado. Foram os senhores das casas-grandes que contaminaram as negras das senzalas. Por muito tempo dominou no Brasil a crença de que para um sífilítico não há melhor depurativo que uma negrinha virgem (FREYRE, 2002, p.55).

Esta relação entre poder e sobrevivência é que permitiria o nascimento de uma cultura estritamente brasileira e isso iria resultar na função de vocabulários, das práticas, das crenças e nas representações de poder. Freyre foi muito acusado de reverenciar o branco europeu, mas a análise de sua obra completa revela grandes denúncias de um período doentio e cruel, em diversas escalas. *Casa Grande e Senzala* é uma obra complexa e intensa, apresentando também uma concentração de símbolos que perduram até hoje, atrelados ao patriarcalismo, etnias, culturas, às relações de submissão e a configuração da sociedade atual. Todos estes aspectos representados pelas dicotomias existentes entre tradição e modernidade, o rural e urbano, o sagrado e profano, estão representados na obra, em diversos momentos e passagens. Estes símbolos e representações foram fundamentais para a pesquisa e a transição do calhamaço para a dramaturgia.

A obra possui imenso valor, apesar de cercada por muitas questões e até mesmo injustiças, em sua avaliação crítica. Lembrando que é, a partir desta obra, que Gilberto Freyre passa a ser reconhecido, inclusive, continuando a discussão sobre o mesmo tema, em outro livro, *Sobrados e Mocambos*, no qual o autor analisa a decadência do patriarcado rural e o desenvolvimento urbano. *Casa Grande e Senzala* permite inúmeros pontos de vista e leituras e acredito que isso é o que causa mais fascinação e curiosidade acerca de sua escrita. Gilberto Freyre chegou a ser acusado de conservador, nacionalista e polêmico:

Sou muitas vezes acusado de conservador. Mas o que eu quero conservar no Brasil? Valores brasileiros que estão encarnados principalmente nas formas populares de cultura, nas formas regionais, que deem um sentido nacional ao Brasil. É eu sou um conservador por ser uma nacionalista, conservador de valores que exprimem uma nação brasileira através de uma cultura popular brasileira. A essa cultura popular tenho dado uma valorização máxima, embora não deixe de valorizar também uma cultura de elite (BASTOS, 2006, p.33).

Com discursos e frases até mesmo questionáveis, Gilberto Freyre criou um mito em torno de seu nome e isso fez com que ele sempre fosse tomado por elogios e críticas, permeando, dessa maneira, mais intensamente curiosidade e desdobramentos de *Casa Grande e Senzala*.

A questão da temporalidade foi algo que também me chamou atenção para a construção da dramaturgia, como versarei posteriormente. A obra não é datada em sua essência, ela se firma em revelar as diferenças grupais, regionais, de organização social, temas estes que determinam uma pluralidade de referências e vivências. O que é fortemente definido na obra é o espaço. O elemento espacial foi fundamental para a pesquisa e, conseqüentemente, a construção do espetáculo.

3.2 O processo de criação do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* – quadro por quadro, ala por ala

Figura 23 – Ensaio da cena Iaçã do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento e Ribamar Ribeiro. SENAC Irajá. Foto: André Vital.



3.2.1 Primeiros passos: conduzidos pela música.

O primeiro movimento foi a apresentação da proposta a todos que estariam diretamente no projeto, atores e equipe técnica que era composta dos seguintes nomes: Fabíola Rodrigues, Fernanda Dias, Getulio Nascimento, Juliana Santos, Júlio Cesar Ferreira, Nívea Nascimento, Renato Neves, sendo estes atores da companhia; Marcio Vieira e Fernanda Sabot como atores

convidados; André Vital, figurinista e visagista; Cachalote Mattos, cenógrafo; Marcio Eduardo Melo, produtor musical e arranjador; Caíque Botkay¹⁹, criador de trilha sonora original. Além deste grande time, ainda tivemos a participação luxuosa na parte de preparação corporal da coreógrafa Sueli Guerra²⁰ e do mestre em dança afrobrasileira, Charles Nelson²¹.

No início do processo de investigação com os atores e equipe artística, propus diversos exercícios corporais e de improvisação, que ativassem a memória e a sensorialidade relacionadas aos temas de *Casa Grande e Senzala*. Solicitei que os atores fizessem pesquisas individuais acerca do que poderia ser *Casa Grande e Senzala* para cada um deles e que trouxessem referências pessoais que identificassem a casa grande e a senzala no próprio cotidiano. Cada um fez a sua pesquisa de acordo com sua vivência, dentro da proposta que possibilitasse a visão de aspectos da cultura portuguesa, africana, e indígena, sem que eu indicasse ou induzisse de forma impositiva. Esse momento foi muito rico e impactante para o projeto, fazendo com que os atores se sentissem imersos na proposta, trazendo conteúdo e possibilidades para a montagem. Nós nos disponibilizamos a ficar durante quatro dias completamente isolados em uma casa em Paraty, município localizado no litoral sul do Rio de Janeiro. Fizemos outra imersão com o mesmo período temporal, em Praia Seca, que é o quarto distrito do município de Araruama, localizado na Região dos Lagos, na casa de um dos integrantes da montagem. As duas localidades são regiões litorâneas e solares e acredito que isso pode ter influenciado na festividade e na alegria na construção do espetáculo. Isso permitiu que tivéssemos um contato profundo uns com os outros e com a própria vivência das noções de casa grande e da senzala. Os exercícios teatralizados, aspectos da metodologia do teatro-seminário, foram apresentados e eu anotava e já construía na minha mente o que se desdobraria na cena. Cada ator e cada integrante da equipe apresentou seu seminário de forma criativa, como por exemplo, a atriz Nívea Nascimento:

¹⁹ Caíque Botkay foi um compositor, escritor, diretor teatral e instrumentista. Uma de suas maiores paixões, além da cultura, era a educação. Criou A Arte dos Contos, um projeto nascido na comunidade escolar, com encontros periódicos de toda a comunidade e finalização em publicações produzidas a partir desses encontros. Foi Superintendente de Arte e Educação da Secretaria de Estado de Cultura, membro da equipe central de Cultura na implantação dos CIEPS de Darcy Ribeiro; professor na Escola de Teatro Martins Pena, Conservatório Brasileiro de Música, Universidade Gama Filho, UERJ e PUC, além de presidente da MultiRio.

²⁰ Sueli Guerra possui graduação em Dança pelo Centro Universitário da Cidade (2004), pós-graduação em Direção Teatral pelo Instituto Cal de Artes Cênicas (2016). Tem experiência na área de Artes, com ênfase dança e teatro. Integra o corpo docente da Casa das Artes de Laranjeira (CAL) desde 1997 e do curso de pós-graduação em teatro musicado da UNIRIO desde 2010, professora do Instituto Cal (faculdade), desde 2013, além de atuar como professora de dança e pilates. Professora concursada de dança no Colégio Pedro II campus Realengo (2019). Profissional com vasta experiência artística e intelectual, formou-se no Ballet Dalal Aschar.

²¹ Charles Nelson foi aluno de Mercedes Batista, a primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Estudou na Escola de Dança do INEARTe, atual Escola de Dança Maria Olenewa. Foi preparado por Edmundo Carijó, por cerca de sete anos. Estudou balé clássico, dança moderna, história da dança, teoria musical, ritmoplástica, anatomia, compasso, história da arte, dança a caráter e dança afro-brasileira, com especialização.

Reverendo umas fotos antigas, umas fotos de 2012, em Paraty, recordo de quando o grupo levou todo o elenco e toda a técnica para fazer uma imersão em Paraty. A gente precisava ficar isolada num lugar para pensar e se alimentar somente do processo que era o *Casa Grande e Senzala - Manifesto Musical brasileiro*. Então, fomos para lá e todos nós, cada um tinha que levar um exercício, levar uma proposta que pudesse ser inserida no espetáculo. E eu lembro que eu levei uma música do grupo Negritude Júnior, na verdade, não me lembro do nome da música, mas sempre que essa música toca, ela toca pouquíssimo, mas eu tenho o CD. Enfim, ela sempre vem na minha cabeça, que é: “Na Bahia eu vi um canto, ô Sinhá da senzala, Cheiro de defumador pelo ar que exala, um negro vindo do gueto, é quem luta e não se cala, um negro vindo do gueto, é quem luta e não se cala”. E aí eu lembro-me que eu pedi a Fernanda para comprar para mim umas ervas, umas coisas que eu pudesse queimar e pudesse defumar toda a casa. E eu lembro que eu fiquei cantando e subindo nos quartos, fui ao banheiro, voltei para sala e fui na área e eu ficava incensando, existe essa palavra? Ficava defumando toda a casa e cantando essa música. Esse foi o meu exercício. Lembro um pouco do exercício da Fernanda, que ela trouxe histórias da avó dela, que foi bem legal. A Juliana também trouxe histórias da família dela, que a família é portuguesa, contou a história sobre o fado, enfim foi bem legal (NASCIMENTO, 2021).

Nós realmente estávamos experimentando a obra de Gilberto Freyre na prática. Isso fez toda a diferença para a criação cênica de *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*. Este processo de imersão já não era novidade para a companhia, pois utilizamos esse processo em outros espetáculos.

Após esta fase de imersão, iniciamos os ensaios (Figura 23, 24 e 25). Uma das primeiras orientações que dei para o elenco foi que eles não lessem o livro *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, pois seria de extrema importância que nós realmente descobríssemos os aspectos da dicotomia entre a casa grande e senzala dentro de cada um de nós. Acredito que este pedido foi fundamental para que pudéssemos efetivamente mergulhar de forma mais profunda nessa pesquisa cênica. O propósito era de que o elenco não se impregnasse da visão dos aspectos apresentados no livro, mas das próprias vivências e experiências. Só posteriormente, eles deveriam ler o livro. Esta escolha da direção foi determinante segundo relato da atriz Fabiola Rodrigues:

A gente colocou realmente aquilo que a gente acredita e depois é que foi ler *Casa Grande Senzala*, porque durante o processo não foi possível né. Eu acho que eu entendi perfeitamente porque que o Ribamar, depois né, a gente entende depois, não no momento, mas é porque depois você tem essa vivência toda, desconhecimento e tudo e aí você vai para o olhar do Gilberto Freyre. E aí você entende melhor. E aí você consegue perceber o que o Ribamar queria com aquilo, que a gente não viesse com um pensamento já formado, mas que a gente fosse formando esse pensamento ao longo do espetáculo, para que ele fosse mais genuíno. Eu acredito que é assim, eu tenho um carinho muito grande por Casa Grande e Senzala, porque eu acho que ele é muito verdadeiro. A palavra é essa. Ele realmente é muito verdadeiro (RODRIGUES, 2021).

O ator Getulio Nascimento também faz um relato sobre o processo de trabalho:

Poder estar em cena foi super rico e eu me lembro que foi um processo em que o texto não chegou pronto pra gente. Nós recebíamos como se fossem capítulos de uma novela. Então foi muito interessante participar de um processo assim. E o Ribamar é um diretor muito carinhoso com os atores e, principalmente, ele é muito aberto, porque nós conseguíamos propor coisas para ele. Assim, óbvio que ele avalia o que é bom e o que não é para o espetáculo, para o que ele deseja, mas essa abertura que ele dá para nós atores é algo que a gente não encontra em todo lugar. Não é todo diretor que está disposto a ouvir os atores, nesse sentido, às vezes, acatar algumas das nossas ideias, então foi um processo muito rico. Essa riqueza toda aparece no espetáculo: a força dos atores em cena com a nossa segurança e com a história que a gente conta, porque principalmente, mais do que contar a história do *Casa Grande e Senzala*, a gente tá ali naquele momento contando a história do nosso povo né, de nós brasileiros, dessa nossa mistura, dessa nossa miscigenação, das nossas inseguranças, das nossas certezas e incertezas (NASCIMENTO, 2021).

Como eu não tinha um texto fechado, nós íamos para a sala de ensaio completamente livres para a criação. O maior objetivo era fazer com que o elenco se integrasse com as músicas. Como era uma experiência nova para os integrantes da companhia, determinamos um período para que fossem feitos exercícios vocais e um aprofundamento no estudo do canto para o teatro. Eu tinha plena consciência de que estávamos preparando estes atores para o canto no teatro (não necessariamente para se tornarem cantores) e que esta preparação já compunha a narrativa, integrando assim cada elemento da cena com a dramaturgia, que seria feita posteriormente.

Os ensaios partiram diretamente da estruturação das músicas que eram sambas enredos, sambas de roda, forró, cantos indígenas, fados, cantos africanos, cantigas populares (Figura 24). Lembrando que esse trabalho de direção começa de forma muito solitária. Eu tive que criar um ambiente para que os atores se apaixonassem pelo projeto, assim como eu. Como o projeto já havia sido selecionado por um edital, eu possuía tudo no papel, mas a transposição do papel para sua execução foi bem diferente. Em cada etapa tive que criar sistemas de cognição e partir para exercícios e seminários que foram fundamentais para a elaboração da dramaturgia e da encenação. Como é um espetáculo essencialmente musical, uma das primeiras possibilidades era a pesquisa musical, que foi realizada por mim e por Getulio Nascimento. Para a construção de repertório estudamos mais de 600 músicas de todas as regiões do Brasil. Este desafio de escolha das músicas e da sonoridade vocal e instrumental foi um dos trabalhos mais intensos do processo. O diretor musical e preparador vocal para canto, Getulio Nascimento, fala sobre a experiência:

Esse processo de *Casa Grande e Senzala - Manifesto Musical Brasileiro* foi um processo muito gostoso para mim, porque além de ator eu também fiz toda a preparação vocal do elenco, a preparação vocal para canto. Fui professor de canto de parte do elenco que não tinha o domínio do canto, nem a disponibilidade, enfim, e a segurança para poder cantar ao vivo no espetáculo teatral. Então, foi um processo muito gostoso e onde eu pude colocar em prática o que eu já estava estudando. Eu estava nesse período estudando canto lírico e todos os ensinamentos que eu tive lá na escola de canto, eu botei em prática dentro do espetáculo. Então, primeiramente, a

gente começou trabalhando com essas músicas, eu e Riba sentamos para escolher esse repertório. Nós ouvimos mais de 400, 500 canções, chegamos a quase 600 canções em diversas searas musicais, muitos sambas de enredo de várias regiões do Brasil, ouvimos muita música africana, muita música indígena de diversas etnias e diversas etnias também africanas, ouvimos fatos, ouvimos muitos cantos de lavadeira, cantos da região norte, nordeste do Brasil. Nesse meu trabalho de canto com os atores, eu quis principalmente trabalhar com as diversas sonoridades que nós temos aqui no Brasil e que ficam para nós como referências que utilizamos até hoje, dos nossos colonizadores e inclusive de todos aqueles que ajudaram a toda essa fusão que nós temos até hoje no Brasil. Então, todo esse trabalho musical que nós realizamos, um trabalho muito gostoso demandou muito tempo. Nós ficamos, aproximadamente, 7 meses só ensaiando esses cantos, fazendo com que os atores ganhassem segurança, entendessem que cantar com o outro a gente se sente muito mais seguro do que cantando sozinho e também trabalhando estes solos que alguns atores teriam. (NASCIMENTO, 2021).

Figura 24 – Ensaio de músicas do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento e Fernanda Sabot. Foto: André Vital.



Figura 25 – Ensaio da cena Iaça do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento e Ribamar Ribeiro. SENAC Irajá. Foto: André Vital.



Durante o processo de ensaio, eu pedia que os atores anotassem parte do texto que seria feito para a cena a ser construída. Logo após já começava a criar a cena, o corpo cênico e o desenho. Isso acontecia simultaneamente com a intervenção da música que já havia sido trabalhada anteriormente. Este procedimento se repetiu praticamente em toda a estrutura de criação do espetáculo. Este processo foi extremamente importante para o desenvolvimento da montagem, segundo o ator Renato Neves:

O processo de *Casa grande e Senzala - Manifesto Musical Brasileiro*, para mim, como ator foi um dos mais longos da trajetória da companhia, porém um dos mais construtivos no que compete ao meu crescimento profissional, no desenvolvimento de competências, de habilidades e de novos talentos, porque afinal de contas, é um espetáculo musical, eu não sou cantor, apesar de ter afinação, de ter domínio de ritmo, essas coisas, mas eu não sou cantor. E aí a preparação vocal do espetáculo, a preparação vocal e musical na verdade foi muito importante, foi muito construtiva porque desenvolveu essa habilidade nova para mim. E durante seis meses mais ou menos, o treinamento vocal, treinamento de canto né... de músicas de uma maneira geral, foi muito intenso, muito construtivo e muito produtivo. E nos transformou em atores que cantavam né... que cantam né. Foi muito bacana, foi um processo muito tranquilo, muito harmônico, fizemos várias imersões, se eu não me engano foram cinco no total. Tanto em Paraty, quanto na Praia Seca em Araruama. E só depois de dominados, de dominados canto e música, é que partimos para cena mesmo e aí essa preparação corporal, essa preparação vocal já foi um belo sustentáculo para que a gente pudesse construir os personagens e desenvolveram os movimentos, os gestos, as partituras, que compusessem as personagens como um todo. Então, foi muito rico, muito produtivo, muito prazeroso, muito tranquilo e apesar de cansativo, naturalmente, mas foi um processo sensacional (NEVES, 2021).

Figura 26 – Ensaio do final do quadro Iaçã do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*. Com Juliana Santos, Fernanda Sabot, Fabíola Rodrigues, Nívea Nascimento e Fernanda Dias. SENAC Irajá. Foto: Ribamar Ribeiro.



Nestes ensaios (Figura 26), eu pude compreender o caminho que gostaria de seguir no que concerne à dramaturgia e à encenação do espetáculo: a cena sendo entrecortada por texto e música, a divisão do espetáculo em dois atos e a estrutura em quadros, como no teatro de revista, ou seja, eu já tinha uma espécie de arcabouço que gostaria de seguir, só faltava a composição das cenas. O processo foi muito intenso, não seguia uma cronologia da cena, tanto que uma das primeiras cenas do espetáculo a ser montada foi a cena final.

3.2.2 Teatro de Revista e Escola de Samba

Um aspecto importante na construção do espetáculo foi a relação que estabeleci entre teatro de revista e carnaval. Nesse sentido, iniciei uma pesquisa acerca do teatro de revista, gênero muito importante na constituição do musical brasileiro. O teatro de revista inicia-se no Brasil, na segunda metade do século XIX, com o propósito de revisitar os acontecimentos do ano, tanto políticos quanto cotidianos e comportamentais. Todos os aspectos existentes, da sátira, do cômico, do humor e sensualidade primavam nas montagens, fazendo com que o

gênero se tornasse extremamente popular, mesmo possuindo as influências francesas das operetas e dos *vaudevilles*.

Na origem, no século XV, o vaudeville (ou “vaux de vire”) é um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos, e isto até o início do século XVIII: Fuzelier, Lesage e Dorneval compõem espetáculos para o teatro de feira que usam música e dança. A opera-cômica surge quando a parte musical se desenvolve consideravelmente (PAVIS, 1999, p.427).

A revista teatral permitia várias críticas sociais e políticas em seus enredos, estruturando-se de forma épica através de quadros e números musicais. Eram histórias simples, com entreatos, danças e muitas cores. Era uma produção artística de grande impacto econômico, revelando atores e atrizes, autores e diretores com diversas produções, apesar de pouco valorizada pela classe intelectual.

O teatro de revista se apresenta em diversas temáticas por meio da comicidade, do olhar debochado, da sensualidade, da forma satírica e ácida, em vários momentos. Não esquecendo que este caldeirão cultural se estabelecia de forma fartamente popular. A releitura é uma característica importante da revista brasileira, que adquiriu feições próprias pela nossa riqueza musical, primeiramente com o samba e, logo em seguida, com outros ritmos. O próprio carnaval também influencia a revista brasileira, conforme a pesquisadora Nanci de Freitas define:

A assimilação da revista no Brasil adquiriu uma formalização própria, justamente pelo contato com os aspectos visuais e musicais da tradição carnavalesca do Rio de Janeiro, que viria dos primeiros desfiles de corsos e “blocos de sujos”, como o do Zé Pereira. O palco da revista carioca se tornaria, como no carnaval, lugar da suspensão dos valores cotidianos, picadeiro onde tipos sociais, personalidades ilustres e fatos políticos tornavam-se elementos farsescos, formando um painel de referências da cidade e do país (FREITAS, 2019, p.182).

Outro aspecto que preciso salientar é a interação com as características da escola de samba, já que também atuo como coreógrafo de alas de escolas de samba como *Acadêmicos de Grande Rio*, *Estação Primeira de Mangueira*, *Unidos de Padre Miguel*, *Acadêmicos da Rocinha*, *Escola de Samba Paraíso do Tuiuti*, *Portela* e fiz a preparação corporal da comissão de frente da *Unidos de Vila Isabel*, capitaneada pelo bailarino e coreógrafo Marcelo Misailidis, em 2009. Esta experiência com carnaval fez com que o meu interesse em colocar em cena uma estrutura carnavalesca fosse cada vez mais acentuada, colocando-me como encenador de uma companhia, que possui a mesma perspectiva que um carnavalesco para a escola de samba. Segundo Elizeu Miranda: “O carnavalesco é o profissional quem tem um perfil similar ao do cenógrafo e figurinista. Ele é uma espécie de diretor artístico, ele é a figura principal, no desenvolvimento geral de toda a concepção literária e plástica do enredo a ser desenvolvido pela escola” (CORRÊA, 2011, p.39).

Como levar a referência desta ópera a céu aberto para o teatro? A partir desta pergunta, fiz um paralelo entre a estrutura do desfile da escola de samba e a estrutura existente no teatro de revista, sendo colocada de forma poética na cena. A estrutura do teatro de revista possui divisões muito definidas, como o prólogo, os quadros e a apoteose, além de convenções importantes como personagens tipo e narradores. A autora Neyde Veneziano trata deste assunto em seu livro *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções* (2013).

No início, os textos de revistas de ano eram sempre divididos em três atos, estruturados em duas proposições diferentes: o fio condutor e os quadros episódicos. A estrutura típica da revista apresentava também um prólogo ou quadro de abertura, coplas de apresentação de personagens ou tipos, intercalação de quadros episódicos ou de caricaturas e três apoteoses, uma para cada final de ato. Com o tempo, a revista deixou de ser anual e abandonou a fórmula de três atos obrigatórios. Desse modo, a dramaturgia e as convenções de nossos palcos começaram a adotar uma nova estrutura. Em linhas gerais, no 1º ato apresentava um prólogo ou número de abertura; números de cortina com situações de humor, que eram utilizados para passar o tempo e mudar os cenários, prendendo a atenção da plateia. Alternando-se às cenas de cortina, entravam os quadros de comédia, também conhecidos como esquetes. Intercalados por esquetes e números de cortina, estavam os quadros de fantasia, onde o luxo, a iluminação, os figurinos e a cenografia davam a ordem. Para manter o ritmo do espetáculo revisteiro, em meio a uma atmosfera de encantamento e apelo sentimental, introduziam-se monólogos dramáticos ou satíricos, ou canções. Muitas vezes o monólogo puxava a apoteose, apresentando a estrutura finalizadora: canção, monólogo, apoteose. No 2º ato, sem prólogo, repetia-se a fórmula do primeiro ato, de modo mais ligeiro. (VENEZIANO, 2013, p. 127-161).

Nesta estrutura de teatro de revista, o prólogo era uma abertura com apresentação do enredo, geralmente de forma fantástica com personagens advindos de outros países ou outros mundos. Os quadros que poderiam ser de comédia e de fantasia, constituíam a estrutura do espetáculo.

As personagens tipo surgiam em diversos momentos da cena, representando assim, uma diversidade de figuras e das raças.

Apesar da progressiva diluição da estrutura do teatro de revista, a tipificação se mantém como uma convenção constante do gênero, uma marca dentro de seu universo carnavalizado e satírico, um recurso que permitia identificar prontamente o gênero. Mesclando aspectos da comédia de costumes à sátira de figuras proeminentes do panorama político-cultural, a revista foi ampliando seus tipos a partir das novas questões sociais que iam surgindo. Nas primeiras décadas do século XX, o “teatro ligeiro” espelhava os conflitos de uma sociedade marcada pela presença de variadas raças (FREITAS, 2019, p.194).

O narrador, que fazia a costura dos quadros e entreatos do espetáculo, levava o espetáculo através de textos fragmentados, já que a revista não possuía uma unidade dramática e nem personagens profundos em subjetividade.

A apoteose ocorria no final de cada ato. Ao término da revista, que se apresentava de forma grandiosa, intensa, convidando o público, sem nenhum pudor, aos aplausos, ou seja, um fechamento de espetáculo vibrante, com música, apresentação de toda a companhia em forma de desfile e com o grito final: Oba! “O quadro final é chamado de apoteose porque deve impressionar pelo seu luxo, grandiosidade e beleza. Dedicada a um elogio ou à glorificação de um sentimento, de uma personalidade, de uma ideia, vale-se de todos os recursos visuais possíveis numa encenação” (GUINSBURG, 2009, p.35).

Muitos elementos do carnaval também se estruturam de forma muito similar ao teatro de revista. Não podemos esquecer que o carnaval e a escola de samba são o poder e a alegria que emanam do povo desde os famosos ranchos antigos, que depois vão se transformar nos apoteóticos desfiles das escolas de samba, primeiramente na Avenida Rio Branco e posteriormente na Sapucaí. O pesquisador Lira Neto conclui que “apesar da suntuosidade do desfile – classificado pela imprensa como um “teatro lírico ambulante”, o novo rancho era constituído por gente simples do povo (NETO, 2017, p.57).

O enredo é o fio condutor para o a execução do desfile de escola de samba, é nele que vai ser traçado para desenvolver o tema. Pode-se definir enredo, segundo Julio Cesar Farias, pesquisador de escola de samba e suas atribuições que:

Deste modo, o enredo, portanto, é a delimitação de um tema maior. A delimitação do tema imposto pelo enredo permite com que este possa ser desenvolvido em tópicos contínuos que formam um raciocínio lógico, com começo (em geral, apresentado pela Comissão de Frente e sintetizado no Carro Abre-Alas), meio (todo o corpo do desfile) e fim (a mensagem do último carro alegórico e das alas finais) (FARIAS, 2007, p.17).

A apresentação da escola de samba é de responsabilidade da comissão de frente, cuja função é pedir passagem, saudar o público de forma gentil, graciosa, criativa ou carnavalesca. A comissão de frente teve grandes modificações no decorrer da história do carnaval, antes se apresentava apenas de forma tradicional e hoje também pode se apresentar de forma coreografada e moderna. A comissão de frente é o cartão de visita de uma escola de samba.

As escolas de samba estão divididas em seções chamadas alas, e cada ala é formada por mais de cem integrantes usando a mesma fantasia. Carros alegóricos separam algumas alas e são motorizados ou empurrados por homens. Cada ala faz sua própria coreografia que contribui para a nota final, e os assistentes são sempre exuberantes, cantando o samba-enredo da escola durante todo o desfile. Segundo o manual da *Liesa – Liga das Escolas de Samba*, as alas devem

estar intrinsicamente interligadas ao enredo: “A apresentação sequencial das diversas partes (alas, alegorias, fantasias, etc.) que irá possibilitar o entendimento do tema ou argumento proposto, de acordo com o roteiro previamente fornecido pela Escola (Livro Abre-Alas), a criatividade (não confundir com ineditismo)” (LIESA, 2020, p. 46).

O formato da revista - tão vivo e tão brasileiro - cabia perfeitamente na proposta da direção para o espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* (Figura 27). Dramaturgicamente os quadros são muito parecidos com as alas do desfile de escola de samba carioca. Na montagem do espetáculo, o que utilizo como enredo é o livro *Casa Grande e Senzala*, ou seja, ele é a espinha dorsal para a montagem dos quadros apresentados no decorrer da narrativa, permitindo contar a história em forma de episódios.

Cada quadro apresenta uma estrutura narrativa específica. As citações do livro não seguem uma ordem cronológica e muito menos temporal. A proposta era trazer a citação de acordo com os quadros apresentados para que, desta maneira, ficasse em evidência a revisitação da obra.

A relação com a brasilidade ocorre de forma muito potente na montagem segundo a crítica de Alana Bittencourt Silva para o 42º FENATA – Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa em novembro de 2014:

A primeira noite do 42º Festival Nacional de Teatro, o Fenata, teve início na última quarta-feira, 5, com a peça *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*, da companhia de teatro “Os Ciclomáticos”, do Rio de Janeiro. O grupo – que já se apresentou em outras edições do festival – foi criado em 1996 e desde então percorre o país com seu trabalho. O espetáculo apresentado neste Fenata tem como temática as diversas culturas existentes em nosso Brasil. A mescla de diversos elementos artísticos como música, interpretação e movimentação corporal trouxeram a mistura única que forma a cultura do país. Baseado na obra *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, o diretor da Companhia, Ribamar Ribeiro, trabalhou a particularidade de cada um atores em um musical caracterizado por tons de vozes marcantes, sincronia de movimentos e relações coerentes entre gestos, músicas e espírito crítico no contexto histórico do Brasil. Além de trazer elementos presentes no livro, os personagens deram a interpretação correta tanto em sua fala quanto em sua interpretação corporal. A presença de músicas de valor histórico ajudou na personalização do musical, com traços verdadeiramente miscigenados, grande representação do que forma a cultura brasileira. Cenários alterados ao longo da apresentação também permitiram ritmo e entendimento da ideia da mudança no tempo cronológico a que cada cena fez referência. Ainda, a iluminação com cores quentes ambientou e ajudou a formar a “tropicalidade” do nosso país. O público mostrou grande receptividade com a peça e aplaudiu de pé (SILVA, 2014).

Figura 27 – Cena de abertura do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento, Fernanda Sabot e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Henrique Moreno.



3.2.3 Prólogo ou Comissão de Frente?

Figura 28 – Cena de abertura do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento, Fernanda Sabot e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.



Logo no início do livro, nos deparamos com a ilustração de Cícero Dias, *Casa Grande do Engenho Noruega*, antigo Engenho dos Bois em Pernambuco (Figura 29). O desenho é uma espécie de mapa muito vivo e colorido, propondo uma movimentação efervescente no âmbito da casa grande. O desenho propõe uma visão *voyeurista* destes acontecimentos, colocando-nos em cada cômodo da casa e no espaço externo para que possamos construir a nossa própria narrativa. Narrativa essa que possui micro células compondo uma macro célula. Outro caráter interessante do desenho é que todas as personagens estão em movimento e com ações específicas, em uma relação harmoniosa, cotidiana e viva entre elas. São personagens extremamente embebidas de teatralidade. Ao que parece, a estrutura arquitetônica da casa grande era um mero pretexto para mostrar a movimentação do que acontecia no interior e no exterior dela. Tudo é vivo: crianças brincando, carro de boi sendo conduzido, pessoas almoçando e a cozinha a mil por hora. Tudo isso com figuras sem rosto, mas que possuem os seguintes contrastes: são negros e brancos. Podemos perceber as relações de poder estabelecidas

no desenho, de forma mais clara e evidente, onde o espaço de cada um é delimitado intensamente.

Figura 29 – *Casa Grande e Senzala* – Ilustração de Cícero Dias, criada para o livro de Gilberto Freyre, em 1933.



Neste sentido, é possível perceber que a imagem também segue a estrutura paradoxal que permeia a narrativa do livro de Gilberto Freyre, tanto na sua forma quanto no seu conteúdo. O autor elenca acontecimentos, histórias, possibilidades para uma brasilidade. Seguindo esta narrativa, ele não só coloca em voga o que está escrito, mas o que pode ser lido por aquilo que não está escrito. Muito do que concerne à obra está pautado nos entremeios e nas fissuras.

A escolha de teatralizar a obra *Casa Grande e Senzala* está relacionada, principalmente, na estrutura imagética evocada pela escrita de Gilberto Freyre. Em diversas instâncias do livro, pude perceber que havia ali inegáveis possibilidades cênicas e, diante de tantos caminhos, eu deveria definir qual seria mais apropriado para trazer a obra para um olhar contemporâneo e reflexivo, em relação a questões atuais.

O espetáculo *Casa Grande e Senzala - Manifesto Musical Brasileiro*, sob a minha direção, inicia-se no breu, com uma narração, que é uma adaptação feita por mim de trechos do relato de Gilberto Freyre, no prefácio do livro:

Em outubro de 1930 ocorreu-me a aventura do exílio. Levou-me primeiro à Bahia; depois a Portugal, com uma escala pela África. O tipo de viagem ideal para os estudos e as preocupações que este livro reflete. E escrevi Casa Grande e Senzala. A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, de produção, de higiene, de religião, de vida sexual e de família. Não quero estender este prefácio, mas sim, simplesmente dar uma ideia geral deste pensamento sociológico ou literário. O propósito de condensar tudo em um livro eu não consegui realizar, ele derramou e excedeu os limites razoáveis de um livro. Fica para outras formas de linguagem desenvolver este assunto. Gilberto Freyre. Casa Grande e Senzala. O prefácio (RIBEIRO, 2013).²²

Em seguida, o ator Renato Neves, em um foco lateral, abre a voz cantando o samba *Martim Cererê*, de Zé Katimba, escrito em 1972, samba-enredo da *Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense*, neste mesmo ano.

Samba Enredo 1972 – Martim Cererê
G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense (RJ)
MARTIM CERERÊ

Vem cá, Brasil
Deixa eu ler a sua mão, menino
Que grande destino
Reservaram pra você

Lá lá lá lá lauê
Fala Martim Cererê (bis)

Tudo era dia
O índio deu a terra grande
O negro trouxe a noite na cor
O branco a galhardia
E todos traziam amor
Tinham encontro marcado
Pra fazer uma nação
E o Brasil cresceu tanto
Que virou interjeição

Lá lá lá lá lauê
Fala Martim Cererê (bis)

Gigante pra frente a evoluir (laiá laiá)
Milhões de gigantes a construir (laiá laiá laiá) (bis)

²² Texto completo do prólogo ver no ANEXO D.

Figura 30 – Cena de abertura do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento, Fernanda Sabot e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.



A cena se abre com os atores em coro, dando continuidade à música, trazendo forte elemento sonoro para a cena (Figura 28, 30 e 31). Neste início, tudo é cinza, com figurinos em referência ao cotidiano, que apresentam brasileiros comuns, trabalhadores, operários, todos em tom de cinza e branco. O samba continua, com interferências de trechos aludindo à nossa formação e a essa possibilidade de sermos brasileiros, citando, assim, locais, comidas, ritmos, danças etc. É um prólogo musicado, uma miscelânea de referências que são atribuídas a uma identidade brasileira. Com intensa movimentação, muitas questões surgem nos corpos dos atores, nas intenções de suas interpretações e na própria contundência do texto.

Figura 31 – Cena de abertura do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro (2013). Com Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Fernanda Dias, Juliana Santos, Nívea Nascimento, Fernanda Sabot e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Henrique Moreno.



Em outro momento, a atriz Juliana Santos representa os portugueses, narrando um trecho a partir das cartas de padre José de Anchieta (Figura 32):

E toda a província se chamava Santa Cruz, depois prevaleceu o nome de Brasil por causa do pau que nela há que serve para tintas. Todo esse gentio muito dados ao vinho que fazem das raízes de mandiocas que comem. (p.303) Nenhuma criatura adora por Deus, dizem que os trovões são Deus. (p.333) É o principal impedimento para a sua conversão é que não conseguem ficar parado em um só lugar! Esta terra com gentio de má índole do Brasil que para se falar miudamente seria necessário um livro mui grande. (p.332) Daqui da terra Brasilis informo a todos. Padre José de Anchieta (ANCHIETA, 1933).

Figura 32 – Cena de abertura do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical *Brasileiro* (2013). Com Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernanda Sabot, Fabíola Rodrigues e Juliana Santos. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.



Figura 33 – Cena final da abertura do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* (2013). Com Júlio Cesar Ferreira, Fernanda Sabot, Marcio Vieira, Getulio Nascimento, Fabíola Rodrigues, Nívea Nascimento, Fernanda Dias e Juliana Santos. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.



A seguir, os atores configuram os indígenas brasileiros (Figura 33), fascinados e assustados com a nova sonoridade da língua portuguesa que se apresenta, respondendo com gritos, sussurros e vociferando palavras em tupi. Neste momento, se estabelece a relação do colonizador e colonizado, onde se definem o opressor e o oprimido. A carta de Anchieta é vivenciada pela atriz com movimentações rápidas e aleatórias para que cause um estranhamento, fechando a narração de forma sedutora, com gestual da atriz referenciado na pintura *O nascimento de Vênus* (1482), de Sandro Botticelli, que, em outro momento, será reverberado por todas as atrizes como referência às vedetes do teatro de revista.

Os atores que estão no plano mais abaixo, em sintonia com o aspecto de submissão, afastam-se do da configuração do ser superior, gritando palavras indígenas. Após este ciclo, os atores mudam fisicamente e já iniciam a narração de um dos prefácios do livro *Casa Grande e Senzala*.

Os elementos do teatro narrativo têm forte presença no espetáculo *Casa Grande e Senzala - Manifesto Musical Brasileiro*. Isso se dá quando os atores colocam-se em cena, narrando em destaque o trecho do livro, na forma de coro, enumerando a página, antecipando um quadro cênico a ser apresentado, ou até mesmo como no final do quadro, promovendo a reflexão acerca do que foi tratado. Isso permite uma quebra estrutural do texto muito impactante

para o público, pois tira o espectador de sua zona de conforto e extrapola o caráter de entretenimento que poderia estar associada ao quadro. Neste sentido, o teatro passa a ter também uma função social, não apenas provocando o prazer, mas também inserindo em sua construção uma reflexão filosófica, abrangendo a obra e esgarçando sua fonte de possibilidades. O espetáculo precisa ter este caráter de iguaria e papel modificador da sociedade. Diz Brecht: “São as personagens em ação que narram os costumes. A palavra escrita tornou-se (nos títulos) tão importante como a palavra falada. É a leitura dos títulos, sobretudo, que possibilita ao público uma atitude mais à vontade em relação à obra” (BRECHT, 2005, p.33).

Assim, o prólogo se aproxima de características a comissão de frente que apresenta a escola de samba, na Sapucaí:

Considera-se comissão de frente um dos elementos mais tradicionais e importantes das Escolas de Samba. Constitui-se no menor setor obrigatório da agremiação, composto por 10 a 15 integrantes. Ressaltamos, porém, que esse número de componentes, constante no regulamento do Rio de Janeiro, é variável de um lugar para o outro. A comissão de frente que abre o desfile das agremiações, tem sua origem no final do século XIX, proveniente das Grandes Sociedades Carnavalescas do Rio de Janeiro, sendo depois incorporada aos ranchos e aos cordões e, mais tarde, às Escolas de Samba (FARIAS, 2009, p.18).

A abertura do espetáculo apresenta-se com os atores narrando características do povo brasileiro, mostrando a relação dos indígenas com os portugueses, recém-chegados, como apresentado na cena abaixo:

NÍVEA	Aqui é a terra das doenças que fazem as pessoas incharem pelo próprio mal de comer terra. Mas que quando chega na noite de lua cheia de sexta fica tudo bem, com batuque, apostas e cauim! E hoje é o pagode, o futebol e a cerveja!
TODOS	Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê. Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê.
GETULIO	E vamos desembestar sem rédea pra falar da capacidade de sermos colonos e colonizados e que vivemos até hoje.
TODOS	Será?
GETULIO	O Brasil que estamos aqui defendendo e mostrando a cara
TODOS	Aqui
RENATO	É o Brasil de cada um
JULIO	Um Brasil de todos nós
TODOS	Em um só

Este prólogo busca apresentar a potência do povo brasileiro. Mostra também a hipocrisia e o olhar preconceituoso sobre os povos indígenas, a partir das cartas de Padre José de Anchieta. Os atores saem de cena, o cenário se modifica entrando a referência indígena na bandeira ao fundo e uma das atrizes já com a indumentária e figura indígena.

3.2.4 Quadro Iaçã é açai ou ala indígena

Figura 34 – Cena do quadro Iaçã do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* (2013). Com Nívea Nascimento. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.



O primeiro quadro mostra os costumes indígenas e a determinação deles como donos da terra. Novamente aqui existe uma mescla de música e texto, a música utilizada é *mar'á canandé*, da tribo *aicunã*²³ e mais uma vez com trechos da carta de Padre José de Anchieta atacando a cultura indígena. Na sua tradução a letra diz: “Vai se iniciar uma grande festa. Onde estarão reunidos todos os povos. Onde cada povo vai contar sua própria história. Como é o seu dia a dia”.

Segue abaixo, trecho do texto deste quadro:

- RENATO** Estes índios que cantam e dançam para estes deuses inacabados. Deuses que não existem! Deus que não existem! São feitos da natureza. O céu, o luar e a terá. Esse povo não é de boa confiança.
- GETULIO** Só um idiota ou um invejoso sem remédio pode negar a enorme significação e a enorme importância de Casa Grande e Senzala.
- JULIANA** Nenhum livro sacudiu o Brasil como esse de Gilberto Freyre.
- JULIO** Nenhum abalou tão profundamente a opinião, e tanto concorreu para que se escrevesse e se lesse em nossa pátria.

²³ A música foi retirada do CD Cantos Indígenas, lançado pela Prefeitura de Manaus.

NÍVEA	Foi um despertar e um abrir de caminhos. O livro de Gilberto deslumbrava o país.
SABOT	Nós todos que começávamos a escrever e publicar...
MARCIO	... sentimo-nos orgulhosos do grosso volume que era uma revolução.
FERNANDA	Muito tempo, muita água correu, Casa Grande e Senzala guarda a mesma grandeza.
FABIOLA	Discordam-se de ideias e afirmações, de pontos de vista.
RENATO	Mas como não assistir a alegria de admirar e de afirmar sua importância? Jorge Amado.
TODOS	Ponto final.
FERNANDA	Os índios, banhados em cauim e corpos nus, tomavam banho nas línguas dos rios sem o menor pudor, sem o menor pudor.

Neste mesmo quadro, logo após o texto acima, entra mais uma música indígena chamada *Tutu wei tu wepapa*, que significa: “que chegou à noite pra gente tomar banho”, fazendo referência ao banho de rio. Aqui se estabelece a alegria e o deboche, com os atores dançando e cantando em coro de forma satírica, bem ao estilo do teatro de revista. Após este momento, a cena toma outro aspecto voltando ao texto narrativo, integrando duas lendas indígenas: a lenda do *Açaí* (Figura 34) e a lenda da *Cobra Grande*. Descrição da lenda do *Açaí*:

Conta a lenda que há muito tempo atrás, quando ainda não existia a cidade de Belém, vivia neste local uma tribo indígena muito grande. Como os alimentos eram insuficientes, tornava-se muito difícil conseguir comida para todos os índios da tribo. Então o cacique Itaki tomou uma decisão muito cruel. Resolveu que a partir daquele dia todas as crianças que nascessem seriam sacrificadas para evitar o aumento populacional de sua tribo. Até que um dia a filha do cacique, chamada Iaça, deu à luz uma bonita menina, que também teve de ser sacrificada. Iaça ficou desesperada, chorava todas as noites de saudades de sua filhinha. Ficou por vários dias enclausurada em sua tenda e pediu à Tupã que mostrasse ao seu pai outra maneira de ajudar seu povo, sem o sacrifício das crianças. Certa noite de lua Iaça ouviu um choro de criança. Aproximou-se da porta de sua oca e viu sua linda filhinha sorridente, ao pé de uma palmeira. Inicialmente ficou parada, mas logo depois, lançou-se em direção à filha, abraçando-a. Porém misteriosamente sua filha desapareceu. Iaça, inconsolável, chorou muito até desfalecer. No dia seguinte seu corpo foi encontrado abraçado ao tronco da palmeira, porém no rosto trazia ainda um sorriso de felicidade e seus olhos negros fitavam o alto da palmeira, que estava carregada de frutinhas escuras. Itaki então mandou que apanhassem os frutos, deles foi obtido um suco avermelhado que batizou de Açaí, em homenagem a sua filha (Iaça invertido). Alimentou seu povo e, a partir deste dia, suspendeu sua ordem de sacrificar as crianças.²⁴

²⁴ O verbete lenda do açaí, explicação retirada do site sohistoria.com.br – Açaí, lendas e mitos.

Figura 35 – Cena inicial do quadro *Iaçã* do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* (2013). Com Júlio Cesar Ferreira, Renato Neves, Fernanda Sabot, Marcio Vieira, Getulio Nascimento, Fabíola Rodrigues, Nívea Nascimento, Fernanda Dias e Juliana Santos. Teatro Municipal Ziembski. Foto: Henrique Moreno.



Descrição da lenda da *Cobra Grande*:

A Cobra-Grande, Boiúna ou Boiaçu é uma cobra de proporções gigantescas. Pode ser escura, ou, segundo alguns, ter as cores vermelha, preta e amarela. Seus olhos, fora da água, têm uma luz própria, forte e brilhante, que hipnotiza e paralisa suas vítimas e desnorteia os navegantes. Do seu rastro fundo no chão surgem os rios e igarapés. Seu apetite é voraz e, além de atacar em terra, faz virar canoas e até barcos grandes, a fim de devorar seus passageiros e tripulantes. Matá-la atrai desgraça e ruína. Quem a vê fica cego, quem a ouve fica surdo e quem a segue fica louco. Muitos que a viram voltaram mudos, com febre e assombrados. Não existe nela nada da sensualidade de tantos outros mitos. Não se transforma em homem ou mulher, não seduz, não ajuda. Ataca sempre para matar. Também é mágica. Transforma-se em navio, vapor ou canoa, e quando sente a aproximação de outra embarcação, voa e desaparece. Pode fazer o barulho de um motor de barco ou ser silenciosa como todo réptil. Nas águas, parece um imenso tronco de árvore a boiar na superfície (ALIVERTI, p. 288, 2005).

A partir desta lenda, o compositor paraense Waldemar Henrique (1910-1990) compôs a música que foi utilizada na cena *A Cobra Grande*:

Credo cruz!
Lá vem a Cobra Grande,

Lá vem a boiúna de prata,
 A danada vem rente à beira do rio,
 E o vento grita alto no meio da mata,
 Cunhantã, te esconde,
 Lá vem a Cobra Grande, ah, ah,
 Faz depressa uma oração, Pr'ela não te levar, ah,ah.

A floresta tremeu quando ela saiu,
 Quem estava lá perto de medo fugiu,
 E a boiúna passou logo tão depressa,
 Que somente um clarão foi que se viu.
 Cunhantã, te esconde,
 Lá vem Cobra Grande, ah, ah,
 Faz depressa uma oração,
 Pr'ela não te levar, ah, ah.

A noiva cunhantã,
 Está dormindo medrosa,
 Agarrada com força,
 No punho da rede,
 E o luar faz mortalha em cima dela,
 Pela fresta quebrada da janela.
 Êh, Cobra Grande... Lá vai ela!

Esta música foi inserida para a cena com características da ópera. Os atores-cantores foram classificados de acordo com seus timbres vocais e preponderantes utilizando o canto lírico²⁵. A cena foi construída com elementos da dança indígena, na sua coralidade e corporeidade, na coletividade coreográfica, muito pautada no pé no chão. Os atores utilizaram chocalhos nos tornozelos para acentuar as batidas no solo, com as características ritualística da própria dança e da música (Figura 36). Como explica Maria Vitória Paiva:

Em muitas sociedades indígenas a música tem grande importância na representação de ritmos e mitos. Os tipos de instrumentos variam de acordo com a tribo e eles são utilizados de formas diferentes. Um exemplo desses instrumentos é o maracá ou chocalho. Em algumas tribos esse instrumento é utilizado em rituais religiosos e em outras para marcar o ritmo dos cânticos, por exemplo. A dança para os indígenas é diferente do nosso jeito de dançar, eles não dançam em par, isso é raro; normalmente, se dá uma dança de apenas um indivíduo ou do grupo (PAIVA, p. 242, 2016).

²⁵ O canto lírico é, principalmente, conhecido pelos cantores de óperas e cantos sacros. Privilegia um trato vocal (espaço compreendido entre as pregas vocais e os lábios) mais alongado e utiliza tessituras mais agudas. É aquele tipo de canto que precisa de grande volume ou potência vocal; a voz deve alcançar toda a plateia, mesmo cantando junto com uma orquestra sinfônica, sem usar microfone.

Figura 36 - Chocalho feito com sementes nos tornozelos para a sonoridade da dança indígena. Foto: Fernando Dias



A dramaturgia faz uma mescla da música com a lenda do Açaí, acentuando ainda mais o ritmo:

- MARCIO** Conta-se que antes da chegada dos espanhóis e dos portugueses. Hoje, em uma cidade para lá de Belém...
- TODOS – Iaçã te esconde lá vem a cobra grande á, á...**²⁶
- MARCIO** ...uma tribo existente. Havia crescido tanto que já não tinha mais alimento para todos.
- TODOS – Faz depressa uma oração pra ela não te pegar á, á...**
- MARCIO** E dizem que a seca que apareceu nesta terra, foi por culpa da Cobra grande...
- TODOS – Iaçã te esconde... Iaçã te esconde... Iaçã te esconde**
- MARCIO** ... a Boiuna de Prata.
- TODOS – Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande.**
- MULHERES – Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande.**
- MULHERES – Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...**
- HOMENS – Faz depressa uma oração prá ela não te levar.**
- MULHERES – Faz depressa uma oração prá ela não te levar.**
- MULHERES – Faz depressa uma oração prá ela não te levar á, á...**
- TODOS – Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...**

²⁶ Estou utilizando a fonte em negrito, para exemplificar como as músicas originais foram inseridas na cena.

Faz depressa uma oração prá ela não te levar á á... á á... á á...

MARCIO

Por conta da falta de comida, o cacique desta tribo determinou:

CACIQUE

A partir de hoje todas as crianças que nascerem nesta aldeia devem ser sacrificadas.

**HOMENS – A floresta tremeu
MULHERES – A floresta tremeu**

**HOMENS – A floresta tremeu
MULHERES – A floresta tremeu**

JULIO – A floresta tremeu quando ela saiu.

CACIQUE

Devem ser sacrificadas.

**HOMENS – Quem estava lá perto
MULHERES – Quem estava lá perto
HOMENS – Quem estava lá perto
MULHERES – Quem estava lá perto**

RENATO – Quem estava lá perto de medo fugiu.

CACIQUE

Devemos aplacar a fúria da Boiuna

GETULIO – E a Boiuna passou fogo tão depressa.

CACIQUE

A Cobra Grande.

TODOS – Que somente um clarão foi que se viu...

CACIQUE

Não há mais o que fazer.

TODOS – A floresta tremeu quando ela saiu quem estava lá perto de medo fugiu.

E a Boiuna passou fogo tão depressa.

RENATO – Que somente um clarão foi que se viu...

MARCIO

Mas algo aconteceu para mudar a vida da tribo.

TODOS

A filha do cacique

JULIO

Uma jovem e bela menina chamada

NÍVEA

Iaçã

TODOS

Estava grávida

NÍVEA

O Cacique sabia que a decisão estava em suas mãos

RENATO

Iaçãããããã...

IAÇÃ

Meu pai o que você vai fazer?

CACIQUE

Minha filha, não posso provocar a ira de Boiuna.

IAÇÃ-

Mas pai... ela é minha filha...da mesma terra que a sua... do mesmo chão.

CACIQUE

Está decidido Iaçã. Está decidido. Esta criança terá o mesmo destino que todas as outras.

IAÇÃ

Mas ela é minha filha! Minha filha!

TODOS – Iaçã te esconde, Iaçã te esconde, Iaçã te esconde.

RENATO

Esta criança deve morrer.

TODOS – Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...

Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...

Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...

MULHERES – Faz depressa uma oração pra ela não te levar

MULHERES – Faz depressa uma oração pra ela não te levar
MULHERES – Faz depressa uma oração pra ela não te levar á, á
HOMENS – A floresta tremeu.
MULHERES – A floresta tremeu.
HOMENS – A floresta tremeu.
MULHERES – A floresta tremeu.
HOMENS – Quando ela saiu...
MULHERES – Quando ela saiu...
HOMENS – Quem estava lá perto,
MULHERES – Quem estava lá perto
HOMENS – Quem estava lá perto,
MULHERES – Quem estava lá perto
HOMENS – De medo fugiu...
MULHERES – De medo fugiu.
RENATO – E a Boiuna passou fogo tão depressa
TODOS – Que somente um clarão foi que se viu...

NÍVEA Gritos e cantos de nada adiantaram. As índias naquele dia cantaram, cantaram.

TODOS – Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...
Faz depressa uma oração pra ela não te levar á, á...
A floresta tremeu quando ela saiu
Quem estava lá perto, de medo fugiu.
E a Boiuna passou tão depressa
Que somente um clarão foi...

IAÇÃ Minha filha!

TODOS – Que se viu.

RENATO Iaçã se manteve calada. E naquela noite a pequena criança teve o seu derradeiro fim, para desespero da mãe.

IAÇÃ Minha filha!

A cena possui um caráter mais dramático neste quadro, proporcionando ao público o momento de emoção, procedimento também utilizado no teatro de revista. Logo após, existe uma quebra com as atrizes representando um texto de Padre José de Anchieta e terminando com uma imagem novamente na pintura *O nascimento de Vênus* (1484), de Sandro Botticelli (Figura 37). A tela é uma referência direta ao Renascimento. Nua, no centro da tela, Vênus faz um gesto pudico para esconder a sua condição despida. Enquanto a mão direita tenta cobrir os seios, a mão esquerda está ocupada procurando resguardar as partes íntimas. A luz que recebe ressalta a sua beleza clássica, pura e casta e enfatiza ainda mais as suas curvas. Seu extenso cabelo ruivo se enrola ao longo do corpo como uma espécie de serpente e a protagonista faz uso de uma mecha para ocultar o seu sexo. Este ato de se desnudar e esconder também acontecia no teatro de revista na apresentação das vedetes, de forma extremamente sensual elas se apresentavam buscando esta relação de um falso pudor e brincalhão. Elas fazem isso com o texto de Padre José de Anchieta adaptado para a cena:

MULHERES

Eu, Padre José de Anchieta, tratarei brevemente do que se fez desde janeiro até o fim de março quando partem estes navios. A paz de Nosso senhor Jesus Cristo seja sempre nos corações. Amem. Continuo aqui na Aldeia de Piratininga onde tento colher algum fruto entre sementes podres. Mas não, o que se vê são esses catecúmenos, índios, selvagens que com olhos de desejo continuam a fazer seus antigos costumes. Estes índios, desalmados! Não possuem almas! Padre José de Anchieta.

Figura 37 - *O Nascimento de Vênus*, pintura de Sandro Botticelli - c.1484, 172,5 x 278,5 cm, têmpera sobre tela, Galleria degli Uffizzi, Florença.

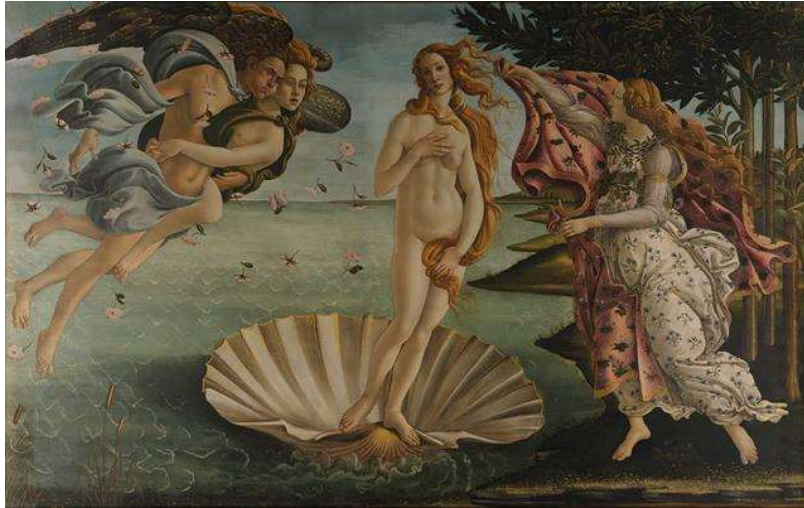
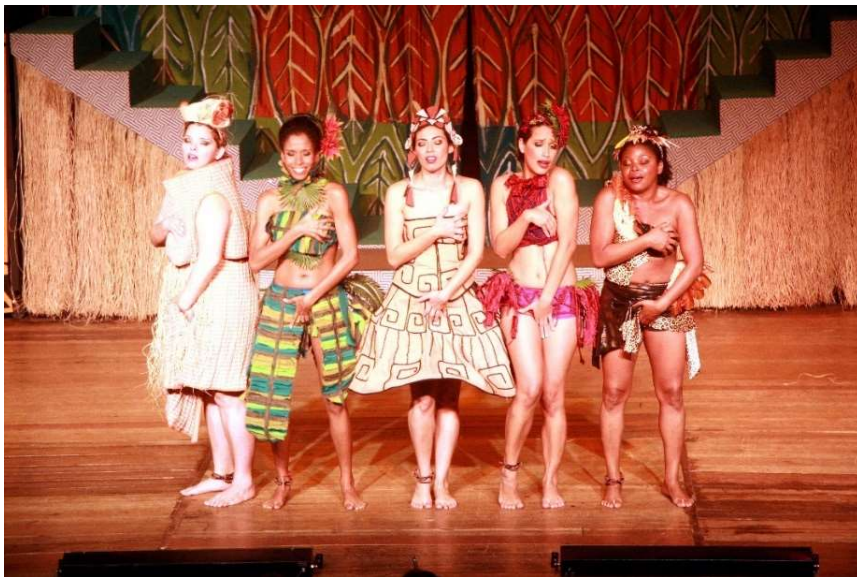


Figura 38 – Cena final do quadro Iaçã do espetáculo *Casa Grande e Senzala* – *Manifesto Musical Brasileiro*. Com Juliana Santos, Fernanda Sabot, Fabíola Rodrigues, Nívea Nascimento e Fernanda Dias. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Henrique Moreno.



Fechando a cena, as atrizes saem e o cenário é modificado com a entrada de uma bandeira com referência à arte africana (Figura 38). Mudança de iluminação. Próximo quadro.

3.2.5 Quadro Oyeku Meji e Ejiogbe ou ala africana

Figura 39 – Cena inicial do quadro Oyeku Meji e Ejiogbe do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*. Com Júlio Cesar Ferreira, Marcio Vieira e Getulio Nascimento. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.



O segundo quadro busca identificar a cultura africana como elemento fundamental na composição da identidade brasileira e, por isso, é encenado o conto que revela a criação do dia e da noite, através da história de Oyeku Meji e Ejiogbe (Figura 39).

Os atores mesclam o ritualístico e a fisicalidade para a construção das personagens. Integrado com os elementos da dança, música e composição visual. Descrição do conto africano:

Itan Dídá Àiyé (história da criação do mundo)
Ofun Meji criou o Universo.

Após os primeiros momentos da formação do cosmos Ofun Meji deu início à geração de seus filhos (os demais odus). O primogênito foi Oyeku Meji, pois no princípio só havia trevas. Em seguida criou Ejiogbe (segundo alguns relatos ambos nasceram no mesmo dia). Após conceber Oyeku Meji, Ofun Meji entrega-lhe seu cetro real para que com o mesmo abrisse o PORTAL DA LUZ. Tão logo o mesmo fosse aberto surgiria a luz e a mesma se dispersaria pelo Universo, iluminando-o em todas as direções. Ofun Meji recomendou a Oyeku Meji abstinência ao emu. Certo dia Oyeku Meji ao retornar de suas ocupações dispersou-se de seu irmão e embriagou-se com emu, desobedecendo as determinações do pai. Ejiogbe sentiu falta do irmão e retornou pelo caminho percorrido, encontrando-o embriagado e adormecido. Por mais que tentasse não conseguiu acordá-lo. Em face disso Ejiogbe recolheu o cetro real e retornou sozinho ao Orun, onde Ofun Meji os aguardava. Tão logo chegou o pai

perguntou:

“Onde está teu irmão, o guardião do cetro que conduzes?” “Ele bebeu emu em excesso e adormeceu. Tentei acordá-lo em vão. Como era hora de retornar, resolvi eu mesmo trazer o cetro real.”

“Tu não bebeste?”

“Não! Sabes que não desobedeço às tuas ordens, meu pai.” “Sendo assim confiarei a ti a guarda do cetro real. Tu substituirás teu irmão a partir deste instante.” Ao se recuperar da embriaguez e sentir a falta do cetro real, Oyeku Meji retornou ao Orun totalmente desnortado. Ao cruzar os umbrais do orun foi interpelado por seu pai:

“Por que me desobedeceste, meu filho?”

“Não resisti ao desejo veemente do emu, e o pior é que não sei onde deixei o vosso cetro, e nem onde está meu irmão.”

“Felizmente ambos não estão perdidos. Teu irmão recolheu o cetro real e o trouxe de volta para mim. Devido ao teu procedimento, de hoje em diante estarás subordinado a teu irmão mais novo.” A partir daí é que Ejiogbe passou a ocupar o primeiro lugar por ordem de chegada ao Aiye.

Oyeku Meji resignou-se a seguir fielmente Ejiogbe, o qual, piedoso suplicou ao pai: “Oyeku Meji é meu irmão mais velho, e face a sua fraqueza e desobediência tornou-se meu servo, o que me entristece. Seria possível dar a ele a guarda das noites e das trevas, uma vez que confiaste a mim os dias e a luz?”

Com pena, Ofun Meji confiou a Oyeku Meji a vigília da noite, das trevas, do sono e da insônia, enfim a guarda de tudo que ocorre à noite, seja na terra, no ar ou nas águas. Mais uma vez Ofun Meji chamou Ejiogbe a sua presença e o encarregou de disseminar a luz aos mais longínquos recantos do Universo, criando assim as estrelas. Deu-lhe como auxiliar Èsù (por isso Exu percorre os quatro cantos do mundo com seu ogó). As determinações foram cumpridas, ficando do alto do céu o sol a reinar sobre os dias e a lua sobre as noites, e as estrelas a brilhar nas madrugadas (IFATOLÁ, 2000).

Utilizamos elementos da dança, música e composição visual. Para esta cena existe uma forte referência nas danças dos orixás. A entrada da cena acontece com uma música chamada *Siyahamba*, que faz parte do folclore africano:

Siyahamba

Vocal Kuimba

Siyahamb' ekukhanyeni kwenkhos
(Caminhando pela luz de Deus)

Siyahamb' ekukhanyeni kwenkhos
(Caminhando pela luz de Deus)

Siyahamba
(Caminhando)

Siyahamba
(Caminhando)

Siyahamb' ekukhanyeni kwenkhos
(Caminhando pela luz de Deus)

Siyahamb' ekukhanyeni kwenkhos
(Caminhando pela luz de Deus)

Figura 40 – cena ritualística do quadro Oyeku Meji e Ejiogbe do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*. Com Júlio Cesar Ferreira, Fabíola Rodrigues, Fernanda Sabot, Fernanda Dias, Nívea Nascimento e Marcio Vieira. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.



A cena apresenta uma construção mais densa. As personagens constituídas de fisicalidade, em referência à dança africana, que tem como características apresentar-se em círculos, fileira ou semicírculos, além de valorizar a participação de todo o elenco (Figura 40). Os instrumentos de percussão são objetos marcantes das danças africanas. Muitos desses movimentos são realizados para celebrar algum acontecimento importante, como: casamento, agradecimentos, rituais de passagem ou até para celebrar a morte, seguindo a cultura de cada povo. No caso da montagem, o que marca a cena é o atabaque²⁷. Com relação à religiosidade, os ritmos dançados são considerados como um elemento de passagem para o mundo espiritual, pois os africanos acreditam que o participante é levado para outro local, após um transe. Nas danças onde há uma influência espiritual maior, existe a crença de que, dependendo do ritual, a coreografia deva ser executada com os pés descalços, a fim de promover a ligação do espírito

²⁷ Termo genérico para vários tambores cônicos abertos e de membrana simples. No Brasil, similar à conga afro-cubana em suas formas e usos. O atabaque artesanal, com corpo feito de madeira (às vezes de jacarandá) e coberto com pele de cabra ou bezerro. Ele poderá ser constituído numa forma cilíndrica, normalmente, um acordo entre a forma cônica e a de barril e, às vezes, pode comportar uma base em forma de ampulheta. Nos atabaques de cunha, a pele de cabra é fixada por um aro de ferro colocado por cordas até um aro perto do meio do corpo. O aro está preso no corpo por pedaços de madeira chamadas de cunhas, usadas para apertar ou afrouxar a pele e mudar a afinação. Alguns tambores modernos usam parafusos afinadores de metal.

com a terra. Na cena, esta religiosidade é trazida nos gestos dos atores e na construção de cada figura existente (Figura 41).

Figura 41 – O ator Renato Neves como narrador no quadro Oyeku Meji e Ejiogbe do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.



A junção dramaturgica de texto, determinando a narratividade, permitiu um dinamismo e autenticidade na perspectiva das ações e se apresentando no texto abaixo:

**Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
 Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
 Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
 Siyahamb' ekukhanyen' kwen-
 Khanyen' kwenkhos'
 Siyahamba, hamba
 Siyahamba, hamba
 Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos**

OFUN MEJI

Meus filhos entrego-lhes o cetro real para que com este abram o Portal da Luz.

**Siyahamba, hamba
 Siyahamba, hamba
 Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos**

- RENATO-** Tão logo o portal fosse aberto surgiria a luz e a mesma se dispersaria pelo Universo, iluminando-o em todas as direções. Ofun Meji, o pai, recomendou a Oyeku Meji, o filho mais velho, abstinência.
- MARCIO** Meu filho, os deuses precisam de sua abstinência.
- JULIO** Sim, meu pai. Farei o que pedir.
- Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos**
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
Siyahamba, hamba
Siyahamba, hamba
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
- RENATO** Mas Oyeku Meji desobedeceu as determinações do pai.
- OYEKU MEJI** Naquela noite
- RENATO** Bebeu, bebeu, bebeu até dormir.
- OYEKU MEJI** Naquela noite eu bebi, bebi, bebi como nunca. Naquela noite eu me embriaguei.
- MÚSICA**
Ôôii, Ôôia
Ôôii, Ôôia
Ôôii, Ôôia
- OYEKU MEJI** Naquela noite eu bebi como nunca. Naquela noite, eu me embriaguei.
- MULHERES – Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos**
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
Siyahamba, hamba
Siyahamba, hamba
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
- RENATO** Ejiogbe, o filho caçula, sentiu falta do irmão e retornou pelo caminho percorrido, encontrando-o embriagado e adormecido. Por mais que tentasse não conseguiu acordá-lo.
- EJIOGBE** Oyeku Meji.
- RENATO** Em face disso Ejiogbe recolheu o cetro real e retornou sozinho ao Orun, onde Ofun Meji os aguardava. Tão logo chegou o pai perguntou:
- OFUN MEJI** Onde está teu irmão, o guardião do cetro que conduzes?
- EJIOGBE** Ele bebeu emu em excesso e adormeceu. Tentei acordá-lo em vão. Como era hora de retornar, resolvi eu mesmo trazer o cetro real.
- OFUN MEJI** Tu não bebeste?
- EJIOGBE** Não! Sabes que não desobedeço às tuas ordens, meu pai.
- OFUN MEJI** Sendo assim confiarei a ti a guarda do cetro real. Tu substituirás teu irmão a partir deste instante. Oyeku Meji!
- OYEKU MEJI** Meu pai. O cetro real.
- OFUN MEJI** Por que me desobedeceste, meu filho?
- OYEKU MEJI** Não resisti ao desejo veemente do emu, e o pior é que não sei onde deixei o vosso cetro, mas já o vejo na mão de meu irmão.
- MULHERES – Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos**
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos

OYEKU MEJI	Você é um traidor!
EJIOGBE	Mas eu não tive culpa!
OYEKU MEJI	Traidor! Traidor! Traidor!
EJIOGBE	Eu não tive culpa!
	MULHERES – Siyahamb’ ekukhanyen’ kwenkhos Siyahamb’ ekukhanyen’ kwenkhos
OYEKU MEJI	Mas você não deveria ter aceitado.
EJIOGBE	Eu não fiz nada!
	MULHERES – Siyahamb’ ekukhanyen’ kwenkhos
OYEKU MEJI	Foi você que me embriagou. Foi você que me enganou.
EJIOGBE	Não me acuses.
OFUN MEJI	Silêncio os dois.
	MULHERES – Siyahamb’ ekukhanyen’ kwenkhos
OFUN MEJI	Felizmente ambos não estão perdidos. Teu irmão recolheu o cetro real e o trouxe de volta para mim. Devido ao teu procedimento, de hoje em diante estarás subordinado a teu irmão mais novo.
OYEKU MEJI	Sim, meu pai. Farei o que pedir.
EJIOGBE	Oyeku Meji é meu irmão mais velho, e face à sua fraqueza e desobediência tornou-se meu servo, o que me entristece. Seria possível dar a ele a guarda das noites e das trevas, uma vez que confiaste a mim os dias e a luz?
OFUN MEJI	Sim, meu filho. Eu aceito o seu pedido.

Este quadro termina de forma grandiosa com o solo do ator Getulio Nascimento evocando o samba *Negrume da Noite* (Figura 42), composto por Cuiuba e Paulinho do Reco.

Negrume da Noite

Odé comorodé
Odé arerê
Odé
Comorodé odé
Odé arerê

O negrume da noite
(O negrume da noite)
Reluziu o dia
O perfil azeviche
Que a negritude criou

O negrume da noite
Reluziu o dia
O perfil azeviche
Que a negritude criou
(Que a negritude criou)

Constituiu um universo de beleza

Explorado pela raça negra
 Por isso o negro lutou
 O negro lutou
 E acabou invejado
 E se consagrou

Ilê, ilê aiyê
 Tu és o senhor
 Dessa grande nação
 (Dessa grande nação meu irmão)
 E hoje os negros clamam
 Abenço, bênção, bênção

Odé comorodé
 Odé arerê
 Odé
 Comorodé odé
 Odé arerê

Figura 42 – Cena final do quadro Oyeku Meji e Ejiogbe do espetáculo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro. Com Fernanda Dias, Fábíola Rodrigues, Nívea Nascimento, Fernanda Sabot e Getulio Nascimento. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.



A imagem reitera esta montagem do texto, terminando nessa música, representando a riqueza cultural do povo negro.

3.2.6 Quadro a princesa Fátima ou ala portuguesa

Figura 43 – Cena de abertura do quadro a Princesa Fátima do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*. Com Renato Neves e Juliana Santos. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.



O terceiro quadro é uma referência direta a Portugal. A primeira imagem do quadro é com a atriz Juliana Santos dançando uma música popular portuguesa, um rancho folclórico denominado *Rasteada*, logo após é revelado dois santos nas plataformas superiores. Aqui trazemos à cena, de forma cômica e satírica, o reino fictício da Princesa Fátima, onde todos os personagens cantam o tempo inteiro, como se estivessem em uma ópera, incomodando profundamente a Princesa Fátima, que reconhece como patéticas todas as ações. A visão crítica se estabelece de forma intensa, neste momento da relação do colonizador com o colonizado, incluindo a força da Igreja Católica. neste mesmo período.

Neste quadro, inicialmente os atores Juliana Santos e Renato Neves apresentam-se como Rei e Rainha, pais da princesa Fátima (Figura 43). As personagens são uma referência direta a realeza portuguesa, mas aqui construídos de maneira exagerada e cômicos da cena. Eles revelam, no cenário, a figura de Santo Expedito (sincretizado com Orixá Logunedé, no candomblé) e Nossa Senhora da Conceição (no sincretismo religioso, no candomblé, a santa é Oxum, orixá das águas doces), narrando de forma satírica o texto de Gilberto Freyre.

JULIANA

O europeu saltava em terra escorregando os pés em índia nua. Os próprios padres da Companhia de Jesus precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. Muitos padres deixaram-se a contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes se esfregavam nas pernas deles, pois acreditavam que eram deuses. As índias davam-se ao europeu por um pente, um caco de espelho, ou uma garrafa de bebida forte. E isto acontecia em um Brasil que já era policiado e não o dos primeiros tempos. Aquele de libertinagem solta. Casa Grande e Senzala, página 164.

RENATO

Portugal, história de reis, rainhas e princesas. Histórias mais que extraordinárias e a mais popular é da rainha Santa Isabel: a do milagre das rosas. Segundo a lenda portuguesa a rainha saiu do castelo de Sabugal..., mas esta história não é a que vou contar hoje e sim a da princesa Fátima.

A história da princesa Fátima aqui é completamente fictícia. Princesa Fátima está prometida ao Príncipe Abu (aqui uma liberdade poética, homenagem ao grande mestre Antônio Abujamra, com que fiz parte da minha formação). Princesa Fátima está saturada desta situação, neste reino, onde todos cantam o tempo todo (uma crítica debochada aos musicais da *Broadway*, dito inclusive pela própria personagem no texto abaixo). Ela decide entrar para o convento e fugir deste destino. Mas Abu não aceita e, de forma dramática, mata a amada. Tudo isso envolto pela narração divertida das Aias, que conduzem a cena juntamente com a Princesa Fátima. Aqui se estabelece o quadro extremamente cômico, tão próximo ao teatro de revista. Até na própria musicalidade da cena existem referências contemporâneas, com trechos da música *Jesus Cristo*, composta por Erasmo Carlos e Roberto Carlos; *Santa Clara clareou*, de Jorge Benjor e *Fátima*, da banda Capital Inicial, com letra de Renato Manfredini Junior e Flavio Miguel Vilar De Lemos. Esta miscelânea cênica permite uma crítica reflexão à colonização apatetada e ainda reverberada em nosso cotidiano. O gestual dos atores possui base no balé clássico de forma caricaturizada, com modos afetados e empolados para demonstrar a pieguice dos colonizadores portugueses e suas estapafúrdias futilidades.

JULIO

Fátima, jovem e bela princesa, era filha única. Seus pais.

RENATO

Ora, pois!

JULIO

A princesa Fátima está prometida a seu primo Abu. Este é o destino da princesa Fátima.

GETULIO

A princesa Fátima vivia com joias

AIAS – Somos as aias

JULIO

riquezas

AIAS – Somos as aiaias

JULIO

e penduricalhos dos mais sofisticados

AIAS – Somos as aias

JULIO e tinha também a cia das Aias

AIAS – Somos as aiaias

FATIMA Chega!

JULIO Continuando... Esta é a história da princesa Fátima, do rei, da rainha, do Abu, do servo...

AIAS E das aias.

JULIO Princesa Fátima estava prometida a seu primo Abu, mas não esta feliz.

TODOS Oh!

JULIO E nessa história tudo será cantado.

FÁTIMA Senhor meu Pai meu desejo não é esse.

TODOS – Oh!

FÁTIMA O meu desejo não é esse.

TODOS – Oh!

FÁTIMA Meu desejo não é esse.

TODOS – Oh!

FÁTIMA Eu não quero me casar com este homem.

ABU – O que ?!

AIAS – Mas princesa, ele é lindo!

Mas princesa, ele é lindo!

Mas princesa, ele é lindo!

Mais importante do que isso: ele é rico!

RENATO – Filha ingrata, insolente.

TODOS – Oh!

RENATO – Insolente

TODOS – Oh!

RENATO – Insolente

TODOS – Oh!

FÁTIMA Pai o meu destino é estar com Deus.

TODOS – Oh!

JULIANA – Minha filha tem certeza do que dizes? Minha filha tem certeza do que dizes?

AIAS – Ela tem, ela tem, ela tem

FÁTIMA Mas eu tenho

AIAS – Ela tem, ela tem, ela tem

FERNANDA – Ela tem!

FÁTIMA Eu não aguento mais esse reino, essas pessoas cantando o tempo todo. Isso não é um musical da Broadway. Isso não é vida real.

JULIANA – Minha filha tem certeza do que dizes?

FÁTIMA Cala a boca mãe!

AIAS – Somos as Aias.

RENATO – Filha ingrata, insolente.

HOMENS – O que?!

(todos cantam juntos ao redor de Fátima até o grito de Fátima parar todos)

JULIANA - Minha filha.....

FÁTIMA – Entrarei para o convento

TODOS Oh!!
FÁTIMA Entrarei para o convento.
TODOS Ah...
MÁRCIO Mas Abu não ficou nada satisfeito com essa situação
JULIO Princesa Fátima estava completamente decidida
FÁTIMA Entrarei para o convento de Jesus, o convento que fica no alto do monte , onde viveu Santa Clara de Coimbra.

SANTA CLARA CLAREOU

MÁRCIO – Mas Abu

JULIO – Irritado

MÁRCIO – Revoltado

RENATO – Consternado

TODOS – Disse

ABU - FUI TROCADO

MÁRCIO – Irritado

ABU - POR UM HOMEM

JULIO – Revoltado

ABU - NA CRUZ

RENATO – Consternado

TODOS – Ele disse

ABU - UM HOMEM CHAMADO...

ABU Como é o nome dele mesmo?

SERVO Jesus.

JESUS

SABOT Cego por vingança

NIVEA e visivelmente transtornado

FERNANDA em tom de descontrole

JULIANA foi até a princesa Fátima

ABU – Princesa Fátima, se tu quiseres se casar com este homem, deverás morrer!

TODOS Oh!

FÁTIMA Acabe comigo agora,

TODOS Oh!

FÁTIMA Mas nunca destruirá minha fé em Jesus, meu amor incondicional, passional e eterno

MULHERES - POR JESUS! POR JESUS!
TODOS – JESUS CRISTO, JESUS CRISTO, JESUS CRISTO!

FÁTIMA Eu estou aqui.

TODOS – JESUS CRISTO, JESUS CRISTO, JESUS CRISTO!

FÁTIMA Eu estou aqui.

TODOS – JESUS CRISTO, JESUS CRISTO, JESUS CRISTO!

FÁTIMA Eu já disse que estou aqui.

ABU - Sua traidora
TODOS - Sua traidora
ABU - Eu fui enganado
TODOS - Ele foi engando
ABU - Como fui tolo
TODOS - Tolo, tolo.
ABU - e desmoralizado. Já sei o que fazer
TODOS - O que Abu? O que Abu?
ABU - Já sei o que fazer
TODOS - O que Abu? O que Abu?
ABU - Já sei o que fazer
TODOS - Fala Abu! O que ele vai fazer?
RENATO – Sei lá, porra.
TODOS – O que?
ABU - Eu devo matá-la.
TODOS - Não Abu.
ABU - Sim, sim.
TODOS - Não Abu.
ABU - Sim, sim, sim.
TODOS – Não, Abu. Não faça isso Abu
ABU - Eu vou
TODOS - Não Abu.
ABU - Sim, sim.
TODOS - Não Abu
ABU - Sim, sim, sim.
TODOS – Não, Abu. Não faça isso Abu
SERVO - Yes mata!
TODOS - Não Abu.
ABU - Sim, sim.
TODOS - Não Abu
ABU - Sim, sim, sim.
TODOS – Não, Abu. Não faça isso... Abu

SERVO Mata logo!

FÁTIMA É agora?

ABU É!

FÁTIMA Ah!

JULIO E num devaneio Abu penetra o punha frio

NIVEA nas entranhas

SABOT abençoadas

FERNANDA	da princesa
TODOS	Fátima
FÁTIMA	Senhor Jesus tenha piedade de mim. Vocês são vermes e pensam que são reis.
ABU	Fátima!
	GETULIO – E de repente o vinho virou água E a ferida não cicatrizou E o limpo se sujou E no terceiro dia ninguém ressuscitou. Ela talvez tivesse nome, era Fátima.
NIVEA	Princesa Fátima dias depois tornara-se santa.
SABOT	No local onde o sangue fora derramado, nasceu um jardim de rosas.
FERNANDA	e naquele reino ninguém nunca mais cantou músicas alegres.

Figura 44 – Cena de coro quadro a Princesa Fátima do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*. Com Fabíola Rodrigues, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Renato Neves, Juliana Santos, Fernanda Dias, Fernanda Sabot e Nívea Nascimento. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.



Este caráter debochado e crítico, muito próximo ao teatro de revista, evidencia muito a relação entre revista e carnaval (Figura 44). É a carnavalização de forma teatralizada, como define a pesquisadora Nanci de Freitas:

De certo modo, a revista teatral traduzia esse espaço paradigmático de suspensão dos valores cotidianos, fazendo do palco lugar em que os comportamentos, os tipos sociais, as personalidades ilustres e as posições políticas se tornavam elementos carnavalizados e farsescos. Tradução de outro modo, já que aqui não se trata de uma

feira como o carnaval e sim de um espetáculo e como tal exige códigos e convenções representacionais. As figuras desfilavam sem hierarquização, diante de um público que se encontrava numa espécie de celebração teatral (FREITAS, p.124, 2015).

O quadro termina com o solo da Rainha, interpretado pela atriz Juliana Santos, que, de forma dramática, dá voz ao fado português *Foi Deus*, com composição de Alberto Fialho Janes. Interpretação esta, tão sofrida e vívida, como se fosse cantada por Amália Rodrigues (Figura 45).

JULIANA – Não sei, não sabe ninguém

Por que canto o fado

Neste tom magoado

De dor e de pranto

E neste tormento

Todo o sofrimento

Eu sinto que a alma

Cá dentro se acalma

Nos versos que canto

Foi Deus

Que deu luz aos olhos

Perfumou as rosas

Deu ouro ao sol

E prata ao luar

Foi Deus

Que me pôs no peito

Um rosário de penas

Que vou desfiando

E choro a cantar

Figura 45 – Cena final do quadro a Princesa Fátima do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro*. Com Juliana Santos. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.



Fim do quadro. Fim do primeiro ato. A bandeira, com referência aos azulejos portugueses, sobe no fundo do cenário, formando assim uma imagem reconfigurada da bandeira brasileira.

3.3 Prólogo do segundo ato – Aquarela do Brasil

A segunda parte do espetáculo trata da formação do povo brasileiro e das características evidenciadas no livro de Gilberto Freyre. Como no início do primeiro ato, o segundo começa com uma narração em off com o texto de minha autoria:

Chegando à terra brasílica. Eu tenho Jesus, Maria e José. Todos os orixás e pajés em minha companhia. Faço daqui a minha terra de misturas e de mandigas. A mistura da mistura. Do ouro com a farinha, do arroz com o feijão, do preto com o branco, do rio com o mar, da pipoca com os santos, do profano e o sagrado. Caso tenha vontade de gritar e cantar a minha música. Eu, este novo ser criado por todos. Eu, *antropofagizado* por mim mesmo. A partir daqui, misturo, miscigeno, reordeno esta nova forma. Sou um, sou o brasileiro. Brasileiro do morro, brasileiro da rua, brasileiro da encruzilhada, brasileiro da fé, brasileiro da pobreza, brasileiro do ritmo, brasileiro da dança nos quadris. Discorro daqui em diante a minha história escrita por mim mesmo. Com meu suor, com a minha saliva. Eu, com os meus dentes, com a minha boca e a minha língua profetizo que esta será a terra das terras. A minha terra Brasil! Casa grande e Senzala, segundo capítulo.

Nesta segunda parte, apresenta-se um Brasil misturado, mestiço, fruto do encontro das culturas apresentadas anteriormente. No formato de quadros, como no primeiro ato, as influências étnicas são colocadas em sequência. Abordando, numa ótica crítica, o livro de Gilberto Freyre e os choques culturais existentes no país, em alguns momentos de forma mais cômica e em outros de forma mais densa.

Novamente, na abertura do segundo ato, trabalho com o procedimento da colagem de texto e música, juntando as primeiras músicas e *Quando dorme Alcântara*, composição de Tião Carvalho.

Quando dorme Alcântara

deu meia noite Alcântara dormiu (2x)

quando a luz já se apagou
mãe da lua já cantou
o galo cocorocô, canção de amor

tambô tá tocando
senhor tá olhando
cabeça de nó
tá só passando (refrão)

deu meia noite Alcântara dormiu (2x)

do fundo de um poção
de um casarão colonial
um espírito de um preto velho
escravo de Portugal
na praça do pelourinho
junto com outros espíritos
cantam um canto não dito

refrão...

deu meia noite Alcântara dormiu (2x)

surgindo de vez em quando
um fogo longe no campo
Maria toda de branco
por Alcântara passear
e aquela morena bela
filha do rei de Castela
andando na lua cheia
parecendo uma sereia
é bonita, e eu não vou lá

refrão...

Esta música funciona como uma colagem, entremeada com textos adaptados do livro de Gilberto Freyre. Um dos trechos faz uma relação do preto e do índio com a escravidão:

O meio e as circunstâncias exigiram o escravo. A princípio o índio. Quando este, por incapaz e molengo, mostrou não corresponder às necessidades da agricultura colonial - o negro. Sentiu o português com o seu grande senso colonizador, que para completá-lo o esforço de fundar agricultura nos trópicos - só o negro. O operário africano. Mas o operário africano disciplinado na sua energia intermitente pelos rigores da escravidão (FREYRE, 2002, p. 304).

Neste trecho percebe-se como esta visão deturpada do indígena foi reverberada em diversas instâncias da sociedade e reaparece em outros momentos do livro. O termo *Anauê* utilizado também no espetáculo (gritado como manifesto pelo ator Getulio Nascimento e depois reverberado em coro pelo elenco) significa salve, olá ou você é meu irmão em Tupi Guarani, porém também foi utilizado pelo movimento integralista, da década de 1930. O integralismo foi um partido nacionalista, autoritário e tradicionalista, fundado em preceitos religiosos, propondo que caberia ao Estado manter a unificação integral da sociedade por meio da coerção. Os principais símbolos do integralismo eram a letra grega Σ , o sigma, que na matemática significa a soma dos infinitamente pequenos, indicando que, através da união dos indivíduos e da família, se garantiria a integração da sociedade, tendo por eixo o Estado; e o cumprimento com o braço levantado para o alto, utilizando a expressão “anauê”. A saudação integralista era muito semelhante à utilizada pelos nazistas, sendo mais um aspecto de aproximação com os fascismos europeus. Mas, ao contrário do nazismo, os integralistas não se afirmaram como racistas, pois para eles a sociedade brasileira se fundou também na miscigenação das diferentes etnias que habitavam o território.

Outro texto utilizado na dramaturgia trata da religiosidade e da relação com a morte, já que, por muitas vezes, os mortos eram enterrados dentro ou próximo da casa. Junto ao texto, os atores fazem como se estivessem rezando e fazendo uma saudação cristã como Aleluia (louvar a Deus) e a saudação da religião afro-brasileira Saravá (salve ou viva), revelando o sincretismo religioso.

O costume de se enterrarem os mortos dentro de casa - na capela, que era uma puxada da casa - é bem característico do espírito patriarcal de coesão de família. Os mortos continuavam sob o mesmo teto que os vivos. Entre os santos e as flores devotas. Santos e mortos eram afinal parte da família (FREYRE, 2002, p.51).

No terceiro trecho da cena é feita uma referência à música *Xica da Silva*, de Jorge Benjor, e a atriz que interpreta a personagem Xica se apresenta de seios nus e narra um texto sobre sexualidade feminina como apenas objeto de procriação, ou seja, uma alusão à mulher de forma objetificada.

Este ciclo é fechado com um trecho da música *South American Way*, composição de Al Dubin e Jimmy Mchugh, versos em português de Aloysio de Oliveira, interpretada por Carmen Miranda. Os atores dançam com seus trejeitos, numa representação gestual brasileira estereotipada.

South American Way

Ai, ai, ai, ai
 É o canto do pregoneiro
 Que com sua harmonia
 Traz alegria
 In South American Way

Ai, ai, ai, ai
 E o que traz no seu tabuleiro
 Vende pra ioiô
 Vende pra iaiá
 In South American Way
 E vende vatapá
 E vende caruru
 E vende mungunzá
 E vende umbu
 No tabuleiro tem de tudo que convém
 Mas só lhe falta, ai, ai berenguendéns

Ai, ai, ai, ai
 É o canto do pregoneiro
 Que com sua harmonia
 Traz alegria
 In South American Way

Ai, ai, ai, ai
 Have you ever danced in the tropics?
 With that hazy lazy
 Like, kind of crazy
 Like South American Way

Ai, ai, ai, ai
 Have you ever kissed in the moonlight
 In the grand and glorious
 Gay notorious
 South American Way?

A crítica a esta visão americanizada da brasilidade já havia acontecido anteriormente, no quadro português. Agora aqui fica mais evidente, por meio da representação estilizada da Carmen Miranda. A erotização da mulher brasileira aparece intensamente em *Casa Grande e Senzala*, imagem reiterada nos filmes americanos, na figura da Carmem Miranda:

O corpo de Carmen Miranda representava o ápice da experiência de prazer tropical e nele residia seu poder, pois provocava reações carnavais e anulava a capacidade de os

homens pensarem coerentemente. O figurino recorrente de uma baiana híbrida e carnavalizada mantinha as características que seduziam o olhar, procurando ocultar as referências da cultura afro-brasileira, mas perpetuando o histórico de dominação. O pequeno espaço de seu abdômen que ficava à mostra, era suficiente para lembrar os espectadores das zonas erógenas situadas logo abaixo (MACEDO, 2020, p.287).

Fechando este ciclo, a atriz Nívea Nascimento, vestida como uma passista de escola de samba, narra a adaptação do texto no qual Gilberto Freyre escreve que o brasileiro é fruto da sífilis trazida pelo português e que infectava as mulheres negras através da violência sexual. A atriz narra de forma debochada, fazendo uma alusão crítica, como se fosse dizer um palavrão ao falar: “o brasileiro é um filho da... sífilis!”

Da ação da sífilis já não se poderá dizer o mesmo; que esta foi a doença por excelência das casas-grandes e das senzalas. A que o filho do senhor de engenho contraía quase brincando entre negras e mulatas ao desvirginar-se precocemente aos doze ou aos treze anos. Pouco depois dessa idade já o menino era donzelão. Ridicularizado por não conhecer mulher e levado na troça por não ter marca de sífilis no corpo. A marca da sífilis, notou Martius que o brasileiro a ostentava como quem ostentasse uma ferida de guerra; 162 e cinquenta anos depois de Martius um observador francês, Emile Béringer, negando ao clima do norte do Brasil influência preponderante na morbidade da região, salientava a importância verdadeiramente trágica da sífilis: "A sífilis produz grandes estragos. A maior parte dos habitantes não a consideram como uma moléstia vergonhosa e não têm grande cuidado. Independentemente de sua influência sobre o desenvolvimento de numerosas afecções especiais, fornece um contingente de dez falecimentos sobre mil" (FREYRE, p.118, 2002).

A atriz vestida de passista e a citação da música de Carmem Miranda, executada em coro, é também uma referência à presença da vedete no teatro de revista, como explica Nanci:

Sem ser exatamente um tipo fixo, a “mulher fatal” é uma presença imperiosa, é a alegoria, a personificação do próprio gênero, sem a qual a revista não teria graça. A mulher, encarnada na malícia que encobre e descobre o corpo no jogo dos duplos sentidos, iria conferir alma e movimento à cena. Desse modo, a revisão crítica e satírica dos fatos jamais ganharia um enfoque solene e tenso, contaminando-se pelo ardor e sensualidade da mulher e pelo ritmo quente do samba, metamorfoseando a realidade em festa para os sentidos (FREITAS, 2015, p.134).

Todos estes textos e músicas citadas anteriormente se juntam na construção deste prólogo do segundo ato. A seguir, é o momento em que o procedimento da colagem se faz de modo mais intenso:

ENTRA MÚSICA
DEU MEIA NOITE

RENATO – Deu meia noite, Alcântara dormiu
TODOS – Lá lá lá lá lauê, fala Martin Cererê
RENATO – Deu meia noite, Alcântara dormiu
TODOS – Iasã te esconde, lá vem a Cobra Grande á á
RENATO – Deu meia noite, Alcântara dormiu
TODOS – Siyahamba, hamba. Siyahamba
RENATO – Deu meia noite, Alcântara dormiu.

TODOS – Santa Clara clareou
RENATO – Quando a luz já se apagou
Mãe da lua já cantou

O galo cocorocô canção de amor
TODOS – Tambô tá tocando, senhor tá olhando
Cabeça de nó tá só passando.

GETULIO O índio não dava pra escravo porque era incapaz e molenga.

TODOS Anauê.

GETULIO O negro sim.

TODOS Anauê.

GETULIO Sobretudo se disciplinado na sua energia intermitente pelos vigores da escravidão.

TODOS Anauê.

GETULIO Casa Grande e Senzala, página 304.

TODOS – Tambô tá tocando, senhor tá olhando.
Cabeça de nó tá só passando.

RENATO – Deu meia noite, Alcântara dormiu.

TODOS – Deu meia noite, Alcântara dormiu.

RENATO - Do fundo de um poço

De um casarão colonial

Um espírito de preto velho

Escravo de Portugal

Na praça do pelourinho

Junto com outros espíritos

Cantam um canto de não dito

JULIO O costume de se enterrar os mortos dentro de casa era exemplo do espírito patriarcal.

TODOS Aleluia!

JULIO Os mortos continuavam sob o mesmo teto que os vivos.

TODOS Aleluia!

JULIO Santos e mortos eram afinal parte da família.

TODOS Saravá!

JULIO Casa Grande e Senzala, página 51.

TODOS - Tambô ta tocando

Senhor ta olhando

Cabeça de nó ta só passando

RENATO – Deu meia noite Alcântara dormiu.

TODOS – Deu meia noite Alcântara dormiu.

RENATO – Surgindo de vez em quando

Um fogo longe do campo

Maria toda de branco

Por Alcântara passear

E aquela morena bela

Parecendo uma sereia

É bonita, e eu não vou lá

TODOS - Xica da (4x) Silva

SABOT Ao contrário do rapaz, adestrado para garanhão, a menina moça era modelada para ser sempre fiel a castidade. Dava entre os 12 e 13 anos e o primeiro parto vinha pelos 14.

Casa Grande e Senzala, página 36.

HOMENS – Ai ai, ai ai. É o canto do pregoeiro

MULHERES – E vende vatapá

E vende caruru

E vende mungunzá

Vende umbu

TODOS – In south american way.

Tambô ta tocando

Senhor ta olhando

Cabeça de nó ta só passando.

RENATO – Deu meia noite...

NIVEA Casa Grande e Senzala, página 119. A sífilis produz grandes estragos. O europeu de Portugal trouxe para a mulher índia.

RENATO – Deu meia noite

TODOS – Deu meia noite

RENATO – Deu Meia noite

TODOS – Deu meia noite

NIVEA Os Senhores da casa grande presenteavam as escravas negras.

RENATO – Deu meia noite

TODOS – Deu meia noite

RENATO – Deu meia noite

TODOS – Deu meia noite

NIVEA Ou seja. O brasileiro é um filho da sífilis.

TODOS – Deu meia noite Alcântara dormiu.

3.3.1 Quadro Ora pois, pois isso aqui ô ô é um pouquinho de Brasil iá iá (colonizado)

Neste quadro existe uma quebra da cena, pois já se iniciou com um texto que trata da imposição do cristianismo para o povo indígena. Neste momento, os atores como narradores neutros dizem uma adaptação do texto abaixo, da obra de Gilberto Freyre:

De música inundou-se a vida dos catecúmenos. Os culumins acordavam de manhã cedo cantando. Bendizendo os nomes de Jesus e da Virgem Maria: "dizendo os de hu coro: Bendito & louvado seja o santíssimo nome de Iesu & respondendo os do outro, & o da bem-aventurada Virgem Maria para sempre, Amen". E todos juntos em grave latim de igreja: "Gloria Patri & Filio & Spiritui Sancto, Amen". Mas esses louvores a Jesus e à Virgem não se limitavam à expressão portuguesa ou latina: transbordavam no tupi. Ao toque da avemaria quase toda a gente dizia em voz alta, fazendo o pelo-sinal: Santa Caruçá rangana recê; para então repetir cada um na sua língua a oração da tarde. E era em tupi que as pessoas se saudavam: Enecoêma-, que quer dizer bom-dia. A poesia e a música brasileiras surgiram desse conluio de culumins e padres. Quando mais tarde apareceu a modinha, foi guardando ainda certa gravidade de latim de igreja, uma doçura piedosa e sentimental de sacristia a açucarar-lhe o erotismo, um misticismo de colégio de padre a dissimular-lhe a lascívia já mais africana do que ameríndia. Verificara-se, porém, desde o primeiro século a contemporização hábil do estilo religioso ou católico de ladainha com as formas de canto indígena. "Na poesia lírica brasileira do tempo da colonização", nota José Antônio de Freitas, "os jesuítas

[...] ensaiavam as formas que mais se assemelhavam aos cantos dos Tupinambás, com voltas e refréns, para assim atraírem e converterem os indígenas à fé católica." E acrescenta: "Numa época em que os cantos populares eram proibidos pela Igreja, numa época em que o sentimento poético das multidões estava completamente sufocado e atrofiado, o colono, para dar expansão à saudade que lhe ia na alma, não deixava de repetir aqueles cantares, que os jesuítas autorizavam".¹⁸¹ Graças ao imperador D. Pedro II, que obteve, em Roma, cópia das quadras escritas pelos jesuítas para os meninos dos seus colégios e missões no Brasil, conhece-se hoje a seguinte, publicada por Taunay:

O Virgem Maria
Tupan ey êté
Aba pe ara pora
Oicó endêyabê.

Que traduzida quer dizer o seguinte, diz Taunay: "Ó Virgem Maria, mãe de Deus verdadeira, os homens deste mundo estão bem convosco" (FREYRE, 2002, p.218-219).

Nesta cena existe uma forte crítica às imposições de religiosidades. A moral religiosa descrita por Freyre é contraposta com a exacerbada sexualidade dos índios apresentada também pelo Padre Jose de Anchieta. Em cena, uma tradicional freira convida as crianças indígenas à louvarem a Jesus e à Virgem Maria, entretanto, no meio da canção, ela começa a ser assediada. A cantoria acompanhada de um coro uníssono termina com a seguinte afirmação: "Para tudo. Aqui ninguém é de Deus. Estes índios. Desalmados. Não possuem almas. Padre José de Anchieta".²⁸

Após este momento, a cena se transforma em um bloco de carnaval, com marchinha criada a partir do trecho abaixo de *Casa Grande e Senzala*:

No culto ao Menino Jesus, à Virgem, aos Santos, reponta sempre no cristianismo português a nota idílica e até sensual. O amor ou o desejo humano. Influência do maometanismo parece que favorecida pelo clima doce e como que afrodisíaco de Portugal. É Nossa Senhora do Ó adorada na imagem de uma mulher prenhe. É São Gonçalo do Amarante só faltando tornar-se gente para emprenhar as mulheres estereis que o aperreiam com promessas e fricções. E São João Batista festejado no seu dia como se fosse um rapaz bonito e namorador, solto entre moças casadouras, que até lhe dirigem pilhérias:

Donde vindes, São João,
que vindes tão molhadinho?
Ou

Donde vindes, ó Batista,
que cheirais a alecrim?

E os rapazes ameaçam de pancadas o santo protetor de namoros e idílios:
As moças não me querendo
Dou pancadas no santinho (FREYRE, 2002, p.288).

Esta brincadeira apresenta os atores seguindo as atrizes, como referência aos cordões carnavalescos. Os cordões e blocos apareceram no final do século XIX. Eram formados por

²⁸ Texto dramaturgico no anexo.

grupos de foliões mascarados e fantasiados, que andavam em fila, com seus participantes caminhando e dançando. Ao longo da história das manifestações carnavalescas, foram surgindo novas formas de expressões, como as grandes sociedades carnavalescas, os ranchos e, posteriormente, as escolas de samba. Estas últimas com suas músicas próprias e enredos, com suas sofisticadas e interessantes evoluções de coreografias, com estandartes, porta bandeiras e mestres-salas, dando novas e deslumbrantes feições à grande festa popular, como explica Felipe Ferreira (FERREIRA, 2000, p.38).

Os atores se dirigem para o cenário, entrando nos vãos existentes abaixo das plataformas, e já entoam a música, antes cantada de forma festiva no bloco, mas de forma mais densa e dramática, mudando assim o matiz da cena. Todo este ciclo se organiza dramaturgicamente da seguinte forma:

JULIO A poesia e a música brasileiras surgiram desse conluio de curumins e padres.

FABIOLA Quando mais tarde surgiu a modinha.

SABOT De música inundou-se a vida dos catecúmenos.

RENATO Os curumins acordavam de manhã cedo, cantando...

GETULIO E bendizendo os nomes de...

FERNANDA Jesus,

NIVEA E da Virgem Maria. Casa Grande e Senzala, página 219.

JULIANA Vamos lá criancinhas curumins. Todos cantando comigo. Ó virgem Maria...

TODOS – Ó, Virgem Maria

JULIANA Mãe de Deus verdadeira...

TODOS – Tupan ei eté

JULIANA Os homens deste mundo...

TODOS – Abá pe ara porá

JULIANA Estão bem convosco.

TODOS – Oicó endê yabê.

(A música continua, até Juliana interromper)

JULIANA Pára tudo. Aqui ninguém é de Deus. Estes índios. Desalmados.

TODOS Não possuem almas. Padre José de Anchieta.

HOMENS – Donde vindes, São João, que vindes tão molhadinho?

MULHERES - Donde vindes, ó Batista, que cheiras a alecrim?

HOMENS – As moças não me querendo eu dou porrada nos santinhos.

TODOS – As moças não me querendo eu dou porrada dos santinhos.

TODOS - Donde vindes, São João, que vindes tão molhadinho?

Donde vindes, ó Batista, que cheiras a alecrim?

As moças não me querendo eu dou porrada nos santinhos.

Neste momento, é recitada uma adaptação do trecho do poema *Navio negreiro*, de Castro Alves.

Senhor Deus dos desgraçados!
 Dizei-me vós, Senhor Deus!
 Se é loucura... se é verdade
 Tanto horror perante os céus...
 Ó mar! por que não apagas
 Co'a esponja de tuas vagas
 De teu manto este borrão?...
 Astros! noite! tempestades!
 Rolai das imensidades!
 Varrei os mares, tufão!...

Quem são estes desgraçados,
 Que não encontram em vós,
 Mais que o rir calmo da turba
 Que excita a fúria do algoz?
 Quem são?... Se a estrela se cala,
 Se a vaga à pressa resvala
 Como um cúmplice fugaz,
 Perante a noite confusa...
 Dize-o tu, severa musa,
 Musa libérrima, audaz!

São os filhos do deserto
 Onde a terra esposa a luz.
 Onde voa em campo aberto
 A tribo dos homens nus...
 São os guerreiros ousados,
 Que com os tigres mosqueados
 Combatem na solidão...
 Homens simples, fortes, bravos...
 Hoje míseros escravos
 Sem ar, sem luz, sem razão...

O texto é entremeado com trecho da música *Navio Negrinho*, composição do Mestre Camisa, da Abadá Capoeira, numa atualização do poema de Castro Alves para nova linguagem poética, inspirada na capoeira:

Navio Negrinho

Que navio é esse
 que chegou agora
 é o navio negreiro
 com os escravos de Angola
 vem gente de Cambinda
 Benguela e Luanda
 eles vinham acorrentados
 pra trabalhar nessas bandas
 Que navio é esse

que chegou agora
 é o navio negreiro
 com os escravos de Angola
 aqui chegando não perderam a sua fé
 criaram o samba
 a capoeira e o candomblé
 Que navio é esse
 que chegou agora
 é o navio negreiro
 com os escravos de Angola
 acorrentados no porão do navio
 muitos morreram de banzo e de frio

A capoeira tem sua origem no período escravocrata brasileiro e muitas músicas retratam esse contexto violento de aprisionamento covarde de negros e negras de vários países africanos. Eles foram colocados em navios negreiros nas piores condições possíveis, onde muitos, inclusive, morreram no caminho. Foram separados das suas famílias, trazidos para o Brasil e escravizados para trabalhar nos engenhos de cana-de-açúcar, nas fazendas de café e na mineração.

Os atores simulam os escravos chegando amontoados nos navios, lembrando a pintura *Negros no Porão do navio*, de Johann Moritz Rugendas, do século XIX (Figura 46). Na cena também é apresentado o samba *Leilão de Escravos*, de Cici, Mauro Affonso e Urgel de Castro, escrito em 1961 para a Escola de Samba Unidos da Tijuca. A encenação, apresentada com intensidade pelos atores, evidencia o tratamento que se dava ao africano no Brasil, a violência, o descaso e o apagamento da própria identidade (Figura 47).

Leilão de Escravos

Quem dá mais, quem dá mais (bis)
 Negro é forte, rapaz
 Era assim
 Apregoado em leilão (bis)
 O negro que era trazido para a escravidão

Ao senhor era entregue
 Para qualquer obrigação
 Trabalhava no engenho da cana
 Plantava café e colhia algodão
 Enquanto isso
 Na casa grande, o feitor
 Ouvia as ordens
 De um ambicioso senhor

Ôôôô
 Tenha pena de mim, meu senhor (bis)
 Tenha por favor

E o negro trabalhava
De janeiro a janeiro
O chicote estalava
Deixando a marca do cativoiro

E na senzala
O contraste se fazia
Enquanto o negro apanhava
A mãe preta embalava
O filho branco do senhor que adormecia

Ôôôô
Tenha pena de mim, meu senhor (bis)
Tenha por favor

Figura 46 - *Negros no Porão do navio* (1835), de Johann Moritz Rugendas. Litografia.

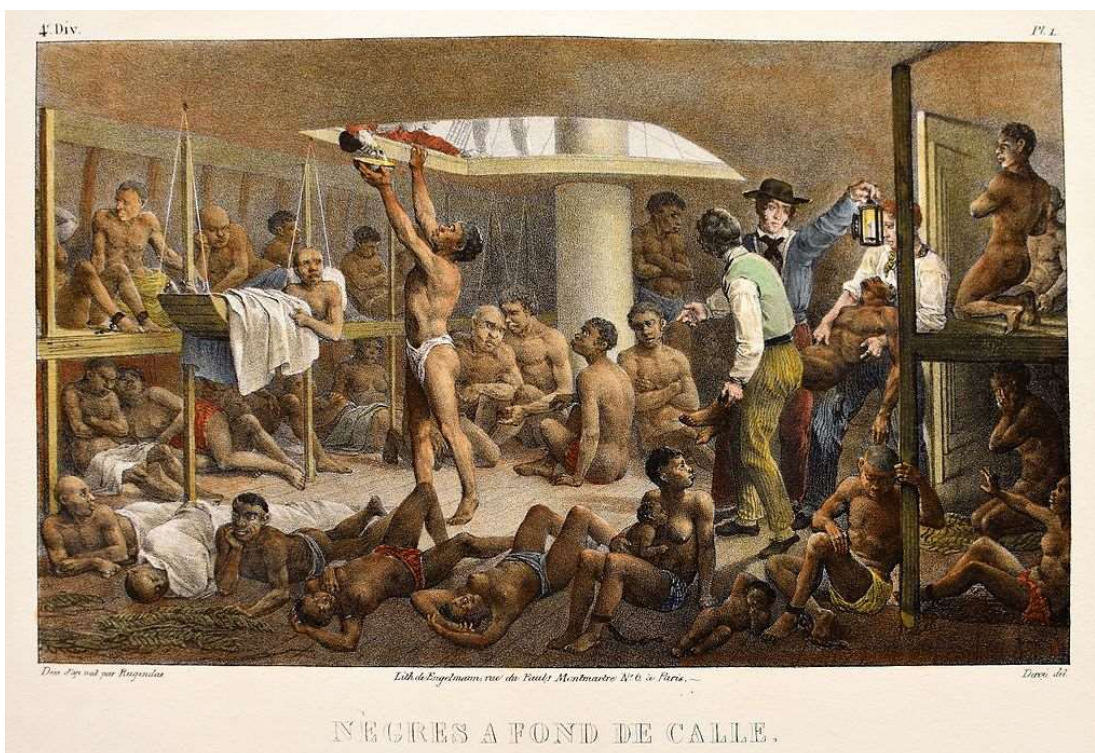


Figura 47 – Cena de abertura do quadro Ora pois, pois isso aqui ô ô é um pouquinho de Brasil iá iá (colonizado). Com Renato Neves, Fernanda Sabot, Fernanda Dias, Fabíola Rodrigues, Nívea Nascimento, Getulio Nascimento, Júlio Cesar Ferreira e Marcio Vieira. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier



O quadro continua apontando a imposição religiosa portuguesa, que resultaria no sincretismo. No início da cena, a atriz Fernanda Dias diz como narradora neutra diz o trecho do texto:

Ao escravo negro se obrigou aos trabalhos mais imundos na higiene doméstica e pública dos tempos coloniais. Um deles, o de carregar à cabeça, das casas para as praias, os barris de excremento vulgarmente conhecidos por tigres. Barris que nas casas-grandes das cidades ficavam longos dias dentro de casa, debaixo da escada ou em um outro recanto acumulando matéria. Quando o negro os levava é que já não comportavam mais nada. Iam estourando de cheios. De cheios e de podres. Às vezes largavam o fundo, emporcalhando-se então o carregador da cabeça aos pés. Foram funções, essas e várias outras, quase tão vis, desempenhadas pelo escravo africano com uma passividade animal. Entretanto, não foi com o negro que se introduziu no Brasil o piolho; nem a "mão de cocar"; nem o percevejo de cama. E é de presumir que o escravo africano, principalmente o de origem maometana, muitas vezes experimentasse verdadeira repugnância pelos hábitos menos asseados dos senhores brancos. Não se pode acusar de sujos e propagadores de imundície os negros que, quando libertos, deram para barbeiros, dentistas, fabricantes de vassouras de piaçava, importadores de sabão-da-costa; alguns para lavar chapéus-do-chile; as negras para doceiras caprichosas na limpeza dos seus tabuleiros; ou para lavadeiras igualmente asseadas. Profissões cujo exercício, com evidentes preocupações de higiene, em parte os redime da mancha infamante de carregadores de tigres. É verdade que alguns negros barbeiros tinham um caroço de macaíba comum, para os clientes brancos botarem dentro da boca e tomarem a face saliente e fácil de barbear. Mas botava o caroço de macaíba dentro da boca quem fosse porco. O cliente asseado limitava-se a encher a boca de ar no momento em que o africano lhe pedia (FREYRE, 2002, p.512).

Este texto trata da importância do negro na sociedade e das diversas atividades que exerciam, ao serem libertos. Profissões fundamentais na época. Logo após, a personagem diz que tem saudade de sua terra e cita o banzo, nostalgia da terra natal, que causava a depressão e até mesmo muitos suicídios. O banzo era um estado de depressão psicológica que tomava conta dos africanos escravizados, assim que desembarcavam no Brasil, e seria uma enfermidade crônica: a nostalgia profunda que levava os negros à morte. Este era um dos motivos da mortalidade negra no país, segundo Freyre:

Mas não foi toda de alegria a vida dos negros, escravos dos ioiôs e das iaiás brancas. Houve os que se suicidaram comendo terra, enforcando-se, envenenando-se com ervas e potagens dos mandingueiros. O banzo deu cabo de muitos. O banzo - a saudade da África. Houve os que de tão banzeiros ficaram lesos, idiotas. Não morreram: mas ficaram penando. E sem achar gosto na vida normal - entregando-se a excessos, abusando da aguardente, da maconha, masturbando-se (FREYRE, 2002, p.514).

A atriz, em outro momento, personifica-se na preta velha, outrora escrava, rememorando a ancestralidade africana (Figura 48). Os pretos as pretas velhas se sentam em seus banquinhos para a “consulta”, andam de forma devagar, com o corpo envergado, dando a bênção, com fala mansa, muito carinhosos. Eles são considerados uma espécie de curandeiros na Umbanda. Estar diante de um Preto-Velho ou de uma Preta-Velha nos dá a sensação de paz, pois são inspiração de sabedoria, com seus conselhos sempre ponderados e acolhedores. Eles nos ensinam que tudo passa, que nada é permanente. São espíritos que curam, fazem milagres, dão alento, nos ensinam sobre o amor, a fé, a humildade, a esperança, a festejar a vida enquanto estamos vivos e nos mostram a recompensa que vem depois.

Aqui, Ancestralidade é, então, mais que um conceito ou categoria do pensamento. Ela se traduz numa experiência de forma cultural que, por ser experiência, é já uma ética, uma vez que confere sentido às atitudes que se desdobram de seu útero cósmico até tornarem-se criaturas nascidas no ventre-terra deste continente metafórico que produziu sua experiência histórica, e desse continente histórico que produziu suas metonímias em territórios de além-mar, sem duplicar, mas mantendo uma relação trans-histórica e trans-simbólica com os territórios para onde a sorte espalhou seus filhos (OLIVEIRA, 2012, p. 39).

Entra o samba enredo *Casa Grande e Senzala* (1956), do *Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Nenê de Vila Matilde*, de São Paulo, cuja autoria, coube a Álvaro Pedro Rosa (Paulistinha) e Popó (Mário Protestano dos Santos):

Samba-enredo Casa Grande e Senzala (1956)

Aruanda ficou, o mar separou
 Senhor! Meu Senhor!
 Nego tudo deixou
 É banzo que nego tem

É banzo que nego tem
Na casa grande tudo é alegria
Na casa grande tudo é festança
Na senzala nego chora
Chora que nem criança
É banzo que nego tem
É banzo que nego tem

Cansada, a preta velha se senta em um banco e recebe das mãos da “sinhá” a sua carta de libertação. Uma leitura possível é a da crítica aos donos de escravos que, se vendo forçados a libertar seus cativos por pressão do liberalismo, criaram leis como a do sexagenário que libertava os negros acima de 60 anos. Sem forças para o trabalho, eles acabavam por sobreviver ao relento.

Figura 48 – Cena da Preta Velha do quadro Ora pois, pois isso aqui ô ô é um pouquinho de Brasil iá iá (colonizado). Com Juliana Santos e Fernanda Dias. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier



A dramaturgia desta cena se estabelece na seguinte forma:

RENATO

Senhor Deus dos desgraçados. Dizei-me vós, ó Deus!
Se é loucura ou verdade tanto horror perante aos céus.

**TODOS – Que navio é esse que chegou agora?
É o navio negreiro com os escravos de Angola.**

RENATO

Quem são esses desgraçados que não encontram em vós não mais que o rir
calmo da turba que excita a fúria do algoz.
Quem são?
São os filhos do deserto. A tribo dos homens nus. São os guerreiros usados.
Hoje, míseros escravos. Sem ar, sem luz, sem razão.

MÚSICA

LEILÃO DE ESCRAVOS
Quem dá mais, quem dá mais?
Negro é forte, rapaz.

Era assim, apregoado em leilão
O negro que era trazido para a escravidão.

JULIO – Ao senhor era entregue para qualquer obrigação.

MARCIO – Trabalhava no engenho de cana, plantava café e colhia algodão.

JULIO – Enquanto isso, na casa grande o feitor

GETULIO/MARCIO – Ouvia as ordens de um ambicioso senhor.

JULIO Pelo amor de todos os deuses, não faça isso comigo. Piedade, senhor.

RENATO Cala essa boca!

MULHERES Mas, senhor!

RENATO Aqui nessa terra você não tem voz.

TODOS – Ôôôô
Tenha pena de mim, meu senhor.
Tenha, por favor.

GETULIO E o que eu faço com esse aqui?

RENATO Joga ele na senzala. E deixa ele lá até apodrecer.

JULIO – E o negro trabalhava de janeiro a janeiro.

RENATO – E o chicote estalava, deixando as marcas do cativo.

GETULIO – E na senzala, o contraste se fazia.

JULIO Você não deveria fazer isso com a gente. Você é nosso irmão. Viemos da mesma terra.

JULIO – Enquanto o negro apanhava, a mãe preta embalava
GETULIO/JULIO/RENATO - O filho branco do senhor que adormecia.

TODOS – Ôôôô
Tenha pena de mim, meu senhor.
Tenha, por favor.

GETULIO Eu só faço o que me mandam.

TODOS – Ôôôô
Tenha pena de mim, meu senhor.
Tenha, por favor.

JULIO Irmão, meu irmão, nós devemos ser mais fortes do que isso! Um mesmo rosto, uma mesma nação!

RENATO E o que você vai fazer?

GETULIO Ele vai pro tronco.

GETULIO/RENATO – Quem dá mais, quem dá mais?

GETULIO Assim como todos os outros de sua nação.

TODOS – Ôôôô
RENATO – Quem dá mais, quem dá mais?
Tenha pena de mim, meu senhor.
Tenha, por favor.
Ôôôô
Tenha pena de mim, meu senhor.
Tenha, por favor.

FERNANDA

Ao escravo negro se obrigou aos trabalhos mais imundos na higiene doméstica e pública dos tempos coloniais. Um deles, o de carregar à cabeça, barris de excremento vulgarmente conhecidos por tigres. Não se pode acusar de propagadores de imundície os negros que, quando libertos, deram para barbeiros, dentistas ou fabricantes de vassouras de piaçavas, nem as negras doceiras que eram exigentes na limpeza dos seus tabuleiros. Profissões cujo exercício, era evidente as preocupações de higiene. É verdade que alguns negros barbeiros tinham um caroço de macaíba comum, para os clientes brancos botarem dentro da boca e tomarem a face saliente e fácil de barbear. Mas botava o caroço de macaíba dentro da boca quem fosse porco. Então, o cliente branco asseado limitava-se a encher a boca de ar no momento em que o africano lhe pedia. Casa Grande e Senzala, página 512.

MÚSICA

BANZO

**É banzo que nego tem,
É banzo que nego tem,
É banzo que nego tem, ô Aruanda.
Aruanda chegou
O mar separou
Senhor, meu senhor,
Nego tudo deixou
É banzo que nego tem,
É banzo que nego tem,
É banzo que nego tem
Na casa grande tudo é alegria,
Na casa grande tudo é festança.
Na senzala nego chora
Chora que nem criança.**

FERNANDA

Que saudade da minha mãe. Que saudade da minha terra.

**TODOS - É banzo que nego tem,
É banzo que nego tem,
É banzo que nego tem.**

MARCIO

Sua benção, minha mãe.

SABOT

Sua benção, minha mãe.

JULIO

Mãezinha, a sua benção.

**TODOS – No tempo do tempo,
No tempo do tempo,
No tempo que eu tinha...**

**FERNANDA – No tempo que eu tinha sinhá, como a sinha me batia.
Eu gritava por Nossa Senhora...
Como as pancada doía.**

**TODOS - No tempo que eu tinha sinhá, como a sinha me batia.
Eu gritava por Nossa Senhora...
Como as pancada doía.**

JULIO

É verdade que desde os tempos remotos o senhor passou a se chamar

FÊ/SABOT

“Sinhô”

MARCIO

Depois “nhonhô”

JULIO

E, por fim,

FÊ/SABOT	“Ioiô”.
FERNANDA	Do mesmo modo que “negro” adquiriu na boca brancos um sentido de íntima e especial ternura:
SABOT	“Meu nego”, “minha nega”, e até nas cartas coloniais
JULIO	“Saudoso primo e muito seu negro” ou
MARCIO	“Minha negrinha humilde”
FERNANDA	E hoje nos chamamos de “afrodescendentes”. Fala sério.
J/M/S/F	Casa Grande e Senzala, página... Rasgada

O texto propõe o protagonismo negro e questiona a utilização do termo afrodescendente, como uma forma de atenuação pejorativa do preconceito vivido por tal cultura. No trecho do livro, também utilizado na montagem, aparece a personificação do racismo estrutural que já se iniciava:

É verdade que desde esses tempos remotos o "senhor" se adotou em "sinhô", em "nhonhô", em "ioiô"; do mesmo modo que "negro" adquiriu na boca dos brancos um sentido de íntima e especial ternura: "meu nego", "minha nega"; e nas cartas coloniais: "Saudoso primo e muito seu negro", "negrinha humilde" etc (FREYRE, 2002, p. 474).

Por diversas vezes, nesta cena (Figura 49), o público aplaude em cena aberta, compreendendo a dimensão crítica da cena quando os atores dizem: “E hoje nos chamamos afrodescendentes. Fala sério! Casa Grande e Senzala, página rasgada”²⁹. Com isso, é possível observar, na peça, o desdobramento da obra *Casa Grande e Senzala* e os recentes questionamentos sobre identidade racial e a luta dos povos negros por emancipação social.

Figura 49 - Cena final do quadro Ora pois, pois isso aqui ô ô é um pouquinho de Brasil iá iá (colonizado). Com Marcio Vieira, Fernanda Dias, Fernanda Sabot e Júlio Cesar Ferreira. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.



²⁹ Texto completo em anexo

3.3.2 Segundo quadro – A mistura da mistura

Figura 50 – Cena do quadro a mistura da mistura. Com Nívea Nascimento, Fernanda Dias, Juliana Santos e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.



O segundo quadro do segundo ato permite compreender a miscigenação do povo brasileiro e a formação de seus sotaques. Aqui a seara musical vem do Vale do Jequitinhonha, localizado no sertão mineiro, a partir de músicas populares e também cantadas por griôs. O termo Griô é universalizante, porque ele é um abasileiramento do termo Griot, que define um arcabouço imenso do universo da tradição oral africana. É uma corruptela da palavra “Creole”, ou seja, Crioulo, a língua geral dos negros na diáspora africana. Foi uma recriação do termo gritadores, reinventado pelos portugueses quando viam os griôs se expressando em praça pública. Foi utilizado pelos estudantes afrodescendentes que estudavam na língua francesa para sintetizar milhares de definições que abarca. O termo griô tem origem nos músicos, genealogistas, poetas e comunicadores sociais, mediadores da transmissão oral, bibliotecas vivas de todas as histórias, saberes e fazeres, sábios da tradição oral que representam nações, famílias e grupos de um universo cultural fundado na oralidade.

Este quadro é o mais musicado de todos, já que a música se caracteriza como griôs, de forma leve e brincante, onde a narrativa segue completamente a musicalidade e os ritmos como o samba, o forró e na própria coreografia isso se estabelece com a gafeira e danças populares.

Este quadro representa estes ritmos e riqueza cultural do povo brasileiro. A cena já inicia com a música de composição popular *O samba vai começar*:

MÚSICA

AGORA O SAMBA VAI ACOMEÇAR

TODOS – Ai, baiana, tua despedida que me fez chorar.

Bate o pandeiro, o violão e a caixa:

Agora o samba ai começar

FERNANDA Ligue o rádio.

SABOT Aumente o volume

JULIO Porque o samba

MARCIO O samba vai

TODOS Acomeçar!

TODOS - Ai, baiana, tua despedida que me fez chorar.

Bate o pandeiro, o violão e a caixa:

Agora o samba ai começar

É o samba dos três rapazes

Toada de um samba do Ceará

Quem canta seu mal espanta

Quem chora seu mal aumenta

Eu canto pra aliviar, baiana, essa dor que me atormenta.

Ai ai ai ai

MARCIO Uma menina linda. Linda.

NIVEA Solteira, solteiríssima. Uma menina.

JULIO De ancas produtivas e salientes.

TODOS Ôxe.

GETULIO Tu viu como é que ela tava hoje?

NIVEA Como é que ela se chama, hein? Não vou com as narinas dela.

RENATO Boca pintada de vermelho. Já viu o nariz largo dela?

FERNANDA Eu sei o nome dela. Mas eu não sabia que quenga tinha outro nome.

MARCIO Sempre de narina aberta. Olha, tô até com tesão!

JULIANA Já foi até deflorada.

JULIO Essa menina...

HOMENS Essa menina. Ah!

MULHERES Olha como é que os homens ficam!

FABIOLA Não vamos falar assim. Ela é filha de Dazinha. Ô mulher de respeito.

NIVEA Sempre fazendo a política.

FABIOLA Mas é Dazinha, tadinha. Ô mulher de respeito.

MÚSICA

DAZINHA

MULHERES – Louvando a Deus a Dazinha trabalha sem reclamar.

Para os outros pede um tanto, pra ela só o que Deus dá.

- NIVEA** E Deus deu mesmo. Deus foi um castigo. Como é que pode ter uma filha que tem o diabo entre as pernas?
- FERNANDA** Mas afinal de contas, qual é o nome dela?
- JULIO** Mas afinal de contas, qual é o nome dela?
- ZABÉ** Ôxe!
- TODOS** Vixe, ela chegou!
- ZABÉ** Eu não gosto do meu nome em bocas de Matilde.
- MULHERES** Ih!
- ZABÉ** Com muito respeito e orgulho, eu me chamo Izabel da Silva. Mas pode me chamar de Zabé.
- HOMENS** Zabé!
- ZABÉ** E só para conhecimento de causa, eu vou aonde eu quiser e faço o que eu quiser. E ninguém tem nada a ver com isso.

MÚSICA

NÃO VÁ, MULHER

Não vá, mulher. Mulher, não vá!

Ah, mulher você não vá lá.

Tomar banho em Bipiripi

Lavar roupa em Caxangá.

Eu tô, tô, tô, tô

Tô com vontade de meter

Uma pedra nas tuas costas para todo mundo ver.

- ZABÉ** A relação sexual de brancos com escravas negras e mulatas foi formidável. Resultou daí grossa multidão de mulatinhos nos engenhos e nas rodas de orfanatos. Inclusive filhos de padres.

MÚSICA

NÃO VÁ, MULHER

Não vá, mulher. Mulher, não vá!

Ah, mulher você não vá lá.

Tomar banho em Bipiripi

Lavar roupa em Caxangá.

Eu tô, tô, tô, tô

Tô com vontade de meter

Uma pedra nas tuas costas para todo mundo ver.

- ZABÉ** O povo sempre dizia: “feliz que nem filho de padre!” Porque não há filho de padre que não seja feliz. Casa Grande e Senzala, página 495.

Dando continuidade à cena, ainda de forma festiva, entra a música popular *Coco da Nega*, música que faz parte do imaginário popular do sertão mineiro e baiano. Aqui o ponto de partida é a sonoridade do canto das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha.³⁰

MÚSICA

COCO DA NEGA

³⁰ Músicas retiradas do CD Araras Grandes – Engenho Novo.

HOMENS – Ó que nega danada é a Zabé
MULHERES – Ela pula a ponte do canga a pé
HOMENS – Amarra a saia com gitirana
MULHERES – O cipó quebra e a nega dana
HOMENS – Trabalha domingo e folga a semana
TODOS – Eu não sou peixe cobra pra nadar sem barbatana
Sou mineiro baiana.
HOMENS – A nega apareceu grávida
MULHERES – Disse que era irmã minha
HOMENS – A nega ganhou uma casa
MULHERES – E uma boa cozinha
HOMENS – A nega ganhou uma vaca
MULHERES – Parida uma bezerrinha
HOMENS – A nega ganhou uma égua
MULHERES – Vinda com a podinha
HOMENS – A nega ganhou uma porca
MULHERES – Vinda com a leitoinha
HOMENS – A nega ganhou uma faca
MULHERES – Com uma boa bainha
HOMENS – Ganhou uma saca de feijão
MULHERES – E outra cheia de farinha
TODOS – Eu não sou peixe cobra pra nadar sem barbatana
Sou mineiro baiana.
HOMENS – A égua caiu no buraco
MULHERES – Lá se foi a podinha
HOMENS – Deu peste na vaca
MULHERES – Lá se foi a bezerrinha
HOMENS – Onça comeu a porca
MULHERES – Desertou a leitoinha
HOMENS – Ferrugem comeu a paca
MULHERES – Mal ficou a bainha
HOMENS – Bicho comeu o feijão
MULHERES – E mofo deu na farinha
HOMENS – Fogo pegou na casa
MULHERES – Mal ficou a cozinha
HOMENS – Deu bexiga na nega
MULHERES – Catapora na neguinha

FERNANDA

Ôxe! E dizem que filha de padre é feliz.

HOMENS – A nega morreu, foi pro inferno!
MULHERES – E o diabo levou a neguinha!
TODOS – Eu não sou peixe cobra pra nadar sem barbatana
Sou mineiro baiana.

Este quadro é finalizado com a cena da Zabé, que brinca com personagens tipo, como um coro de caipiras e um coro de beatas fofoqueiras, como ocorria no teatro de revista (Figura 50). Aqui, tanto na música como no texto existe uma forma de falar referenciada nos sotaques brasileiros. O texto apresenta momentos de duplo sentido e trocadilhos. Nanci de Freitas reflete sobre a importância destes personagens: “Os tipos da revista foram adquirindo contornos em mescla da comédia de costumes com a narrativa dos acontecimentos, modificando-se a partir

das ondulações sociais e das novas questões políticas que iam surgindo com a modernização da sociedade” (FREITAS, 2015, p.123).

Abaixo o texto apresenta a cena e estas características referentes às personagens tipo:

MARCIO	Uma menina linda. Linda.
NIVEA	Solteira, solteiríssima. Uma menina.
JULIO	De ancas produtivas e salientes.
TODOS	Ôxe.
GETULIO	Tu viu como é que ela tava hoje?
NIVEA	Como é que ela se chama, hein? Não vou com as narinas dela.
RENATO	Boca pintada de vermelho. Já viu o nariz largo dela?
FERNANDA	Eu sei o nome dela. Mas eu não sabia que quenga tinha outro nome.
MARCIO	Sempre de narina aberta. Olha, tô até com tesão!
JULIANA	Já foi até deflorada.
JULIO	Essa menina...
HOMENS	Essa menina. Ah!
MULHERES	Olha como é que os homens ficam!
FABIOLA	Não vamos falar assim. Ela é filha de Dazinha. Ô mulher de respeito.
NIVEA	Sempre fazendo a política.
FABÍOLA	Mas é Dazinha, tadinha. Ô mulher de respeito.

MÚSICA
DAZINHA

**MULHERES – Louvando a Deus a Dazinha trabalha sem reclamar.
Para os outros pede um tanto, pra ela só o que Deus dá.**

NIVEA	E Deus deu mesmo. Deus foi um castigo. Como é que pode ter uma filha que tem o diabo entre as pernas?
FERNANDA	Mas afinal de contas, qual é o nome dela?
JULIO	Mas afinal de contas, qual é o nome dela?
ZABÉ	Ôxe!
TODOS	Vixe, ela chegou!
ZABÉ	Eu não gosto do meu nome em bocas de Matilde.
MULHERES	Ih!
ZABÉ	Com muito respeito e orgulho, eu me chamo Izabel da Silva. Mas pode me chamar de Zabé.
HOMENS	Zabé!
ZABÉ	E só para conhecimento de causa, eu vou aonde eu quiser e faço o que eu quiser. E ninguém tem nada a ver com isso.

MÚSICA
NÃO VÁ, MULHER
Não vá, mulher. Mulher, não vá!

Ah, mulher você não vá lá.
 Tomar banho em Bipiropi
 Lavar roupa em Caxangá.
 Eu tô, tô, tô, tô
 Tô com vontade de meter
 Uma pedra nas tuas costas para todo mundo ver.

ZABÉ

A relação sexual de brancos com escravas negras e mulatas foi formidável. Resultou daí grossa multidão de mulatinhos nos engenhos e nas rodas de orfanatos. Inclusive filhos de padres.

MÚSICA

NÃO VÁ, MULHER

Não vá, mulher. Mulher, não vá!
 Ah, mulher você não vá lá.
 Tomar banho em Bipiropi
 Lavar roupa em Caxangá.
 Eu tô, tô, tô, tô
 Tô com vontade de meter
 Uma pedra nas tuas costas para todo mundo ver.

ZABÉ

O povo sempre dizia: “feliz que nem filho de padre!” Porque não há filho de padre que não seja feliz. Casa Grande e Senzala, página 495.

Figura 51 – Cena da Zabé do quadro a mistura da mistura. Com Getulio Nascimento, Renato Neves, Marcio Vieira e Fernanda Sabot. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.



Na cena, a personagem da Zabé mostra como se dava a relação dos portugueses com as mulheres negras, principalmente advinda de conjunções com os padres (Figura 51). A cena é muito coreográfica, com os atores promovendo a festividade e o deboche do povo brasileiro, com piadas de duplo sentido e com muita movimentação.

3.3.3 Terceiro quadro - Que a fé não costuma faia

Figura 52 – Cena de abertura do quadro Que a fé não costuma faia. Com Getulio Nascimento, Renato Neves, Marcio Vieira, Júlio Cesar Ferreira, Fernanda Sabot, Juliana Santos e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias



A religiosidade e a fé são os temas tratados no terceiro quadro, mostrando como o sincretismo religioso estabeleceu-se como um possível norte da nossa formação. A cena tem início com uma reza muito comum e que se encontra no livro, mostrando como a religião católica exerce uma força na composição da sociedade brasileira. Esta reza, de brancos e negros, geralmente acontece antes de dormir:

Ao deitar-se, rezavam os brancos da casa-grande e, na senzala, os negros veteranos:

Com Deus me deito, com Deus me levanto, Com graça de Deus e do Espírito Santo, Se dormir muito, acordai-me, Se eu morrer, alumiai-me Com as tochas da vossa Trindade Na mansão da Eternidade. (FREYRE, 2002, p.484)

Logo após esta reza, que se transforma em canto e palmas, como ocorre na Umbanda, já mostrando este sincretismo, conforme Stefan Hubert em seu artigo *Manjar dos deuses: as oferendas nas religiões afro-brasileiras*:

A umbanda é uma religião nascida no Brasil, do sincretismo entre catolicismo, espiritismo kardecista e concepções religiosas indígenas e africanas. Seus rituais são celebrados em português e as entidades cultuadas são os “caboclos” (espíritos de índios) e “pretos-velhos” (espíritos de velhos africanos) (ORO, 2008). Fazem uso de cantos e percussão, palmas e cantos, palmas e rezas, ou rezas apenas, conforme sua maior proximidade ou com o batuque ou com o kardecismo (HUBERT, 2011, p.85).

Nesta cena, também temos uma relação com a mortalidade infantil, algo muito comum nesta época, e que por vezes era vista de forma bela, pois era um anjo que partia. Na montagem existe uma livre adaptação de um trecho do livro, sobre esta questão (FREYRE, 2002, p.418). Na cena, uma mãe chora pela morte de sua filha e clama por Nossa Senhora da Conceição, que logo após seu clamor, segue em um cortejo religioso. Esta memória das procissões, que ocorrem em todas as regiões do país, com temáticas diferentes, demonstra o ato de devoção (Figura 52 e 53). A procissão tem diversas camadas em sua estrutura, além da camada religiosa; segundo o pesquisador Ricardo Luiz de Souza em seu livro *Festas, Procissões, Romarias, Milagres*:

Parto da seguinte questão: o que motiva uma procissão? Ela pode ser tanto uma ocasião festiva quanto um ato de penitência. Pode, ainda, ser tanto uma demonstração ritual de poder político quanto uma afirmação de hierarquia social. Mas pode, também, formular críticas aos próprios valores que fundamentam tal hierarquia. Pode ter como objetivo formular um pedido aos céus, mas abrigou, em sua estrutura, elementos que seriam incorporados ao carnaval e nele permaneceram. Compreendê-la significa analisá-la, mesmo que sumariamente, nas diversas dimensões política, social, religiosa das quais ela faz parte, e significa perceber os diversos sentidos que nela se expressam. A procissão simboliza o pertencimento dos fiéis à Igreja, mas é feita no espaço externo ao templo, nas ruas e não em seu interior, o que demonstra a ambiguidade inerente ao ritual: cerimônia ao mesmo tempo eclesiástica e profana, controlada pela Igreja e absorvendo elementos profanos. Ao mesmo tempo, a procissão afirma a autoridade da fé sobre o espaço profano, incorpora-o à autoridade da Igreja e faz com que a identidade cristã dos que dela participam seja afirmada perante eles próprios e perante quem se mantenha alheio à fé (SOUZA, 2013, p.44).

Figura 53 – Cena final do quadro Que a fé não costuma faiá. Com Júlio Cesar Ferreira, Fernanda Sabot, e Fabíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembski. Foto: Fernando Dias



- GETULIO** Os brancos da Casa Grande e os negros da Senzala rezavam de manhã com o nome de nosso Senhor na boca.
- (Oração de todos)
- NÍVEA** Meu Deus, é ainda por efeito de Vossa bondade que eu vejo a luz do dia. Fazei que eu caminhe seguro, guiado por Vossa providência infalível.
- RENATO** Quando alguém espirrava, sempre diziam:
- TODOS** Deus vos salve!
- JULIANA** Os negros tomavam a benção ao Senhor dizendo:
- SABOT** Louvado seja o nome de Nosso Senhor Jesus Cristo.
- JULIANA** E o senhor da Casa Grande respondia:
- BLOCO 1** Para sempre
- BLOCO 2** Louvado seja.
- GETULIO** Ao deitar, os brancos e os negros rezavam a mesma oração:
- JULIO/BÍOLA** Com Deus me deito,
- JU/RENATO** Com Deus me levanto,
- NÍVEA/MARCIO** Com graça de Deus e do Espírito Santo,
- GETULIO/SABOT** Se dormir muito, acordai-me
- FERNANDA** Se eu morrer
- TODOS** Alumiai-me.
- BLOCO 2** Com as tochas da Vossa Trindade
- BLOCO 1** Na mansão da eternidade.

MÚSICA

**MULHERES – Senhor, Senhor. Ó meu Senhor.
Senhor, Senhor. Ó meu Senhor.
TODOS – Senhor, Senhor. Ó meu Senhor.**

Senhor, Senhor. Ó meu Senhor.

FABÍOLA

A mortalidade infantil embalou o choro das mães desconsoladas. Os curiminzinhos, os coroneizinhos ou indiozinhos, sempre morriam de causas desconhecidas. E não adiantava chamar rezadeira, benzedeiras, mães pretas ou feiticeiras indígenas. O mal acometia a criança, sem dó, nem piedade. Casa grande e senzala, página 418.

MÚSICA

NÍVEA – Ainda bem que eu cheguei.

Cheguei perguntando:

Cadê Mariquinha?

SABOT – Tá na fonte chorando.

Eu fui perguntar pra ela, ai meu Deus:

O que tem que tá chorando, ó meu Deus?

NÍVEA/SABOT – Estrela do Norte, ô lelê.

FABÍOLA

Eu tô chorado porque a minha menina morreu. Morreu num suspiro.

SABOT – Eu fui perguntar pra ela, ai meu Deus:

O que tem que tá chorando, ó meu Deus?

NÍVEA/SABOT – Estrela do Norte, ô lelê.

FABÍOLA

Virou anjinho no Céu.

MÚSICA

SENHORA DE LURDES

NÍVEA/SABOT – Senhora de Lurdes

Meu coração tá doendo.

Valei-me Nossa Senhora

Senão acabo morrendo

FABÍOLA

Dai-me forças, Nossa Senhora!

NÍVEA/SABOT – Adeus terra diferente, o meu coração tá doendo

Adeus terra diferente de que meu coração tá doendo

Que Nossa Senhora nos leva pro meu caminho candieiro

Que Nossa senhora nos leva pro meu caminho candieiro.

Neste quadro, a demonstração da fé é o mote principal, com os atores expressando o fervor com que os povos brasileiros expressam o amor religioso. Os atores trazem à tona a linguagem de seus corpos, numa caminhada que remete às celebrações das religiões de cunho católico e afro-brasileiras.

3.3.4 Quarto quadro – Despedidas

Figura 54 – Cena do quadro despedidas. Com Getulio Nascimento, Fernanda Dias, Fernanda Sabot, Nívea Nascimento, Juliana Santos e Fábíola Rodrigues. Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Fernando Dias.



O último quadro do segundo ato busca as vivências culturais do povo do interior brasileiro, o mar e o pescador como representação simbólica, trazendo a forte relação que o brasileiro tem com o mar e suas vicissitudes. A cena reproduz movimentos cotidianos: a pesca com rede, o ato de lavar roupa na beira do rio, peneirar, amassar com pilão. Gestos estes que se transformam em partituras cênicas (Figura 54).

Figura 55 – Cena final do quadro despedidas. Com Renato Neves, Júlio Cesar Ferreira, Getulio Nascimento, Fernada Dias, Fernada Sabot, Nívea Nascimento, Juliana Santos, Fabíola Rodrigues. SESC Nova Iguaçu. Foto Alziro Xavier.



Aqui também se estabelece o momento da despedida das personagens, encaminhando a montagem para o seu final, ou seja, para a apoteose, como ocorre no teatro de revista e na escola de samba no desfile na Sapucaí, que também se encaminha para a praça da Apoteose (Figura 55).

3.3.5 Apoteose do teatro de revista e do carnaval – Vem cá Brasil!

Figura 56 – Cena da Apoteose Vem cá Brasil! Com Fabíola Rodrigues, Fernanda Dias, Nívea Nascimento, Juliana Santos e Fernanda Sabot. SESC Nova Iguaçu. Foto: Alziro Xavier.



O espetáculo finaliza-se com o carnaval, transformando o cenário em um carro alegórico, de forma apoteótica, com música criada por Caique Botkay.

Todo este aparato de composição do espetáculo, que cumpriu temporadas em grandes teatros cariocas, como Teatro Carlos Gomes e Teatro João Caetano, além de inúmeras apresentações pelo país, popularizou o espetáculo, fazendo com que não só grupos já frequentadores de teatro, mas também estudantes da rede pública de ensino se interessassem pelo trabalho da Companhia. Neste sentido, o teatro passa a ter também uma função social, por, não apenas provocar o prazer estético, mas também por apresentar, em sua construção, uma vivência crítica, esgarçando a fonte de possibilidades da obra original. Por fim, a sexualidade, a morte, a religiosidade e a cantiga de trabalho surgem como um coroamento do resultado da miscigenação brasileira, que liga a todos como uma única raça: humana. As heranças culturais de cada etnia são ressaltadas, culminando com a formação de um grande carnaval. O cenário evolui durante todo o enredo, apresentando, ao final, a bandeira do Brasil, como pano de fundo que se move em direção à plateia como um grande carro alegórico (Figura 56).

Apesar da cena apoteótica, aparentemente ufanista, a última fala do espetáculo é anunciada pela atriz Nívea Nascimento: “O Brasil é uma país alienado? Não! O que lhe sobra é autenticidade! Página sendo escrita!”

CONCLUSÃO OU DISPERSÃO? DESMONTAGEM E REVERBERAÇÃO

O teatro passou pela avenida, chegou à apoteose e agora sai de cena. A trupe precisa ser desmontada, os integrantes se desnudam de suas fantasias. Enquanto as alas se dispersam, os artistas exauridos, mas ainda em êxtase, projetam expectativas para a Quarta-Feira de Cinzas e avaliação dos quesitos.

Enquanto os atores recebem os aplausos de frente, eu assisto os aplausos do fundo do teatro. Entre razão e emoção, percebo que *Casa Grande e Senzala* atravessou o público de forma verdadeira. Por minha mente, passa todo o percurso quadro a quadro.

O texto dentro do próprio texto. A construção dramaturgica do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* utiliza citações do livro de Gilberto Freyre e textos escritos por mim, numa recontextualização da narrativa. A dramaturgia se constitui para a cena, voltada para a montagem, que é uma característica da minha escrita: pensar o texto numa projeção para os atores e encaminhamentos estéticos. Em diversos momentos do processo, construí o texto na sala de ensaio, não chegando com um roteiro fechado e isso fez com que ele ganhasse vivacidade e frescor.

Até mesmo na divisão das cenas do espetáculo, eu escrevia para que tivesse cenas mais abertas, cômicas e momentos densos. Esse desenho da dramaturgia também define o ritmo do espetáculo, já que tenho momentos muito dinâmicos como a cena da Zabé, no segundo ato, em contraponto à cena da Preta Velha, que é extremamente dramática. Esta escolha corrobora com o ritmo existente no teatro de revista, como afirma Neyde Veneziano:

O ritmo do espetáculo revisteiro era calcado na lei do contraste: a um ator que falava pausadamente contrapunha-se outro que metralhava o texto. Na construção dramaturgica, uma cena muito agitada era antecipada por outra mais parada. Contraste. Era o que não faltava na revista. Ela aceitava quase tudo. Quantos números de opera, de ballet clássico, de poesias foram nela incluídos! Rejeitava, sim, impiedosamente, aquilo que o público rejeitava nas primeiras apresentações, pois o verdadeiro regente era o público. Seguindo esta lei do contraste, o gênero revista encantava, fazia rir, mas também podia fazer chorar (VENEZIANO, 2013, p. 152).

Nesse processo de construção da dramaturgia e da cena é fundamental ter a disponibilidade dos atores e equipe, para a fluidez da colaboração criativa. A professora Valéria Rosito percebeu esta característica:

Em qualquer hipótese, é na prevalência do fruidor que Ribamar Ribeiro vem criando/encenando há duas décadas textos metodologicamente reavivados por um elenco fruidor poliatuante e uma cenografia em que figurinos, adereços, iluminação e sonoplastia são mis-em-scène na medida mesmo de sua recomposição autoral diante

da plateia. O circuito nacional e latino-americano de suas temporadas e as premiações conquistadas são apenas dois dos testemunhos de seu fôlego na sua trajetória (ROSITO, 2020, p.7).

O trabalho atoral nesta montagem foi múltiplo, pois necessitava de diversas possibilidades cênicas: corpo, voz, agilidade, respiração e pulsação. O objetivo era trazer à tona a espontaneidade e o jogo do ator, a voz como elemento da narrativa. Os atores sentiram esta pressão e determinação na cena, segundo a atriz Fernanda Dias:

A vivência artística na Cia Os Ciclomáticos ampliou meus horizontes para também atuar em outros campos dentro das artes da cena, como a dança por exemplo. Acredito que esse “fenômeno coletivo” causado pela experiência com a Cia Os Ciclomáticos respingou de alguma maneira nos outros integrantes, fazendo com que toda essa gente que a compõe, evoluísse pessoal e artisticamente, evolução essa que de alguma forma volta para a Cia com novas ideias, projetos e o próprio trabalho de atuação. Esse mesmo avanço vem alcançando os espetáculos que, com o passar do tempo, vem exigindo mais, especialmente dos atores e atrizes. Com isso, dar atenção ao corpo e a voz por exemplo tornou-se de extrema importância. Falando do processo de montagem do espetáculo *Casa Grande e Senzala - Manifesto Musical Brasileiro*, onde atuo como atriz, a ideia de dar atenção ao nosso instrumento de trabalho, tornou-se uma realidade necessária, especialmente para darmos conta de materializar no corpo e na voz as propostas de encenação sugeridas pela direção, que, para esse espetáculo, combinava movimentos de dança, canto e interpretação, ao mesmo tempo (DIAS, 2021).

Este trabalho de inclusão dos atores na construção da cena foi de extrema importância para o processo, a atriz Juliana Santos contribui:

Sobre a experiência de *Casa Grande e Senzala*, foi a primeira vez que eu montei um espetáculo que ia sendo construído junto com os ensaios. Foi a primeira vez que eu não tive um texto na mão antes para poder estudar. Ele era estudado ali, junto com todo mundo, com tudo acontecendo ao mesmo tempo, com o texto sendo ditado na hora, com a cena sendo montada na hora uma música que você já tinha ensaiado, mas que você não sabe onde ela ia encaixar, se encaixando perfeitamente. Uma experiência muito diferente de tudo que eu já tinha vivido, que eu venho de uma escola mais de receber um texto, estudar esse texto, pesquisar sobre esse personagem e, na verdade, não tinha essas etapas separadas, era tudo junto. O que fazia você pensar de uma outra forma e acho que para um ator isso é muito legal porque você consegue imaginar construções de personagens e de cena por outros ângulos. Mas achei muito difícil também sair de uma zona de conforto da qual você já tá acostumada, a trabalhar pensar e começar a pensar de outra forma. Eu lembro que demorei muito tempo para entender o cenário, demorei muito tempo para entender muitas coisas, mas foi muito bom (SANTOS, 2021).

Os elementos visuais e coreográficos foram muito trabalhados na montagem. A coreografia em peças deste gênero musical se faz necessária para manter o "clima" alegre, descontraído. O corpo, neste contexto, foi muito valorizado também pelo uso de roupas exóticas, pelo desnudamento opulento e pelas danças, revelando a brasilidade corporal tão poeticamente delineada na obra *Casa Grande e Senzala*. Alguns figurinos apresentavam concepção carnalizada, mesclando características de época, de forma estilizada, com a

indumentária arquetípica da formação cultural brasileira, com referência às danças populares como: Marujada, Samba, Maracatu, Prenda Gaúcha, Boiadeiros etc.

André Vital (*in memoriam*) foi o criador dos figurinos. Ele teve ideias incríveis para conciliar tantos elementos, afinal de contas foram 45 figurinos criados para o espetáculo. Depois de pontuar as crenças e saberes dos três povos que formaram o Brasil, no segundo ato, André sintetizou a fé misturada deste povo nos guias espirituais trabalhados na Umbanda, considerada como a verdadeira religião brasileira pelo sincretismo afro, europeu e indígena. André relacionava os figurinos com uma das cinco regiões do Brasil e fazia uma pesquisa no intuito de entender um pouco mais das manifestações e festas populares de cada estado e depois associava aos guias espirituais trabalhados na Umbanda. Marinheiros, Boiadeiros, Malandros (Seu Zé) Erês, Preta Velha benzedeira, Ciganas e Pombagira: a junção de todos os guias em uma gira cênica de Gilberto Freyre.

A iluminação foi um elemento que buscou desenhos e imagens que remetem a pinturas de grandes nomes das artes plásticas brasileiras, como Cândido Portinari e Tarsila do Amaral. Mauro Carvalho, iluminador da companhia define a sua criação no espetáculo:

Então Ribamar, vou falar aqui para você um pouco sobre o conceito de criação da luz do *Casa Grande e Senzala*. Toda a iluminação da primeira parte do espetáculo, que eu chamo de prólogo né, que é o Vem Cá Brasil né, aquela parte ela é em preto e branco, então são luzes brancas, não existe cor ali, pois o figurino todo está em tons de cinza, estão em tons neutros, a luz foi toda criada para ser em tons de branco. Logo após isso vem os índios. Os índios eu utilizo as cores em tons de verde, azul e âmbar né, imitando o sol. Na hora da música de “tomar banho”, eu utilizo as ribaltas para dar o reflexo, como se fosse reflexo na água, o sol refletindo na água, refletindo nos corpos dos índios. Na parte dos negros, a chegada dos negros eu utilizo os tons de vermelho, azul né. O azul é espiritualidade e o vermelho seria força e sangue. Na parte dos portugueses, eu utilizo os tons também de azul e âmbar, que dá o dourado e o vermelho, no final. A abertura da segunda parte é feita, rapidamente, utilizando a mistura de todas as cores de todas as cenas da primeira parte, do primeiro ato e quando entra “Alcântara” ali eu novamente volto ao preto e branco. Depois disso, todo o segundo ato do espetáculo, eu utilizo muitas misturas de cores que são as misturas das etnias e, principalmente, das cores do nosso país né, até o final do espetáculo. Lá no finalzinho, quando os carros alegóricos voltam, que o cenário começa a se deslocar novamente para a frente, aí sim eu corto as cores e fica somente em tons de branco para que possa remeter à abertura do espetáculo. E também um branco puro ele é a mistura de todas as cores (CARVALHO, 2021).

A cenografia é fantasiada e multicolorida, a fim de apresentar uma realidade superdimensionada, transformando-se e se resignificando todo o tempo. Neste sentido, os cenários possuem um forte apelo no colorido, na grandiosidade, suntuosidade e quantidade, referenciando a estrutura do teatro de revista (Figura 60). O cenógrafo Cachalote Mattos explica:

Casa Grande e Senzala, neste trabalho, está talvez a essência do que foi o meu desenvolvimento enquanto profissional, trabalhando junto com uma cia de teatro multifuncional, onde todos, além de atuar e dirigir, carregam cenário, montam cenário, montam luz e varrem o palco. O cenário para um musical, mesmo sendo um manifesto, precisava ser grande e potente visualmente, mas ao mesmo tempo tinha que caber em, no máximo, uma Kombi ou uma carretinha de transporte puxada por uma van. Precisava ter dois andares, para subir pessoas, mas pelo menor custo possível e, ao final, toda essa estrutura tinha que se movimentar para virar um carro alegórico de escola de samba. Assim foi feito! Criamos uma estrutura de ferro de metalom, toda modulada na medida da carretinha para facilitar as viagens. Aliás, foi uma das coisas que aprendi com a cia. Para uma companhia que viaja muito como a nossa, é sempre melhor que a estrutura do cenário seja de ferro, porque se quebrar em uma viagem pode soldar em qualquer lugar e tem mais durabilidade, por causa da quantidade de vezes que monta e desmonta os cenários. Enquanto conceito, a ideia era criar um cenário que fosse aparecendo em camadas, a partir da contribuição da construção do Brasil pelos Indígenas nativos, negros traficados e portugueses colonizadores. Referências estéticas surgiam e, ao longo do espetáculo, formava a imagem da bandeira do Brasil que conhecemos. Ao final, todas essas bandeiras, com o povo dentro, desfilava em um grande carro alegórico, como se a história contada ali fosse um grande enredo de carnaval (MATTOS, 2021).

Figura 57 – Cenário do espetáculo *Casa Grande e Senzala* – Manifesto Musical Brasileiro. Concepção de Cachalote Mattos (2013). Teatro Municipal Ziembinski. Foto: Cachalote Mattos.



É importante reiterar a importância do quesito música e da pesquisa de manifestações culturais e ritmos brasileiros para a configuração de um espetáculo musical. Nesse sentido, a preparação e direção musical contribuíram fortemente para a estética da encenação como explícito por Getulio Nascimento:

No primeiro bloco da cultura indígena, no canto dos atores vocês vão ter uma ideia muito viva na voz desses atores, trazendo a referência dos cantos indígenas em que é um canto que trabalha com sons bem mais nasais, as vozes são muito mais da cabeça para cima, são vozes bem agudas e alguns momentos graves também. Então esses dois

contrapontos que eu trabalho no espetáculo. A gente usa como base a música que conta a história da cobra grande, que é uma música erudita amazônica e nós a utilizamos como fio condutor, no momento indígena. Então ali, tem um requinte desse canto erudito com a mistura do canto popular indígena. No bloco negro africano, a gente trabalha muito mais com essa voz forte e encorpada, porque no canto africano a referência dos tambores é muito forte, então esse som do tambor, do rummmm, ele vem mais forte nesse bloco. No bloco que a gente trabalha com a referência portuguesa, ali a gente faz uma brincadeira, a gente satiriza falando que na verdade veio toda essa colonização plastificada. Então, a gente brinca com a Broadway, então é um canto que trabalha muito mais com os metais, muito mais com belting, mais referenciada no teatro da Broadway. E depois vem um fado que corta essa divisão de atos do espetáculo, um fado tradicional português cantado lindamente pela Juliana Santos. No segundo momento, a gente já mistura tudo isso, a gente já traz o samba de enredo, trazendo referências mesmo vocais que um samba de enredo tem, a gente traz os cantos de lavadeira, com aquelas vozes bem agudas, trazendo aquela voz forte e potente. A gente trabalha com os cantos, os cânticos religiosos também com as ladainhas e termina com o grande samba-enredo feito pelo Caique Botkay. Além de trazer este samba de enredo, a gente ainda insere outros trechos de sambas de enredos famosos de escolas de samba carioca que ajudam a contar essa história. É muito legal e é muito rico. E o samba que acaba ficando na cabeça das pessoas é o Martim Cererê, do Zé catimba, que é da Imperatriz Leopoldinense e foi um samba que para gente acabou virando o marco desse espetáculo. Sempre que as pessoas assistem saem cantando e é isso. É um espetáculo rico, lindo de todas as formas, plasticamente, musicalmente, com as cenas incríveis e, enfim, vida longa ao espetáculo, vida longa ao diretor Ribamar Ribeiro, que eu amo, e é isso (NASCIMENTO, 2021).

Esse processo de criação afetou bastante os atores, já que eles não tinham a formação de cantor. O objetivo, foi de prepará-los para cantar no espetáculo, pois o canto era um elemento da narrativa cênica. Os atores percebem o desafio, conforme relato do ator Julio Cesar Ferreira:

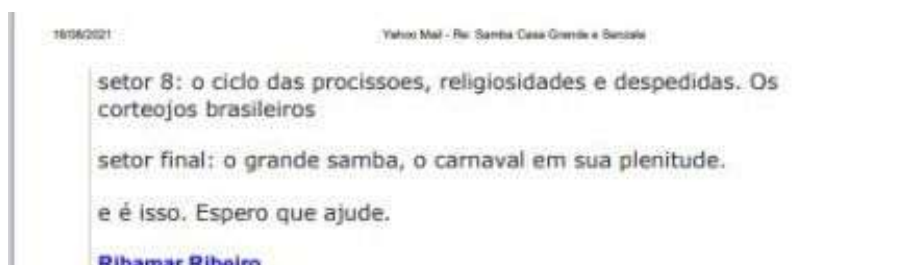
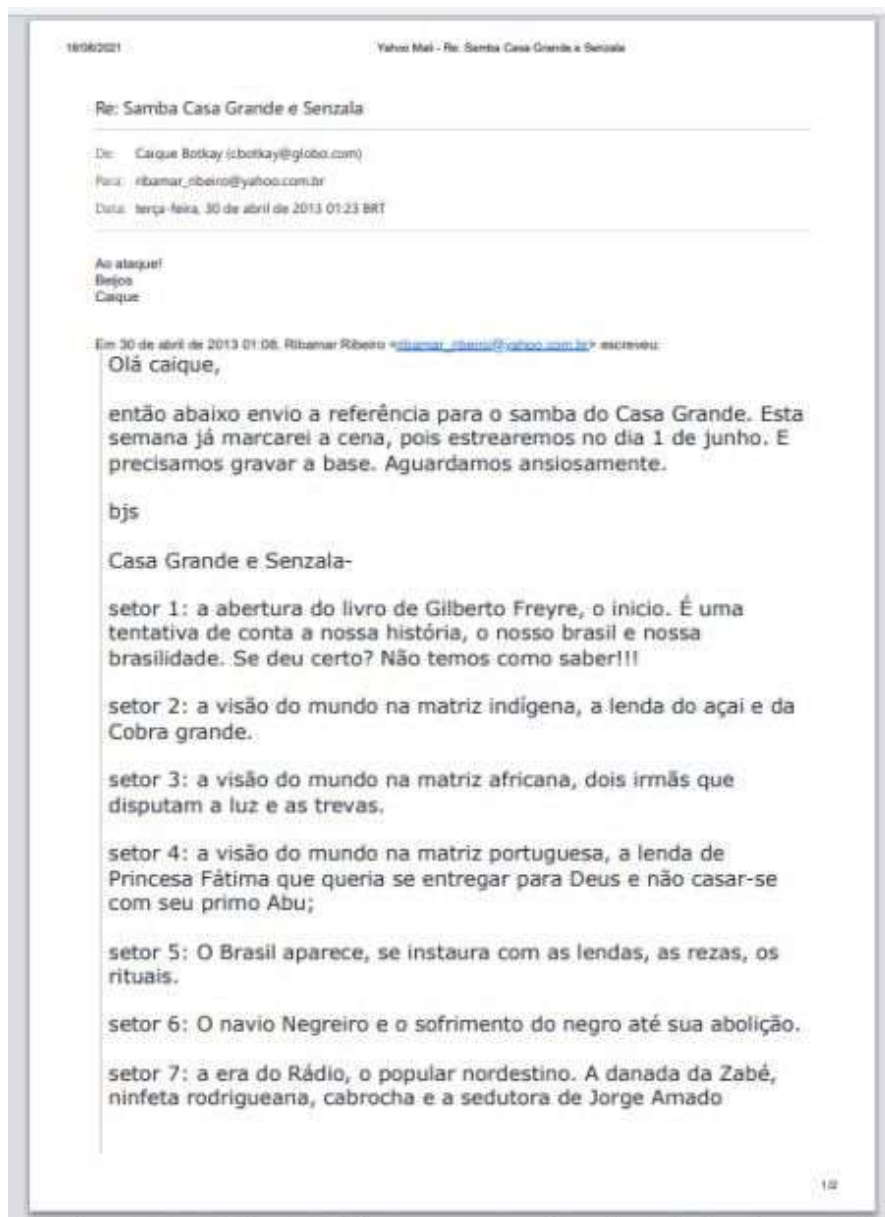
E o processo de *Casa Grande* para mim foi um desafio né. Para mim, individualmente falando, eu sempre tive muito... como é que eu posso dizer? Eu não era muito a fim de cantar, eu não gostava muito de cantar, principalmente ficava bem acanhado com o cantar e o processo de *Casa Grande Senzala* para mim foi um desafio nesse aspecto também. Na parte artística, principalmente na parte do canto. Porque na atuação como eu já conhecia o livro de Gilberto Freyre, eu já conhecia um pouco da história, enfim, toda a influência da casa grande e da senzala na nossa formação. E aí, dentro daquele contexto que o Ribamar queria montar, linkando com o carnaval, enfim, com canto das lavadeiras, por aí vai. Na pesquisa do Riba, que a gente já conversava um pouco sobre isso, e dentro do processo, por nós já nos conhecermos muito bem, a gente se falar no olhar, a parte de atuação para mim foi de construção de personagem foi até bem tranquila. Mas a parte de canto para mim, foi um desafio, ter que soltar a voz então, foi muito importante, como é que se fala? Foi muito importante o processo, aquele nosso primeiro processo lá na casa do Márcio. Aqueles dias lá da gente propondo exercícios, aprendendo a cantar. Enfim, para mim, foi muito importante nesse aspecto, até para que eu tivesse um pouco mais de segurança, para que eu não me julgasse tanto e não me preocupasse tanto com julgamentos. Para mim *Casa Grande e Senzala* nesse aspecto foi muito desafiador e para mim foi uma vitória. Porque a partir daquele momento ali, eu entre aspas, entre aspas não! De verdade! Eu perdi o medo de cantar na frente dos outros, até porque depois a gente teve que cantar na frente de milhares de pessoas que assistiram *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* desde então. E aí, a partir daí outros espetáculos, vieram e eu não tive mais esse medo de cantar, de soltar a voz, enfim, de me julgar né. E foi um processo muito enriquecedor, processo que fez com que eu conhecesse muito mais meu país. Enfim é isso! Eu acho que é isso (FERREIRA, 2021).

Outro aspecto importante para a musicalidade foi a criação do samba enredo pelo artista Caíque Botkay (*in memoriam*). Tive o prazer de conhecê-lo no Festival da FETAERJ, na aldeia de Arcozelo. Ele assistiu *A Corrente de Eléia* e ficou encantado. A partir daí nossa parceria começou. Ele criou música para o espetáculo *Antes que o galo cante* e fez assessoria no espetáculo *Sobre mentiras e segredos. Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* foi seu último trabalho conosco. Conversamos muito sobre a obra e ele assistiu alguns ensaios. Por email eu indicava algumas solicitações para o samba final (Figura 57 e 58):

Figura 58 – Ribamar Ribeiro, Caíque Botkay e Vanessa Dumatu (Tiago Costa) na estreia do espetáculo *Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro* no Teatro Municipal Ziembinski (2013). Foto: Fernando Dias.



Figura 59 – Reprodução do email com o samba enredo criado por Caíque Botkay (2013).



Após as indicações, Caíque me enviou a versão final do samba que só teve alguns ajustes depois para a cena. Este samba enredo sintetizou a cena da apoteose:

Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro - Caíque Botkay

Vem vem cá meu povo,
Vamos inventar tudo de novo.
Vem vem cá meu Brasil,
Do Cauim, dos orixás, do Senhor do Bonfim.

Brasil da cerveja, de todas as nações és a cereja
Iaçã, o pecado na maçã
Açai, sapoti, bem-te-vi, meu Brasil

A raça é uma só, somos humanos,
Índios, europeus e africanos.
Essa mistura deu Certo de fato,
Tem Cafuso, mameluCo e mulato.
(que barato)

Dança mestre-sala,
Tem uma paixão em kada ala
Lewanta meu powo da Sapukai
Que a kasagrande já perdeu sua senzala
(ViVa o moleque saCi)

Tatuapé, Zabé
Bola no pé, quelé
Vem Cá morena e me faz um Cafuné
Somos um tesouro sem tamanHo,
Um Brasil Com mais de CinCO mil anos!
Zabé (Zabé da Lóca. Ela tem 86 anos e é uma tocadora de pífano, uma flauta tipicamente nordestina, de Monteiro na Paraíba. Ela viveu em uma caverna por 25 anos.)

Figura 60 – Gravação do samba enredo Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro (2013).



Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro possui uma estatura que é própria do teatro de revista e da escola de samba: quadros apoteóticos, musicalidade intensa, visualidade exuberante, representação de tipos e emblemas da cultura popular e uma energia solar e vibrante. A montagem tem caráter coletivo e entranhado nos corpos e almas de cada artista envolvido. A atriz Carla Meirelles, integrante da companhia (que neste espetáculo atua como contrarregra), percebe esta perspectiva:

O mais longo processo construtivo de Os Ciclomáticos Cia. de Teatro (abril de 2011 a junho de 2013) resultou no mega espetáculo *Casa Grande e Senzala* que já nasceu "grande". Espetáculo de maior duração da companhia. Maior cenário, quantidade de figurinos, maior equipe técnica (operador de som e luz, microfone e contrarregras) maior diversidade cênica juntando canto, dança afro e balé moderno, além da alta qualidade dos atores e a direção impecável e precisa de Ribamar Ribeiro. *Casa Grande e Senzala* é um gigante e mesmo não fazendo parte do elenco, como membro do grupo, eu não poderia ficar de fora. Fui assistente de tudo: figurino, adereço, cenário e produção. Ajudei na contrarregragem, montagem de cenário, assistência da assistência de direção. Peguei água, varri chão, comprei comida, passei roupa, remendei cenário, pausei musica, segurei cabo. Ufa! Fiz de tudo. Porque grupo grande com espetáculo gigante é assim. Não dá para ficar de fora. *Casa Grande e Senzala* junto com Os Ciclomáticos, não dá para mensurar (MEIRELLES, 2021).

Figura 61 – Artistas de Os Ciclomáticos Companhia de Teatro. Fernanda Dias, Fabíola Rodrigues, Getulio Nascimento, Cachalote Mattos, Renato Neves, Mauro Carvalho, Nívea Nascimento, André Vital (in memorian), Juliana Santos, Júlio Cesar Ferreira, Ribamar Ribeiro e Carla Meirelles. Aldeia de Arcozelo – FUNARTE. Foto: Luan Abreu



O registro de processo de um grupo ou companhia é algo ainda raro em nosso país, devido ao fato dos artistas envolvidos não terem o costume de transcrever ou registrar o processo de criação. O registro de uma obra artística pode se tornar um legado para outros artistas, estudantes e profissionais da área. Dedico esta dissertação ao teatro brasileiro, por isso o interesse em estudar e me aprofundar nesses aspectos. Buscar este olhar para o nosso teatro é de extrema importância, principalmente agora, em um período de apagamento de nossa história artística. Sendo assim, como artista e professor, poderei reverberar estas informações. Rever este processo é compreender, também, que ainda existem muitas senzalas a serem abertas, pois estamos vivendo em um momento que existe uma casa grande tentando apagar pretos, culturas indígenas, pessoas LGBTQIA +, minorias e excluídos das conquistas sociais. São muitas frentes de lutas e perspectivas de construções que exigem urgência, nos lembrando de que precisamos ficar atentos e fortes, pois o que não nos falta é autenticidade!

Hoje, em 2021, o espetáculo ainda suscita diversas questões e percebo que quando voltar para os palcos, após este período funesto da pandemia do Coronavírus SARS-CoV-2, será um desafio trazer estas questões para mais inserções e intertextualidades que o espetáculo permite. Pois nós artistas, além de expostos a uma doença terrível, estamos sendo afetados por uma política irracional e o desmonte das artes. A minha defesa desta pesquisa de dissertação seria com a apresentação do espetáculo para a banca. Não foi possível! Mas, diante de tantas questões, tenho certeza de que estes temas serão reverberados na cena, num futuro próximo.

REFERÊNCIAS

AÇAÍ - Lendas e Mitos. Em *Só História*. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2009 - 2020. Disponível em <http://www.sohistoria.com.br/lendasmitos/acai/>. Acesso em: 08 jun. 2020.

ALIVERTI, Márcia Jorge. Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique. *Estudos Avançados*, v. 19, n. 54, p. 283-313, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000200016>. Acesso em: 05 ago. 2021.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANCHIETA, José de. *Cartas, Informações, Fragmentos históricos e sermões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

ARISTIDES, Leda M. A. F. *Espetáculo-aula e teatro-seminário/2011-2015: perspectivas metodológicas para a formação continuada de professores de artes cênicas da rede pública de ensino do município do rio de janeiro*, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/ribam/Downloads/PPGEAC.%20ESPETACULO-AULAE%20TEATRO-SEMINARIO.%20LEDA%20ARISTIDES%20-2.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. O contexto de François Rabelais. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1996.

BANDEIRA, Manuel. Mafuá do Malungo. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BASTOS, Elide Rugai. *As criaturas de prometeu*. São Paulo: Global, 2006.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BEZELGA, Isabel. *Teatro, locus e comunidade*. 2016. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/download/28/23/>. Acesso em: 25 maio 2020.

BORNHEIM, Gerd. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. *A mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht a estética do teatro*. Editora: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro - Bertolt Brecht: coletados por Siegfried Unseld*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Tradução: Editora. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAFEZEIRO, Edwaldo. Carmem Gadelha. *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.

CAMARGO, Robson. *Crítica de sobre mentiras e segredos por Robson Camargo no Festivale. Sobre mentiras e segredos - melodrama tragicômico do Grupo Os Ciclomáticos Cia. de Teatro, do Rio de Janeiro, Suburbanos Criadores Cariocas, 2009. Disponível em: <http://osciclomaticos.blogspot.com/2009/01/crtica-de-sobre-mentiras-e-segredos-por.html>. Acesso em: 23 jul. 2020.*

CARDOSO, Fernando Henrique. Apresentação. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* - 481 ed. rev. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 2003.

CASTRO, Daniel Fraga de. Profanare: intertextualidade e invenção na dramaturgia do espetáculo noite de Walpurgis. In: SEMANA DE LETRAS, 13., 2014, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014. Disponível em: https://editora.pucrs.br/anais/XIII_semanadeletras/pdfs/danielcastro.pdf. Acesso em: 03 nov. 2020.

COSTA, José da. Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 9, 2000.

CORRÊA, Elizeu de Miranda. *As múltiplas faces da comissão de frente no contexto da ópera de rua (1928-1999)*. 2011. 281 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12674>. Acesso em: 03 ago. 2021.

CUNHA, H. Junior. Críticas ao pensamento das senzalas e casa grande. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 13, n. 150, p. 84-100, 11 nov. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/21122>. Acesso em: 02 jan. 2021.

DELACY, Monah. *Introdução ao teatro*. Rio de Janeiro: Editora Literar, 2018.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: HUCITEC/ Edições Mandacaru, 2010.

DIAS, Juarez Guimarães. *Narrativas em cena: Aderbal Freyre-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal) / Juarez Guimarães Dias*. 1. ed. Rio de Janeiro: Móbile, 2015.

DONATO, Paula Muratt. BAUMGARTEL, Stephan. Intertextualidade e interatividade como instrumentos para um teatro em campo expandido. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 26., 2016, Santa Catarina. *Anais...* Florianópolis: UDESC, 2016. Disponível em: http://www1.udesc.br/arquivos/id_submenu/2553/32.pdf. Acesso em: 03 nov. 2020.

DURO, Ana Paula Moreira. Beckett e Deleuze: repetição criadora. In: SEMINÁRIO DOS ALUNOS DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS DA UFF ESTUDOS DE LITERATURA, 6., 2015, Niterói. *Anais..* Niterói: UFF, 2015. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VISAPPIL-Lit/article/download/345/182>. Acesso em: 13 nov. 2020.

FARIAS, Julio Cesar. *Comissão de Frente: alegria e beleza pedem passagem*. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2009.

FARIAS, Julio Cesar. *O enredo de escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2007.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA, Luiz Felipe. *Rio de Janeiro, 1850-1930: a cidade e seu carnaval*. Espaço e Cultura, [S.l.], n. 9-10, ago. 2013. ISSN 2317-4161. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/espacoecultura/article/view/7223>. Acesso em: 13 ago. 2021.

FISCHER, Stela Regina. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. 219 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284803>. Acesso em: 12 set. 2021.

FREITAS, Nanci de. A cena contemporânea e o campo ampliado das artes das vanguardas ao teatro performativo. *O Percevejo Online*, v. 7, n. 2, p. 1-15, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5688>. Acesso em: 26 out. 2020.

FREITAS, Nanci de. *A personagem-tipo na revista de Walter Pinto: configuração e dissolução*. Textos escolhidos de cultura e arte populares. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/download/16446/12378>. Acesso em: 29 jul. 2021.

FREITAS, Nanci de. A criação dramaturgica de Oswald de Andrade: diálogo entre estética vanguardista e teatro de revista. *Contraponto - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI, Teresina*, v. 8, n. 1, jan./jun. 2019. <https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/9514>. Acesso em: 29 jan. 2021.

FREITAS, Nanci de. O teatro na zona de risco. *Revista POLÊMICA*, v.9, n.2, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/2745/1867>. Acesso em 22 jul. 2020.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. A brincadeira do cavalo marinho e seus símbolos. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300673501_ARQUIVO_Textocompleto.pdf. Acesso em: 08 maio 2021.

GUINSBURG, J. Texto ou pretexto. *Sala Preta*, [S. l.], v. 1, p. 87-88, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57009>. Acesso em: 7 nov. 2020.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Robert; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2009.

HIRSCH, Linei. Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco. *O Percevejo* – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 8, n 9, 2000.

HUBERT, Stephen. Manjar dos deuses: as oferendas nas religiões afro-brasileiras. *Revistas USP. Primeiros Estudos*, São Paulo, n. 1, p. 81-104, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeirosestudios/article/download/45933/49535/0>. Acesso em: 18 ago. 2021.

IFATOLÀ. *A lenda da criação Yorubá. Itan Dídá Àiyé (história da criação do mundo) Ofun Meji criou o Universo*. Disponível em: <https://cotidianoehistoria.wordpress.com/material/a-lenda-da-criacao-yoruba/>. Acesso em: 05 ago. 2021.

KFOURI, Ana. CEAK: Formação, pesquisa e resistência. In: *Questão de Crítica* – Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais, 28 abr. 2018. Conversa com Ana Kfouriri. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2018/04/ceak/>. Acesso em: 26 maio 2020.

KOVALESKI, Helcio. *Festival Crítico: uma década escrevendo sobre o FENATA (Festival Nacional de Teatro)*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2014.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LIMA, Tayane Carneiro; COUTO, Claudomira Oliveira do; AMARAL, Késia Silva da Costa. Uma análise antropológica de Casa Grande e Senzala: a formação da identidade do homem brasileiro. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 14., 2017. *Anais...* [S.l.: s.n., 2017]. Disponível em: https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2017/25794_12481.pdf. Acesso em: 13 abr. 2020.

LIESA. *Manual do julgador*, 2020. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/manual-do-julgador-2020.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2021.

MAIA, Adriana Gonçalves. *Teatralidade, narratividade e fazer teatral*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: http://web02.unirio.br/sophia_web/index.php?codigo_sophia=25133. Acesso em: 30 out. 2020.

MACEDO, Kárittha Bernardo de. A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos e interpretações a partir de seus filmes na Boa Vizinhança. *Revista ModaPalavra*, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 257–296, abr./jun. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1982615x13272020257>. Acesso em: 12 ago. 2021.

MATE, Alexandre. *Crítica de Sobre Mentiras e Segredos por Alexandre Mate no FESTIVALE. A androginia das vizinhas vencendo a moral e o erotismo exacerbado das mulheres-objeto de Nelson Rodrigues*, 2008. Disponível em: <http://oscicromaticos.blogspot.com/2008/11/critica-de-sobre-mentiras-e-segredos-por.html>. Acesso em: 23 jul. 2020.

NETO, João Cabral de Melo. Poesia crítica. In: FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala, quarenta anos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

NETO, Lira. *Uma história do samba: volume 1 (As origens)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NEVES, Lucas. Abujamra reúne atores de 11 Estados em "Possessos". *Folha de São Paulo – Ilustrada*. São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0507200820.htm>. Acesso em: 30 jun. 2020.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n.18, p. 28-47, maio/out. 2012.

PAIVA, Maria Vitória Silva. Cultura indígena e identidade nacional. *Temas em Educação e Saúde*, v. 12, n.2, p. 230-245, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/tes/article/download/10230/6669/28292>. Acesso em: 05 ago. 2021.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva. 1999.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Sayonara. O Teatro da Experiência coreografado por Pina Bausch. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 487-521, set. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223726602018000300487&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 nov. 2020.

PICON-VALLIN, B.; VELOSO, B.; OLIVEIRA, C. A. de A. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. *Sala Preta, [S. l.]*, v. 11, n. 1, p. 193-211, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57479>. Acesso em: 1 nov. 2020.

PINTO, Estevão; RODRIGUES, Ivan Wash. *Casa grande e senzala em quadrinhos*. São Paulo: Global, 2005.

PONTES, Heloísa. Sexo, poder e sífilis. *Folha de São Paulo*, 1997. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/5/10/caderno_especial/12.html. Acesso em: 20 maio 2020.

RIBEIRO, Darcy. Uma introdução a Casa Grande e Senzala. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RIZZO, Pêra Eraldo. *Ator e estranhamento - Brecht e Stanislavski segundo Kusnet*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Editora da UNICAMP, 1993.

ROSITO, Valéria. Prefácio - Quatro peças na busca de um diretor: autoria, metodologia e repertório em Ribamar Ribeiro. In: RIBEIRO, Ribamar. *Dramaturgia*. Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo, 2020.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALOMÃO, Marici. Comédia do bom gosto. In: FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO DE PRESIDENTE PRUDENTE, 2007, Presidente Prudente, SP. 11 set. 2007. Disponível em: <http://oscicromaticos.blogspot.com/2007/09/festival-nacional-de-teatro-de.html>. Acesso em: 23 jul. 2020.

SALOMÃO, Marici. *Notícias Goiânia e Presidente Prudente: corrente de jargões*, 2008. Disponível em: <http://oscicromaticos.blogspot.com/2008/10/notcias-goinia-e-presidente-prudente.html>. Acesso em: 22 jul. 2020.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SINISTERRA, José Sanchis. Tradução: Borges, Antonio Fernando. *Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos*. São Paulo: Editora É Realizações, 2016.

SILVA, Alana Bittencourt. *Brasilidade nos palcos do FENATA*. Crítica de Ponta. Disponível em: <https://criticadepona.wordpress.com/2014/11/07/brasilidade-nos-palcos-do-fenata/>. Acesso em: 05 ago. 2021.

SORÁ, Gustavo. A construção sociológica de uma posição regionalista: Reflexões sobre a edição e recepção de Casa-grande & senzala de Gilberto Freyre. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 36, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69091998000100008>. Acesso em: 13 abr. 2020.

SOUZA, A. B. R. de. A tragédia grotesca no circo de Hermilo Borba Filho. *Revista Água Viva, [S. l.]*, v. 1, n. 2, 2011. DOI: 10.26512/aguaviva.v1i2.10391. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/10391>. Acesso em: 12 set. 2021.

SOUZA, Ricardo Luiz de. *Festas, procissões, romarias, milagres: aspectos do catolicismo popular*. Natal: IFRN, 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 2001.

TAYLOR, Diana. *O arquivo repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. O teatro, esta arte híbrida. *Vitabreve - revista digital de arte e cultura*. Disponível em: <http://vitabreve.com/artigo/76/o-teatro,-esta-arte-hibrida/>. Acesso em: 01 nov. 2020.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

ZAMBELLO, M. H. Casa Grande e Senzala: antagonismos equilibrados e identidade cultural. *Revista Inter-Legere*, n. 6, 3 dez. 2013.

ANEXO A

Participações em festivais

- Festival Latino Americano de Teatro - Lima (Peru)
- Centro Kuringa - Berlim (Alemanha)
- Festival MishMash - Amiens (França)
- FIT - Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (abertura do Festival em 2015)
- Circuito Cultural Paulista (turnê pelo interior de SP)
- Festival Recife do Teatro Nacional (Recife - PE)
- Semana de Teatro do Maranhão (São Luís - MA)
- FENATA (Ponta Grossa - PR)
- FENTEPP (Presidente Prudente - SP)
- Litoral Encena (Região do Vale do Paraíba - SP)
- Goiânia em Cena (Goiânia - GO)
- Floripa Teatro (Florianópolis - SC)
- FESTE (Pindamonhangaba - SP)
- FITBA (Salvador - BA)
- FITA (Angra dos Reis - RJ)
- Circuito SESC Rio de Janeiro e São Paulo
- Apresentações no SESC Acre e Teatro Arthur Azevedo (São Luís - MA)

ANEXO B

Prêmios e editais

- Edital de Montagem Cênica do Estado do Rio de Janeiro 2008 (Genet – Os Anjos Devem Morrer)
- Prêmio Myriam Muniz – FUNARTE (Os Ciclomáticos 13 anos de Vivência)
- Lei do ICMS do Rio de Janeiro (Genet – Os Anjos Devem Morrer)
- Edital de Montagem Cênica do Estado do Rio de Janeiro 2011 (Casa Grande e Senzala)
 - Ocupação Artística do Teatro Ziembinski (Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro)- 2011, 2012 e 2013
- Edital Artes Cênicas nas Ruas - Circulação (FUNARTE 2010) – Minha Alma é Nada Depois Dessa História
- Edital de Fomento à Cultura Carioca - 2015
- Edital Doutores da Alegria 2015 a 2019

ANEXO C

Críticas de espetáculos

Crítica de Alexandre Mate – Sobre Mentiras e Segredos

Um dos melhores momentos da vigésima terceira edição do Festival do Vale do Ribeira, de São José dos Campos, foi vivido ontem, com o espetáculo apresentado pelo grupo Os Ciclomáticos Cia. de Teatro, do Rio de Janeiro. Mesmo premidos pela moda e pelo mito (confere status montar uma obra de Nelson Rodrigues), Os Ciclomáticos apresentaram uma surpreendente (des)montagem do universo rodrigueano, por intermédio de algumas mudanças de foco. A primeira mudança de foco diz respeito à dramaturgia. Partindo da exacerbação dos conflitos de natureza sexual vividos por certo modelo de família tão ao gosto de Nelson Rodrigues, Ribamar Ribeiro, autor do texto (a partir da junção e adaptação de textos rodrigueanos e de processos de improvisação com os integrantes do Grupo) prioriza as vizinhas na encenação. O texto, resultante desse processo, é fragmentado, ágil, e repleto de intervenções. Os diálogos são desenvolvidos ao lado de intervenções das vizinhas – sozinhas ou em coro, que apresentam comentários da vida da família, chefiada pelo autoritário Dr. Ismael, que esquadrinha a vida de todos aqueles ao seu lado. Temperando esses bons achados, os atores-narradores apresentam, ainda, rubricas do texto-base: referindo-se às características das personagens e aos seus comportamentos. O texto, portanto, tem uma característica épica em sua estrutura e em seu modo de apresentação o conteúdo. A história da família é interrompida por corifeus e coriféias, de modo absolutamente teatral. O espetáculo assume-se teatro e “não reproduz a vida como ela é”. Ao contrário, e à exceção do Dr. Ismael, as personagens masculinas são andróginas: atores fazem as personagens masculinas da peça e formam o coro das vizinhas, permanentemente em cena. O excelente figurino de André Vital não é realista, mas composto a partir da junção de recortes desiguais, repletos de detalhes e arabescos (formando uma miscelânea grotesca). Ligado ao figurino, os leques que acompanham todas as personagens, ganham várias significações na obra. Os leques representam, de certa forma, a batuta do conjunto de maestros e maestrinas da cena: belíssimo achado. A maquiagem de André Vital, do mesmo modo que os figurinos, tende a realçar, sobretudo os olhos, nesse caso dando completude à vigilância das vizinhas, que, para bisbilhotar, precisam estar permanentemente de olhos abertos. A cenografia, de Cachalote Mattos, é constituída por poucos praticáveis, algumas poucas cadeiras e inúmeros bastidores-molduras-janelas: que devassam e, ao mesmo tempo, congelam a intimidade da família de Alice. A iluminação de Mauro Carvalho aproveita-se da cenografia, é eficiente e consegue tirar partido das difíceis cores que compõem o figurino. O trabalho de coreografização dos corpos em cena, desenvolvido por Ribamar Ribeiro, cria excelentes desenhos e deslocamentos das personagens. Enfim, em Sobre mentiras e segredos tudo se integra formando e conferindo uma interessante unidade ao espetáculo. À primeira vista e sem tanta reflexão, tendo em vista o impacto da obra, o espetáculo pode transparecer maneirista. Entretanto, o trabalho da segura e sofisticada encenação, a cargo de Ribamar Ribeiro, não permite que a obra se “afunde dentro dela mesma.” Apesar de transitar com múltiplos signos, a obra conta a história muito bem, não se caracterizando em enigma ou na reprodução tão ao gosto fotográfico do realismo. Obra toda coreografa e fragmentada, marcada por staccato seguido de outro e outro, que confere um ritmo alucinante, ao paroxismo. Difícil respirar! Esse ritmo frenético, algumas vezes, mostra-se excessivo, mas nada que comprometa a obra. Nesse excesso, percebe-se o trabalho composto a partir de muitas mãos: diferentes, singulares, mas que imprimem, em conjunto, uma harmonia pela diversidade. A junção de tão díspares e diferentes elementos apresentam uma metáfora bastante significativa, talvez a mais cruel das metáforas, a de o real ser perverso e deformante! Desse modo, e como ficou patente pelas falas do debate ocorrido em 21/11, o conjunto de criadores da obra aproximou-se do expressionismo alemão. Penso que esta aproximação deu-se singular e visceralmente plantado no pré-expressionismo alemão, naquele que vem de Büchner, passa por Wedekind e começa a se espalhar em Kokoschka, já por 1907. As personagens, mesmo as do núcleo familiar não são, em sentido clássico personagens, são figuras: espécies de über-marionettes (super marionetes) desesperançadas, nihilistas, insanas, doentias... As figuras de Sobre segredos e mentiras são manipuladas pela deformante realidade supervisionadas pelas vizinhas. Trata-se de uma obra que adota o universo rodrigueano para colocá-lo de cabeça para baixo. A encenação é irreverente e não mitomaniza o autor, não é obediente, não sacraliza “o” Nelson

Rodrigues, mas um parceiro por intermédio do qual se contou uma história. Muitas dessas conquistas se deram pela heterogeneidade do elenco. Nesse elenco, percebe-se que cada um se traz, formando um amálgama muito teatral, engravidado de teatralidade. (MATE, 2008)

Crítica Robson Camargo – Sobre mentiras e segredos

Quais as mentiras e os segredos que escondem o Grupo suburbano carioca Os Ciclomáticos, na adaptação e releitura dos textos de Nelson Rodrigues? Uma delas é evidente. Se o XXIII FESTIVALE queria discutir as novas tendências do teatro brasileiro, conseguiu, e de forma original. Confesso, que no início fiquei um pouco apreensivo sobre as escolhas e ausências que estavam sendo anunciadas nos palcos do Vale do Paraíba, na cidade de São José dos Campos, neste ano de 2008. Mas aos poucos ficava claro a construção de um diálogo intenso entre dramaturgia e encenação e a riqueza das propostas selecionadas que apontam para um século XXI criador. Sem contar os atores que nos introduziram nestes temas, dois dramaturgos formaram o centro das atenções e nos ajudam a entender algumas das novas tendências que apontam no horizonte: o veterano Luiz Alberto de Abreu e o mitológico Nelson Rodrigues. Por incrível que pareça, os diretores vivos e os dramaturgos encenados desenvolveram um intenso e reconstruído diálogo que, de certa forma, aproximou os diretores e esses dramaturgos de forma inaudita. O dramaturgo paulista Luiz Alberto de Abreu é certamente um dos grandes dramaturgos brasileiro, pela amplitude e qualidade de sua obra, pelas montagens e pela sua inserção colaborativa no trabalho de vários grupos brasileiros, construindo um novo drama e uma nova encenação. Sua dramaturgia, gestada no inesquecível e irreverente grupo Mambembe, nos casarões escarpados da Rua dos Ingleses, em São Paulo, é fruto de um intenso diálogo reconstrutor das fontes e estilos da dramaturgia mundial. Leitor ativo, reconstrói à sua moda, sonhos dramáticos e quixotescos imersos em citações, colagens, montagens que nascem da e na cultura popular e em diálogo com todas as formas de expressão, sem preconceito. Como carpinteiro usa distintas madeiras e goivas para realizar os cortes necessários para sua arte de diversos feitios. Nomeie-se um grande dramaturgo, poeta ou romancista e você poderá encontrar partes de seu estilo ou de sua técnica na obra de Luiz Alberto de Abreu. Com o fermento da cultura popular, principalmente os da comédia, ele sova nosso passado cultural cozinhando uma dramaturgia de primeira qualidade. E assim também foi Nelson Rodrigues. Infelizmente Nelson viveu em um tempo onde a dramaturgia que se construía tinha fronteiras mais claras e, sob o nosso ponto de vista multimídia contemporâneo, mais limitadas. Autores e encenadores viviam mundos separados. Seu diálogo era mais restrito, embora não de menor qualidade. Inspirado pela dramaturgia norte-americana, principalmente no anarco-socialista Eugene O'Neill, Nelson dialogava nervosamente com certo realismo “de vanguarda” e marginal nos Estados Unidos. O'Neill reconstruía Checov, Ibsen, Strindberg, Bernard Shaw, introduzindo no palco o idioma falado nas ruas e becos dos marginais da América, questionando o propalado sonho americano, sempre inalcançável. Este terreno da marginalidade foi revolvido à beça por nosso Plínio Marcos, outro autor dos malditos. Nelson, por outro lado, se dirigia às mazelas do subúrbio carioca se concentrando numa crítica dos costumes e da moral. Adriano de Paula Rabelo, em sua Formas do Trágico Moderno nas Obras Teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues nos conta que “Uma vez perguntaram a ele (Nelson Rodrigues) quais eram as suas influências, e ele disse que eram uma só: O'Neill, O'Neill e O'Neill(...)”. Se O'Neill trazia a tragédia para a contemporaneidade dos excluídos norte-americanos, Nelson levava a tragédia para as margens da Central do Brasil, de forma particular e competente. Este terreno da marginalidade foi revolvido a beça por nosso Plínio Marcos, outro autor dos malditos e talvez mais parecido com O'Neill que Nelson. Mas isso pouco importa. O saudável e inusitado da montagem de Os Ciclomáticos é a saudável releitura rodrigueana, pois se apoia não somente em grande escrita cênica de forma competente, que foi o que vimos nas arenas de São José dos Campos. Se o jornalista O'Neill se introduziu no mar dos marginais, atravessando todas as classes sociais, o jornalista “reacionário” Nelson navegou nas mazelas dos subúrbios cariocas retratando a miséria trágica brasileira, em seus quase míticos personagens suburbanos, tornando-se hoje reconhecidamente o mestre dos dramaturgos de nosso país. Nelson rebaixou à terra os pecados capitais e a virgindade, a traição virou tragicomédia. Ninguém fez isso antes e não se fará depois. Infelizmente, como nota Alexandre Mate, esta mitomania obstaculiza uma miríade de outros grandes dramaturgos que compõem nossa cena. Estamos frente a uma moda de encenar Nelson Rodrigues. Mas eu gosto dela, numa época que se evitam os grandes textos dramáticos, embora também

exija que os olhares dramáticos se dirijam a outras paragens, pois Nelson é grande mas não é o único e vimos isto com grande força no espetáculo recortado, colado ou re-enquadrado de Os Ciclomáticos. O diretor e sua equipe artística, de grande qualidade, deixou as técnicas empoladas do performativo teatro atual para, como um alfaiate cortar, recortar e reconstruir a nova roupagem rodrigueana. Poderíamos até dizer, em processo colaborativo com o falecido Nelson, utilizando rubricas, trazendo o coro secundário em uma de suas obras para o primeiro plano e elaborando uma colagem criativa de seu texto reconstruindo Nelson. Para quem quiser ter uma idéia das medidas tomadas pelo autor dramaturgo-encenador Ribamar Ribeiro, vejam partes do espetáculo ou algumas fotos em (<http://osciclomaticos.blogspot.com/>). ‘Sobre Mentiras e Segredos’ é um verdadeiro desmontar e remontar do universo gracioso rodrigueano ou mesmo comprem seus ingressos e se preparem para uma nova apresentação. Vale a pena, são irreverentes. Este grupo de dez anos de idade constrói seu texto em camadas antepostas, contraditórias, num processo colaborativo com a obra de Nelson, aproveitando a ausência do grande autor, falecido. Se o universo do autor Pernambucano são os trágicos anti-heróis suburbanos, os ciclomáticos foram construindo sua poética nos tumultuados caminhos entre o Bonsucesso e o NorteShopping, distante da longínqua Sulacap, suburbanos bem comportados. Esses doces marginais, inspirados em Lewis Carrol montaram uma “Alice no País de Nelson Rodrigues”, como se imergissem dentro de sua obra, numa perspectiva quase surrealista e, para isso, resolveram aliar-se ao grotesco e a farsa para estudar as paranóias do grande cronista que foi Nelson. Como na dramaturgia colaborativa de Abreu, colaborativa com os atores e a dramaturgia que lhe antecede, acumulam e reverenciam o autor, ao lado de uma profunda ironia e fina paródia. Seu espetáculo é um álbum de família que traz para nós, em seu processo narrativo, as ótimas rubricas rodrigueanas, jogando o texto lido por atores-narradores em cena abanada por leques que se abanam, introduzindo e abalando o costumeiro olhar rodrigueano. Nelson se tornou, pelas mãos dos Ciclomáticos e de outros elencos, uma grande tira de seda para os recortes dos irados alfaiates que populararam o território sagrado do FESTIVALE. A personagem central que constrói a trama enlouquecida é Alice (Fabiola Rodrigues), rodeada por um coro narrador de vizinhas andróginas: as vizinhas de Nelson, submissas entram em primeiro plano para comentar os pecados capitais. Um poderoso coro moral que oprime todos os personagens, em todas as obras de Nelson. O drama virou uma narrativa. Aí se identificam criadores e criatura, pois os atores narradores, moralistas, são personas do próprio Nelson rubriqueiro, interpretam suas personagens e o próprio autor em sua escritura. Os personagens na obra de Nelson são atormentados pelos valores morais que os cercam, muitas vezes em personagens ausentes. Em sua boca proliferam valores morais decompostos, mas que fundamentam a moral contemporânea, ainda nos dias de hoje. Aqui o moralismo cerca as personagens e entretece de forma acentuada a grotesca e suburbana moral da classe média dos arrabaldes. Uma classe média que espargiu seus valores por toda nossa moral televisiva. Sim, pois diz o mito que a classe alta e o proletariado não tem moral, só a classe média. E, para analisar esta dicotomia, se aliam os suburbanos Ciclomáticos num espetáculo de rara qualidade, num ciclo de eterno retorno, sob o prisma do tragicômico e de um grotesco bem comportado que se delicia com o folhetim e evita a peste. É uma montagem muito perspicaz e deliciosa de ser vista, mas cabe ao crítico incomodar. A montagem se apoia totalmente no narrativo e evita o dramático, num lance de rara felicidade, entretanto as chaves do grotesco formalmente utilizadas parecem muito bem comportadas, numa aparência de desfile exaltação, mais que de crítica formal. A narrativa é sempre interrompida pela narrativa, em cortes ousados e instigantes que trazem o próprio texto dito comentando as máximas rodrigueanas. Um achado. Mas a escolha dos figurinos e da maquiagem de André Vital, muito bem realizadas, assim como a bela iluminação de Mauro Carvalho, trazem uma certa monotonia, uma estabilidade. A figura ambivalente que compõe a narrativa dos vizinhos (aqui mais uma vez falo da parte visual), está um tanto gasta na exibição da mídia comercializada e isto parece que nos remete a um código visual do ainda estabelecido, se distanciando um pouco do corrosivo discurso dos textos que poderia carregar o expressionismo de Nelson, hoje. Trás o grupo um dito de Gerd Bornheim, para substanciar o seu trabalho: a mentira é um texto a espera da sua teatralidade, e neste caminho costuraram a obra de Nelson, o que fizeram muito bem. Embora se perceba um certo apoiar em código visual um pouco preguiçoso e muito bem comportado, mesmo quando ousa. Mas isso seria tema para outros grupos e outros diretores, neste tragicômico e competente melodrama “Sobre Mentiras e Segredos” de Ribamar Ribeiro. Um grande espetáculo que deve ser visto e revisto, para se pensar os novos tempos em que se inscreve e com quem dialoga o teatro Rodrigueano. Nele os autores-diretores recortam e re-escrevem os textos da contemporaneidade. Pelos textos apresentados neste festival de novas tendências o que se vê

é que os novos artistas recontam as histórias de Nelson, um novo Nelson, com música e com afeto. (CAMARGO, 2009)

Crítica de Marici Salomão – Sobre mentiras e Segredos

Características exemplares dos novos modos de produção dos teatros de grupo, do texto à iluminação, surgem com força nesta montagem já premiada em festivais de Sobre Mentiras e Segredos, dos Ciclomáticos Cia. De Teatro, do Rio de Janeiro. Com texto e direção assinados por Ribamar Ribeiro, a peça é uma incursão, no registro do cômico, pelo universo do dramaturgo Nelson Rodrigues. Companhia com dez anos de estrada, a Ciclomáticos transforma o que poderia ser só comediuzinha em uma aula de como a ética encaminha uma estética de grupo, a partir da apropriação e do diálogo entre as instâncias criativas por parte de todos os seus integrantes. A peça parte de premissas como a de pais que desconhecem o comportamento de seus filhos, casais que não conhecem a si mesmos e indivíduos que desconhecem seus próprios impulsos. Para tanto, cria um universo patológico a partir da família do Dr. Ismael. Sua filha caçula, Alice, é levada aos 14 anos ao ginecologista. Descobre-se que a menina está grávida. O pai, convicto de que ela foi deflorada por um de seus genros, deflagra uma devassa no núcleo familiar, pressionando o culpado a aparecer. Enquanto mentiras e segredos vêm à tona, a vizinhança se esbalda em especulações. Dessa história, a companhia formada por um coletivo talentoso, tece um belíssimo exercício de encenação, construindo sua proposta estética a partir da ideia de urubus em cena - vasculhando vidas alheias sem a menor cerimônia -, com ênfase no diálogo entre o corpo e a voz, as coreografias, os elementos vazados no palco, a luz, os figurinos e a trilha sonora. A soma dessas instâncias criativas convergentes salienta uma ética de grupo, com a equivalência do lugar ocupado no palco (protagonistas têm a mesma importância no espaço dos chamados personagens secundários), alternância de papéis e criação individual assomando com harmonia no todo. Os figurinos de André Vital merecem um comentário especial. Criados em tons de cinza e preto, têm apliques e ornamentos psicodélicos, preenchendo o palco que conta apenas com molduras de retratos, de vários tamanhos, vazadas. Portando leques pretos e envelhecidos (asas de urubus? signos da burguesia decadente?), o elenco abre-o e fecha-o atrelando as seqüências de imagem e som à temperatura das ações. Há um momento inesquecível em que todos os leques criam um som percussivo e emocionante de escola de samba. A única ressalva é a curta duração da peça. Se isso for considerado pelo grupo, o problema poderia ser resolvido com uma solução mais criativa para o final do espetáculo. Antes de ser uma volta ao início, em flashes rememorativos do começo da peça, poderia caminhar mais um pouco, dando mais peso cômico-dramático às consequências da revelação sobre quem é o pai da criança. De resto, um espetáculo obrigatório a quem acompanha ou quer conhecer os bons resultados do teatro de grupo.... (SALOMÃO, 2007)

ANEXO D

Texto original da montagem

*Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro***Início do espetáculo. Na escuridão a narração é feita in off.**

NARRAÇÃO

Em outubro de 1930 ocorreu-me a aventura do exílio. Levou-me primeiro à Bahia; depois a Portugal, com uma escala pela África. O tipo de viagem ideal para os estudos e as preocupações que este livro reflete. E escrevi Casa Grande e Senzala. A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, de produção, de higiene, de religião, de vida sexual e de família. Não quero estender este prefácio, mas sim, simplesmente dar uma ideia geral deste pensamento sociológico ou literário. O propósito de condensar tudo em um livro eu não consegui realizar, ele derramou e excedeu os limites razoáveis de um livro. Fica para outras formas de linguagem desenvolver este assunto. Gilberto Freyre. Casa Grande e Senzala. O prefácio.

RENATO

Vem cá Brasil, deixa eu ler a sua mão menino. menino!

JULIO

“Casa Grande e Senzala” é uma história íntima.

GETULIO

Que grande destino reservaram para você.

FERNANDA

“Casa Grande e Senzala” é uma tentativa.

RENATO

Fala Martin Cererê.

TODOS

Lá lá lá lá lá uhê... Fala Martin Cererê! Lá lá lá lá lá uhê... Fala Martin Cererê!

RENATO

Tudo era dia o índio deu a terra grande

FERNANDA

“Casa Grande e Senzala” é uma tentativa

SABOT

De contar uma história íntima

TODOS

De cada um de nós

GETULIO

O negro trouxe a noite na cor

JULIANA

Brasileiro.

NÍVEA

Brasil.

TODOS

Brasis

MARCIO

Brasílicos.

JULIO

Braseiros

TODOS

Brasipiras sô,

SABOT

Pindorama!

FERNANDA

Ilha de Vera Cruz

MARCIO

Terra de Santa Cruz

TODOS

Brasileiros

RENATO

O branco a galhardia

GETULIO

E todos traziam o amor

NÍVEA

Lembrando que foi uma tentativa.

RENATO

Tinham encontro marcado pra fazer uma nação!

GETULIO

E o Brasil cresceu tanto que virou interjeição

NÍVEA

Se deu certo?

TODOS

Lá lá lá lá lá uhê... Fala Martin Cererê! Lá lá lá lá lá uhê... Fala Martin Cererê (continua em tom de festa)

- TODOS** Gigante pra frente a evoluir...laiá laiá milhões de gigantes a construir
laiá...laiá...laiá... (Bis)
- GETULIO/RENATO** Ó pátria amada idolatrada salve, salve.
- TODOS** Vem cá Brasil deixa eu ler a sua mão menino, que grande destino
reseraram pra você fala. **Martin Sererê!**
- JULIO** Aqui é será a terra do pirão, do siri, da paçoca, da farinha, do Massapê.
- TODOS** Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê. Lá lá lá lá lá uhê fala Martin
Cererê.
- FERNANDA** De árvores gordas, de bois pachorrentos, de gente preguiçosa, do
hibridismo, de preto, de verde, de marron, de pardo, de índio, de amarelos
de mamelucos.
- TODOS** Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Sererê. Lá lá lá lá lá uhê fala Martin
Cererê.
- SABOT** De soja, de feijão, de coco, de osso, de canibais, de calypsoooooo.
- TODOS** Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê. Lá lá lá lá lá uhê fala Martin
Cererê.
- MARCIO** É a terra do derrame, derrame de mel, derrame de garapa, derrame de
borracha, derrame de cachaça, derrame de dança, derrame de germe,
derrame de sangue, derrame de erisipela, derrame de gente.
- JULIANA** Derrame de Deus
- TODOS** Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê. Lá lá lá lá lá uhê fala Martin
Cererê.
- FERNANDA** Anauê (salve, olá)
- TODOS** Anauê (salve, olá)
- NÍVEA** Abá (homem branco)
- MARCIO** Abaçái (aquele que espreita)
- SABOT** Abaité (homem ruim)
- GETULIO** Anassanduá (da mitologia indígena)
- JULIANA** E toda a província se chamava Santa Cruz, depois prevaleceu o nome de
Brasil por causa do pau que nela há que serve para tintas. Todo esse
gentio muito dados ao vinho que fazem das raízes de mandiocas que
comem. Nenhuma criatura adora por Deus, dizem que os trovões são
Deus. É o principal impedimento para a sua conversão é que não
conseguem ficar parado em um só lugar! Esta terra com gentio de má
índole do Brasil que para se falar miudamente seria necessário um livro
mui grande. Daqui da terra Brasilis informo a todos. Padre José de
Anchieta.
- NÍVEA** Aqui é a terra das doenças que fazem as pessoas incharem pelo próprio
mal de comer terra. Mas que quando chega na noite de lua cheia de sexta
fica tudo bem, com batuque, apostas e cauim! E hoje é o pagode, o futebol
e a cerveja!
- TODOS** Lá lá lá lá lá uhê fala Martin Cererê. Lá lá lá lá lá uhê fala Martin
Cererê.
- GETULIO** E vamos desembestar sem rédea pra falar da capacidade de sermos
colonos e colonizados e que vivemos até hoje.
- TODOS** Será?
- GETULIO** O Brasil que estamos aqui defendendo e mostrando a cara
- TODOS** Aqui
- RENATO** É o Brasil de cada um
- JULIO** Um Brasil de todos nós

TODOS	Em um só
	<u>MUSICA</u>
SABOT	Muruiê Tete Tupã, direçu burueiru indái dereci
MULHERES	Muruiê tete Tupã, direçu burueiru indái dereci (3 vezes)
HOMENS	Maraihá canande hei hei á hei hei mará canandê (2 vezes)
TODOS	Maraihá canande hei hei á hei hei mará canandê
NÍVEA	Todo esse gentio que se derrama mais de duzentas léguas pelo sertão
TODOS	Yanomami a manguera derecei, Ticuna Taingá derecei Tupã guachupé (3 vezes)
MARCIO	Entre eles pelos matos há diversas nações de outros bárbaros
FABIOLA	Bárbaros! Eles são bárbaros!
GETULIO	E falam diversas línguas e em cada língua rezam as suas rezas.
TODOS	Taingá werauê hei hei a hei hei Mará Canandê (2 vezes)
SABOT	Vai se iniciar uma grande festa. Onde estarão reunidos todos os povos. Onde cada povo vai contar sua própria história. Como é o seu dia a dia.
TODOS	Taingá werauê hei hei a hei hei Mará Canandê.
SABOT	Muruiê tete Tupã, direçu burueiru indái dereci.
RENATO	Estes índios que cantam e dançam para estes deuses inacabados. Deuses que não existem! Deus que não existem! São efeitos da natureza. O céu, o luar e a terá. Esse povo não é de boa confiança.
GETULIO	Só um idiota ou um invejoso sem remédio pode negar a enorme significação e a enorme importância de Casa Grande e Senzala.
JULIANA	Nenhum livro sacudiu o Brasil como esse de Gilberto Freyre.
JULIO	Nenhum abalou tão profundamente a opinião, e tanto concorreu para que se escrevesse e se lesse em nossa pátria.
NÍVEA	Foi um despertar e um abrir de caminhos. O livro de Gilberto deslumbrava o país.
SABOT	Nós todos que começávamos a escrever e publicar...
MARCIO	... sentimo-nos orgulhosos do grosso volume que era uma revolução.
FERNANDA	Muito tempo, muita água correu, Casa Grande e Senzala guarda a mesma grandeza.
FABIOLA	Discordam-se de ideias e afirmações, de pontos de vista.
RENATO	Mas como não assistir a alegria de admirar e de afirmar sua importância? Jorge Amado.
TODOS	Ponto final.
FERNANDA	Os índios, banhados em cauim e corpos nus, tomavam banho nas línguas dos rios sem o menor pudor, sem o menor pudor.

MUSICA

Tutuê tuê papa, tutuê tuê pa

Tutuê tuê papa, tutuê tuê pa

Manguei tuê tuê papa

Maguei tuê tuê pa

Manguei tuê tuê papa

Maguei tuê tuê pa

FERNANDA Eles tomavam banho na língua dos rios sem o menor pudor, sem o menor pudor.

Tutuê tuê papa, tutuê tuê pa

Tutuê tuê papa, tutuê tuê pa

Manguei tuê tuê papa

Maguei tuê tuê pa

- Manguei tuê tuê papa**
Maguei tuê tuê pa
- FERNANDA** Esses filhos da puta tomavam banho na língua dos rios sem o menor pudor, sem o menor pudor.
- Tomá banho no rio**
Tomá banho no rio
Tomá banho no rio
Tomá banho no rio
- Mandei você tomá banho**
Mandei você tomá banho
Mandei você tomá banho
Mandei você tomáááááááááá
- MARCIO** Conta-se que antes da chegada dos espanhóis e dos portugueses. Hoje, em uma cidade para lá de Belém...
- TODOS – Iaçã te esconde lá vem a cobra grande á, á...**
- MARCIO** ...uma tribo existente. Havia crescido tanto que já não tinha mais alimento para todos.
- TODOS – Faz depressa uma oração pra ela não te pegar á, á...**
- MARCIO** E dizem que a seca que apareceu nesta terra, foi por culpa da Cobra grande...
- TODOS – Iaçã te esconde... Iaçã te esconde... Iaçã te esconde**
... a Boiuna de Prata.
- MARCIO**
- TODOS – Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande.**
MULHERES – Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande.
MULHERES – Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...
HOMENS – Faz depressa uma oração prá ela não te levar.
MULHERES – Faz depressa uma oração prá ela não te levar.
MULHERES – Faz depressa uma oração prá ela não te levar á, á...
TODOS – Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...
Faz depressa uma oração prá ela não te levar á á... á á... á á...
- MARCIO** Por conta da falta de comida, o cacique desta tribo determinou:
- CACIQUE** A partir de hoje todas as crianças que nascerem nesta aldeia devem ser sacrificadas.
- HOMENS – A floresta tremeu**
MULHERES – A floresta tremeu
HOMENS – A floresta tremeu
MULHERES – A floresta tremeu
JULIO – A floresta tremeu quando ela saiu.
- CACIQUE** Devem ser sacrificadas.
- HOMENS – Quem estava lá perto**
MULHERES – Quem estava lá perto
HOMENS – Quem estava lá perto
MULHERES – Quem estava lá perto
RENATO – Quem estava lá perto de medo fugiu.
- CACIQUE** Devemos aplacar a fúria da Boiuna
- GETULIO – E a Boiuna passou fogo tão depressa.**
A Cobra Grande.
- CACIQUE**
- TODOS – Que somente um clarão foi que se viu...**
- CACIQUE** Não há mais o que fazer.
- TODOS – A floresta tremeu quando ela saiu quem estava lá perto de medo fugiu.**

E a Boiuna passou fogo tão depressa.

RENATO – Que somente um clarão foi que se viu...
 Mas algo aconteceu para mudar a vida da tribo.
 A filha do cacique
 Uma jovem e bela menina chamada
 Iaçã
 Estava grávida
 O Cacique sabia que a decisão estava em suas mãos
 Iaçãããããã...

MARCIO
TODOS
JULIO
NÍVEA
TODOS
NÍVEA
RENATO
IAÇÃ
CACIQUE
IAÇÃ-
CACIQUE

Meu pai o que você vai fazer?
 Minha filha, não posso provocar a ira de Boiuna.
 Mas pai... ela é minha filha...da mesma terra que a sua... do mesmo chão.
 Está decidido Iaçã. Está decidido. Esta criança terá o mesmo destino que todas as outras.

IAÇÃ
 Mas ela é minha filha! Minha filha!

TODOS – Iaçã te esconde, Iaçã te esconde, Iaçã te esconde.
 Esta criança deve morrer.

RENATO
TODOS – Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...
Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...
Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...

MULHERES – Faz depressa uma oração pra ela não te levar
MULHERES – Faz depressa uma oração pra ela não te levar
MULHERES – Faz depressa uma oração pra ela não te levar á, á
HOMENS – A floresta tremeu.
MULHERES – A floresta tremeu.
HOMENS – A floresta tremeu.
MULHERES – A floresta tremeu.
HOMENS – Quando ela saiu...
MULHERES – Quando ela saiu...
HOMENS – Quem estava lá perto,
MULHERES – Quem estava lá perto
HOMENS – Quem estava lá perto,
MULHERES – Quem estava lá perto
HOMENS – De medo fugiu...
MULHERES – De medo fugiu.

RENATO – E a Boiuna passou fogo tão depressa
TODOS – Que somente um clarão foi que se viu...
 Gritos e cantos de nada adiantaram. As índias naquele dia cantaram, cantaram.

TODOS – Iaçã te esconde lá vem a Cobra Grande á, á...
Faz depressa uma oração pra ela não te levar á, á...
A floresta tremeu quando ela saiu
Quem estava lá perto, de medo fugiu.
E a Boiuna passou tão depressa
Que somente um clarão foi...

IAÇÃ
 Minha filha!

TODOS – Que se viu.

RENATO
 Iaçã se manteve calada. E naquela noite a pequena criança teve o seu derradeiro fim, para desespero da mãe.

IAÇÃ
 Minha filha!

IAÇA – Ae rame upaka ni awá
Usú umãã ne sesá upirari
Ae rame uyaxiu ne awá usu wendú
Ni sasci musawa iasé
Aé aiu uikú

IAÇA – Quando ela acordar, ninguém vai ver seus olhos. Quando ela chorar, ninguém vai ouvir seu grito. Por que... Ela está só.

MULHERES – Ae rame upaka ni awá
Usú umãã ne sesá upirari

RENATO E a tristeza tomou conta da aldeia
IAÇÃ E eu fiquei tão triste que nunca mais olhei para o céu.
RENATO Mas um dia Iaçã teve a visão de sua pequena menina próxima a uma bonita palmeira
IAÇÃ Eu me abracei aquela arvore
RENATO e ficou ali até morrer.
FERNANDA Iaçã ficou desaparecida.
SABOT Toda a tribo a procurou. Até seu pai.
FABIOLA Ao ver um clarão, uma luz forte perto de uma palmeira, aproximou-se
JULIANA E viu apenas o corpo da filha caído, já morto. Mas ao olhar para árvore viu que estava carregada de pequenos frutos.
SABOT Em homenagem a filha chamou-os de Açaí.
CACIQUE E aqueles frutos viraram nosso alimento e a boiuna de prata nunca mais apareceu em nossa terra!

MULHERES – Iaçã te esconde, lá vem a Cobra Grande, ááá.

MULHERES Eu, Padre José de Anchieta, tratarei brevemente do que se fez desde janeiro até o fim de março quando partem estes navios. A paz de nosso senhor Jesus Cristo seja sempre nos corações. Amem. Continuo aqui na Aldeia de Piratininga onde tento colher algum fruto entre sementes podres. Mas não, o que se vê são esses catecúmenos, índios, selvagens que com olhos de desejo continuam a fazer seus antigos costumes. Estes índios, desalmados! Não possuem almas! Padre José de Anchieta.
RENATO- Após os primeiros momentos da formação do universo Ofun Meji deu início à geração de seus filhos. O primogênito foi Oyeku Meji. O mais novo era Ejiogbe. Ambos nasceram no mesmo dia!

MÚSICA

SIYAHAMBA

Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
Siyahamb' ekukhanyen' kwen-
Khanyen' kwenkhos'
Siyahamba, hamba
Siyahamba, hamba
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos

OFUN MEJI Meus filhos entrego-lhes o cetro real para que com este abram o Portal da Luz.

Siyahamba, hamba
Siyahamba, hamba
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos

- RENATO-** Tão logo o portal fosse aberto surgiria a luz e a mesma se dispersaria pelo Universo, iluminando-o em todas as direções. Ofun Meji, o pai, recomendou a Oyeku Meji, o filho mais velho, abstinência.
- MARCIO JULIO** Meu filho, os deuses precisam de sua abstinência.
Sim, meu pai. Farei o que pedir.
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
Siyahamba, hamba
Siyahamba, hamba
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
- RENATO** Mas Oyeku Meji desobedeceu as determinações do pai.
OYEKU MEJI Naquela noite
RENATO Bebeu, bebeu, bebeu até dormir.
OYEKU MEJI Naquela noite eu bebi, bebi, bebi como nunca. Naquela noite eu me embriaguei.
- MÚSICA**
Ôôii, Ôôia
Ôôii, Ôôia
Ôôii, Ôôia
- OYEKU MEJI** Naquela noite eu bebi como nunca. Naquela noite, eu me embriaguei.
MULHERES – Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
Siyahamba, hamba
Siyahamba, hamba
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
- RENATO** Ejiogbe, o filho caçula, sentiu falta do irmão e retornou pelo caminho percorrido, encontrando-o embriagado e adormecido. Por mais que tentasse não conseguiu acordá-lo.
- EJIOGBE** Oyeku Meji.
RENATO Em face disso Ejiogbe recolheu o cetro real e retornou sozinho ao Orun, onde Ofun Meji os aguardava. Tão logo chegou o pai perguntou:
OFUN MEJI Onde está teu irmão, o guardião do cetro que conduzes?
EJIOGBE Ele bebeu emu em excesso e adormeceu. Tentei acordá-lo em vão. Como era hora de retornar, resolvi eu mesmo trazer o cetro real.
OFUN MEJI Tu não bebeste?
EJIOGBE Não! Sabes que não desobedeço às tuas ordens, meu pai.
OFUN MEJI Sendo assim confiarei a ti a guarda do cetro real. Tu substituirás teu irmão a partir deste instante. Oyeku Meji!
OYEKU MEJI Meu pai. O cetro real.
OFUN MEJI Por que me desobedeceste, meu filho?
OYEKU MEJI Não resisti ao desejo veemente do emu, e o pior é que não sei onde deixei o vosso cetro, mas já o vejo na mão de meu irmão.
MULHERES – Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
- OYEKU MEJI** Você é um traidor!
EJIOGBE Mas eu não tive culpa!
OYEKU MEJI Traidor! Traidor! Traidor!
EJIOGBE Eu não tive culpa!
MULHERES – Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos
Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos

**OYEKU MEJI
EJIOGBE**

Mas você não deveria ter aceitado.
Eu não fiz nada!

**OYEKU MEJI
EJIOGBE**

MULHERES – Siyahamb’ ekukhanyen’ kwenkhos

Foi você que me embriagou. Foi você que me enganou.
Não me acuses.

OFUN MEJI

Silêncio os dois.

OFUN MEJI

MULHERES – Siyahamb’ ekukhanyen’ kwenkhos

Felizmente ambos não estão perdidos. Teu irmão recolheu o cetro real e o trouxe de volta para mim. Devido ao teu procedimento, de hoje em diante estarás subordinado a teu irmão mais novo.

**OYEKU MEJI
EJIOGBE**

Sim, meu pai. Farei o que pedir.

Oyeku Meji é meu irmão mais velho, e face à sua fraqueza e desobediência tornou-se meu servo, o que me entristece. Seria possível dar a ele a guarda das noites e das trevas, uma vez que confiaste a mim os dias e a luz?

OFUN MEJI

Sim, meu filho. Eu aceito o seu pedido.

MÚSICA

O NEGRUME DA NOITE

GETULIO – O negrume da noite

Reluziu o dia

O perfil azeviche

Que a negrutude criou

O negrume da noite

Reluziu o dia

O perfil azeviche

Que a negrutude criou

Constituiu um universo de beleza

Explorado pela raça negra

Por isso o negro lutou

O negro lutou

e acabou invejado

E se consagrou

ilê, ilê aiye

Tu és o senhor

Dessa grande nação

E hoje os negros clamam

Abençoação Abençoação Abençoação

TODOS – Odé comorodé

odé arere

odé

comorodé odé

odé arere

JULIANA

O europeu saltava em terra escorregando os pés em índia nua. Os próprios padres da Companhia de Jesus precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. Muitos padres deixaram-se a contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes se esfregavam nas pernas

deles, pois acreditavam que eram deuses. As índias davam-se ao europeu por um pente, um caco de espelho, ou uma garrafa de bebida forte. E isto acontecia em um Brasil que já era policiado e não o dos primeiros tempos. Aquele de libertinagem solta. Casa Grande e Senzala, pág. 164.

RENATO Portugal, história de reis, rainhas e princesas. Histórias mais que extraordinárias e a mais popular é da rainha Santa Isabel: a do milagre das rosas. Segundo a lenda portuguesa a rainha saiu do castelo de Sabugal..., Mas esta história não é a que vou contar hoje e sim a da princesa Fátima

AIAS – (Vocalize)

JULIO Fátima, jovem e bela princesa, era filha única. Seus pais.
RENATO Ora, pois!
JULIO A princesa Fátima está prometida a seu primo Abu. Este é o destino da princesa Fátima.

GETULIO A princesa Fátima vivia com joias

AIAS – Somos as aias

JULIO riquezas

AIAS – Somos as aiaias

JULIO e penduricalhos dos mais sofisticados

AIAS – Somos as aias

JULIO e tinha também a cia das Aias

AIAS – Somos as aiaias

FATIMA Chega!
JULIO Continuando... Esta é a história da princesa Fátima, do rei, da rainha, do Abu, do servo...

AIAS E das aias.
JULIO Princesa Fátima estava prometida a seu primo Abu, mas não está feliz.
TODOS Oh!
JULIO E nessa história tudo será cantado.
FÁTIMA Senhor meu Pai meu desejo não é esse.

TODOS – Oh!

FÁTIMA O meu desejo não é esse.

TODOS – Oh!

FÁTIMA Meu desejo não é esse.

TODOS – Oh!

FÁTIMA Eu não quero me casar com este homem.

ABU – O que ?!

AIAS – Mas princesa, ele é lindo!
Mas princesa, ele é lindo!
Mas princesa, ele é lindo!
Mais importante do que isso: ele é rico!

RENATO – Filha ingrata, insolente.
TODOS – Oh!
RENATO – Insolente
TODOS – Oh!
RENATO – Insolente
TODOS – Oh!

FÁTIMA Pai o meu destino é estar com Deus.
TODOS – Oh!

JULIANA – Minha filha tem certeza do que dizes? Minha filha tem certeza do que dizes?

AIAS – Ela tem, ela tem, ela tem

FÁTIMA Mas eu tenho

AIAS – Ela tem, ela tem, ela tem

FERNANDA – Ela tem!

FÁTIMA Eu não aguento mais esse reino, essas pessoas cantando o tempo todo.
Isso não é um musical da Broadway. Isso não é vida real.

JULIANA – Minha filha tem certeza do que dizes?

FÁTIMA Cala a boca mãe!

AIAS – Somos as Aias.

RENATO – Filha ingrata, insolente.

HOMENS – O que?!

(todos cantam juntos ao redor de Fátima até o grito de Fátima parar todos)

JULIANA - Minha filha.....

FÁTIMA – Entrarei para o convento

TODOS Oh!!

FÁTIMA Entrarei para o convento.

TODOS Ah...

MÁRCIO Mas Abu não ficou nada satisfeito com essa situação

JULIO Princesa Fátima estava completamente decidida

FÁTIMA Entrarei para o convento de Jesus, o convento que fica no alto do monte
, onde viveu Santa Clara de Coimbra.

SANTA CLARA CLAREOU

MÁRCIO – Mas Abu

JULIO – Irritado

MÁRCIO – Revoltado

RENATO – Consternado

TODOS – Disse

ABU - FUI TROCADO

MÁRCIO – Irritado

ABU - POR UM HOMEM

JULIO – Revoltado

ABU - NA CRUZ

RENATO – Consternado

TODOS – Ele disse

ABU - UM HOMEM CHAMADO...

ABU Como é o nome dele mesmo?

SERVO Jesus.

JESUS

SABOT Cego por vingança

NIVEA e visivelmente transtornado

FERNANDA em tom de descontrole

JULIANA foi até a princesa Fátima

ABU – Princesa Fátima, se tu quiseres se casar com este homem, deverás morrer!

TODOS Oh!

FÁTIMA Acabe comigo agora,

TODOS Oh!

FÁTIMA Mas nunca destruirá minha fé em Jesus, meu amor incondicional,
passional e eterno

MULHERES - POR JESUS! POR JESUS!

TODOS – JESUS CRISTO, JESUS CRISTO, JESUS CRISTO!
FÁTIMA Eu estou aqui.
TODOS – JESUS CRISTO, JESUS CRISTO, JESUS CRISTO!
FÁTIMA Eu estou aqui.
TODOS – JESUS CRISTO, JESUS CRISTO, JESUS CRISTO!
FÁTIMA Eu já disse que estou aqui.
ABU - Sua traidora
TODOS - Sua traidora
ABU - Eu fui enganado
TODOS - Ele foi engando
ABU - Como fui tolo
TODOS - Tolo, tolo.
ABU - e desmoralizado. Já sei o que fazer
TODOS - O que Abu? O que Abu?
ABU - Já sei o que fazer
TODOS - O que Abu? O que Abu?
ABU - Já sei o que fazer
TODOS - Fala Abu! O que ele vai fazer?
RENATO – Sei lá, porra.
TODOS – O que?
ABU - Eu devo matá-la.
TODOS - Não Abu.
ABU - Sim, sim.
TODOS - Não Abu.
ABU - Sim, sim, sim.
TODOS – Não, Abu. Não faça isso Abu
ABU - Eu vou
TODOS - Não Abu.
ABU - Sim, sim.
TODOS - Não Abu
ABU - Sim, sim, sim.
TODOS – Não, Abu. Não faça isso Abu
SERVO - Yes mata!
TODOS - Não Abu.
ABU - Sim, sim.
TODOS - Não Abu
ABU - Sim, sim, sim.
TODOS – Não, Abu. Não faça isso... Abu
SERVO Mata logo!
FÁTIMA É agora?
ABU É!
FÁTIMA Ah!
JULIO E num devaneio Abu penetra o punha frio
NIVEA nas entranhas
SABOT abençoadas
FERNANDA da princesa
TODOS Fátima
FÁTIMA Senhor Jesus tenha piedade de mim. Vocês são vermes e pensam que
são reis.
ABU Fátima!

**GETULIO – E de repente o vinho virou água
E a ferida não cicatrizou
E o limpo se sujou
E no 3º dia ninguém ressuscitou.
Ela talvez tivesse nome, era Fátima.**

**NIVEA
SABOT
FERNANDA**

Princesa Fátima dias depois tornara-se santa.
No local onde o sangue fora derramado, nasceu um jardim de rosas.
e naquele reino ninguém nunca mais cantou músicas alegres.

MÚSICA

FADO

JULIANA – Não sei, não sabe ninguém

**Por que canto o fado
Neste tom magoado
De dor e de pranto
E neste tormento
Todo o sofrimento
Eu sinto que a alma
Cá dentro se acalma
Nos versos que canto
Foi Deus
Que deu luz aos olhos
Perfumou as rosas
Deu ouro ao sol
E prata ao luar
Foi Deus
Que me pôs no peito
Um rosário de penas
Que vou desfiando
E choro a cantar**

Entra texto narrado in off no Blackout

NARRAÇÃO

Chegando à terra brasilis. Eu tenho Jesus, Maria e José. Todos os orixás e pajés em minha companhia. Faço daqui a minha terra de misturas e de mandigas. A mistura da mistura. Do ouro com a farinha, do arroz com o feijão, do preto com o branco, do rio com o mar, da pipoca com os santos, do profano e o sagrado. Caso tenha vontade de gritar e cantar a minha música. Eu, este novo ser criado por todos. Eu, *antropofagizado* por mim mesmo. A partir daqui, misturo, miscigeno, reordeno esta nova forma. Sou um, sou o brasileiro. Brasileiro do morro, brasileiro da rua, brasileiro da encruzilhada, brasileiro da fé, brasileiro da pobreza, brasileiro do ritmo, brasileiro da dança nos quadris. Discorro daqui em diante a minha história escrita por mim mesmo. Com meu suor, com a minha saliva. Eu, com os meus dentes, com a minha boca e a minha língua profetizo que esta será a terra das terras. A minha terra Brasil! Casa grande e Senzala, segundo capítulo.

MÚSICA

DEU MEIA NOITE

**RENATO – Deu meia noite, Alcântara dormiu
TODOS – Lá lá lá lá lauê, fala Martin Cererê**

- RENATO – Deu meia noite, Alcântara dormiu**
TODOS – Iasã te esconde, lá vem a Cobra Grande á á
RENATO – Deu meia noite, Alcântara dormiu
TODOS – Siyahamba, hamba. Siyahamba
RENATO – Deu meia noite, Alcântara dormiu.
TODOS – Santa Clara clareou
RENATO – Quando a luz já se apagou
Mãe da lua já cantou
O galo cocorocô canção de amor
TODOS – Tambô tá tocando, senhor tá olhando
Cabeça de nó tá só passando.
- GETULIO** O índio não dava pra escravo porque era incapaz e molenga.
TODOS Anauê.
GETULIO O negro sim.
TODOS Anauê.
GETULIO Sobretudo se disciplinado na sua energia intermitente pelos rigores da escravidão.
- TODOS** Anauê.
GETULIO Casa Grande e Senzala, página 304.
- TODOS – Tambô tá tocando, senhor tá olhando.**
Cabeça de nó tá só passando.
RENATO – Deu meia noite, Alcântara dormiu.
TODOS – Deu meia noite, Alcântara dormiu.
RENATO - Do fundo de um poção
De um casarão colonial
Um espírito de preto velho
Escravo de Portugal
Na praça do pelourinho
Junto com outros espíritos
Cantam um canto de não dito
- JULIO** O costume de se enterrar os mortos dentro de casa era exemplo do espírito patriarcal.
TODOS Aleluia!
JULIO Os mortos continuavam sob o mesmo teto que os vivos.
TODOS Aleluia!
JULIO Santos e mortos eram afinal parte da família.
TODOS Saravá!
JULIO Casa Grande e Senzala, página 51.
- TODOS - Tambô ta tocando**
Senhor ta olhando
Cabeça de nó ta só passando
RENATO – Deu meia noite Alcântara dormiu.
TODOS – Deu meia noite Alcântara dormiu.
RENATO – Surgindo de vez em quando
Um fogo longe do campo
Maria toda de branco
Por Alcântara passear
E aquela morena bela
Parecendo uma sereia
É bonita, e eu não vou lá

- TODOS - Xica da (4x) Silva**
- SABOT** Ao contrário do rapaz, adestrado para garanhão, a menina moça era modelada para ser sempre fiel a castidade. Dava entre os 12 e 13 anos e o primeiro parto vinha pelos 14.
Casa Grande e Senzala, página 36.
- HOMENS – Ai ai, ai ai. É o canto do pregoneiro**
- MULHERES – E vende vatapá**
E vende caruru
E vende mungunzá
Vende umbu
- TODOS – In south american way.**
Tambô ta tocando
Senhor ta olhando
Cabeça de nó ta só passando.
- RENATO – Deu meia noite...**
- NIVEA** Casa Grande e Senzala, página 119. A sífilis produz grandes estragos. O europeu de Portugal trouxe para a mulher índia.
- RENATO – Deu meia noite**
TODOS – Deu meia noite
RENATO – Deu Meia noite
TODOS – Deu meia noite
- NIVEA** Os Senhores da casa grande presenteavam as escravas negras.
- RENATO – Deu meia noite**
TODOS – Deu meia noite
RENATO – Deu meia noite
TODOS – Deu meia noite
- NIVEA** Ou seja. O brasileiro é um filho da sífilis.
- TODOS – Deu meia noite Alcântara dormiu.**
- JULIO** A poesia e a música brasileiras surgiram desse conluio de curumins e padres.
- FABIOLA** Quando mais tarde surgiu a modinha.
SABOT De música inundou-se a vida dos catecúmenos.
RENATO Os curumins acordavam de manhã cedo, cantando...
GETULIO E bendizendo os nomes de...
FERNANDA Jesus,
NIVEA E da Virgem Maria. Casa Grande e Senzala, página 219.
JULIANA Vamos lá criancinhas curumins. Todos cantando comigo. Ó virgem Maria...
- TODOS – Ó, Virgem Maria**
- JULIANA** Mãe de Deus verdadeira...
- TODOS – Tupan ei eté**
- JULIANA** Os homens deste mundo...
- TODOS – Abá pe ara porá**
- JULIANA** Estão bem convosco.
- TODOS – Oicó endê yabê.**
(A música continua, até Juliana interromper)
- JULIANA** Pára tudo. Aqui ninguém é de Deus. Estes índios. Desalmados.
TODOS Não possuem almas. Padre José de Anchieta.
- HOMENS – Donde vindes, São João, que vindes tão molhadinho?**
MULHERES - Donde vindes, ó Batista, que cheiras a alecrim?

HOMENS – As moças não me querendo eu dou porrada nos santinhos.

TODOS – As moças não me querendo eu dou porrada dos santinhos.

TODOS - Donde vindes, São João, que vindes tão molhadinho?

Donde vindes, ó Batista, que cheiras a alecrim?

As moças não me querendo eu dou porrada nos santinhos.

(a música continua até a chegada ao navio negreiro)

RENATO Senhor Deus dos desgraçados. Dizei-me vós, ó Deus!

Se é loucura ou verdade tanto horror perante aos céus.

TODOS – Que navio é esse que chegou agora?

É o navio negreiro com os escravos de Angola.

RENATO Quem são esses desgraçados que não encontram em vós não mais que o
rir calmo da turba que excita a fúria do algóz.

Quem são?

São os filhos do deserto. A tribo dos homens nus. São os guerreiros
usados.

Hoje, míseros escravos. Sem ar, sem luz, sem razão.

MÚSICA

LEILÃO DE ESCRAVOS

Quem dá mais, quem dá mais?

Negro é forte, rapaz.

Era assim, apregoado em leilão

O negro que era trazido para a escravidão.

JULIO – Ao senhor era entregue para qualquer obrigação.

MARCIO – Trabalhava no engenho de cana, plantava café e colhia algodão.

JULIO – Enquanto isso, na casa grande o feitor

GETULIO/MARCIO – Ouvia as ordens de um ambicioso senhor.

JULIO Pelo amor de todos os deuses, não faça isso comigo. Piedade, senhor.

RENATO Cala essa boca!

MULHERES Mas, senhor!

RENATO Aqui nessa terra você não tem voz.

TODOS – Ôôôô

Tenha pena de mim, meu senhor.

Tenha, por favor.

GETULIO E o que eu faço com esse aqui?

RENATO Joga ele na senzala. E deixa ele lá até apodrecer.

JULIO – E o negro trabalhava de janeiro a janeiro.

RENATO – E o chicote estalava, deixando as marcas do cativo.

GETULIO – E na senzala, o contraste se fazia.

JULIO Você não deveria fazer isso com a gente. Você é nosso irmão. Viemos
da mesma terra.

JULIO – Enquanto o negro apanhava, a mãe preta embalava

GETULIO/JULIO/RENATO - O filho branco do senhor que adormecia.

TODOS – Ôôôô

Tenha pena de mim, meu senhor.

Tenha, por favor.

GETULIO Eu só faço o que me mandam.

TODOS – Ôôôô

Tenha pena de mim, meu senhor.

Tenha, por favor.

JULIO Irmão, meu irmão, nós devemos ser mais fortes do que isso! Um mesmo rosto, uma mesma nação!

RENATO E o que você vai fazer?

GETULIO Ele vai pro tronco.

GETULIO/RENATO – Quem dá mais, quem dá mais?

GETULIO Assim como todos os outros de sua nação.

TODOS – Ôôôô

RENATO – Quem dá mais, quem dá mais?

Tenha pena de mim, meu senhor.

Tenha, por favor.

Ôôôô

Tenha pena de mim, meu senhor.

Tenha, por favor.

FERNANDA Ao escravo negro se obrigou aos trabalhos mais imundos na higiene doméstica e pública dos tempos coloniais. Um deles, o de carregar à cabeça, barris de excremento vulgarmente conhecidos por tigres. Não se pode acusar de propagadores de imundície os negros que, quando libertos, deram para barbeiros, dentistas ou fabricantes de vassouras de piaçavas, nem as negras doceiras que eram exigentes na limpeza dos seus tabuleiros. Profissões cujo exercício, era evidente as preocupações de higiene. É verdade que alguns negros barbeiros tinham um caroço de macaíba comum, para os clientes brancos botarem dentro da boca e tomarem a face saliente e fácil de barbear. Mas botava o caroço de macaíba dentro da boca quem fosse porco. Então, o cliente branco asseado limitava-se a encher a boca de ar no momento em que o africano lhe pedia. Casa Grande e Senzala, página 512.

MÚSICA

BANZO

É banzo que nego tem,

É banzo que nego tem,

É banzo que nego tem, ô Aruanda.

Aruanda chegou

O mar separou

Senhor, meu senhor,

Nego tudo deixou

É banzo que nego tem,

É banzo que nego tem,

É banzo que nego tem

Na casa grande tudo é alegria,

Na casa grande tudo é festança.

Na senzala nego chora

Chora que nem criança.

FERNANDA Que saudade da minha mãe. Que saudade da minha terra.

TODOS - É banzo que nego tem,

É banzo que nego tem,

É banzo que nego tem.

MARCIO Sua benção, minha mãe.

SABOT Sua benção, minha mãe.

JULIO Mãezinha, a sua benção.

**TODOS – No tempo do tempo,
No tempo do tempo,
No tempo que eu tinha...**

**FERNANDA – No tempo que eu tinha sinhá, como a sinha me batia.
Eu gritava por Nossa Senhora...
Como as pancada doía.**

**TODOS - No tempo que eu tinha sinhá, como a sinha me batia.
Eu gritava por Nossa Senhora...
Como as pancada doía.**

JULIO É verdade que desde os tempos remotos o senhor passou a se chamar
FÊ/SABOT “Sinhô”
MARCIO Depois “nhonhô”
JULIO E, por fim,
FÊ/SABOT “Ioiô”.
FERNANDA Do mesmo modo que “negro” adquiriu na boca brancos um sentido de íntima e especial ternura:
SABOT “Meu negro”, “minha nega”, e até nas cartas coloniais
JULIO “Saudoso primo e muito seu negro” ou
MARCIO “Minha negrinha humilde”
FERNANDA E hoje nos chamamos de “afrodescendentes”. Fala sério.
J/M/S/F Casa Grande e Senzala, página... Rasgada

MÚSICA

AGORA O SAMBA VAI ACOMEÇAR

**TODOS – Ai, baiana, tua despedida que me fez chorar.
Bate o pandeiro, o violão e a caixa:
Agora o samba ai começar**

FERNANDA Ligue o rádio.
SABOT Aumente o volume
JULIO Porque o samba
MARCIO O samba vai
TODOS Acomeçar!

**TODOS - Ai, baiana, tua despedida que me fez chorar.
Bate o pandeiro, o violão e a caixa:**

**Agora o samba ai começar
É o samba dos três rapazes
Toada de um samba do Ceará
Quem canta seu mal espanta
Quem chora seu mal aumenta**

**Eu canto pra aliviar, baiana, essa dor que me atormenta.
Ai ai ai ai**

MARCIO Uma menina linda. Linda.
NIVEA Solteira, solteiríssima. Uma menina.
JULIO De ancas produtivas e salientes.
TODOS Ôxe.
GETULIO Tu viu como é que ela tava hoje?
NIVEA Como é que ela se chama, hein? Não vou com as narinas dela.
RENATO Boca pintada de vermelho. Já viu o nariz largo dela?
FERNANDA Eu sei o nome dela. Mas eu não sabia que quenga tinha outro nome.
MARCIO Sempre de narina aberta. Olha, tô até com tesão!
JULIANA Já foi até deflorada.

JULIO Essa menina...
HOMENS Essa menina. Ah!
MULHERES Olha como é que os homens ficam!
FABIOLA Não vamos falar assim. Ela é filha de Dazinha. Ô mulher de respeito.
NIVEA Sempre fazendo a política.
FABIOLA Mas é Dazinha, tadinha. Ô mulher de respeito.

MÚSICA
DAZINHA

MULHERES – Louvando a Deus a Dazinha trabalha sem reclamar.

Para os outros pede um tanto, pra ela só o que Deus dá.

NIVEA E Deus deu mesmo. Deu foi um castigo. Como é que pode ter uma filha que tem o diabo entre as pernas?
FERNANDA Mas afinal de contas, qual é o nome dela?
JULIO Mas afinal de contas, qual é o nome dela?
ZABÉ Ôxe!
TODOS Vixe, ela chegou!
ZABÉ Eu não gosto do meu nome em bocas de Matilde.
MULHERES Ih!
ZABÉ Com muito respeito e orgulho, eu me chamo Izabel da Silva. Mas pode me chamar de Zabé.
HOMENS Zabé!
ZABÉ E só para conhecimento de causa, eu vou aonde eu quiser e faço o que eu quiser. E ninguém tem nada a ver com isso.

MÚSICA

NÃO VÁ, MULHER

Não vá, mulher. Mulher, não vá!

Ah, mulher você não vá lá.

Tomar banho em Bipiripi

Lavar roupa em Caxangá.

Eu tô, tô, tô, tô

Tô com vontade de meter

Uma pedra nas tuas costas para todo mundo ver.

ZABÉ A relação sexual de brancos com escravas negras e mulatas foi formidável. Resultou daí grossa multidão de mulatinhos nos engenhos e nas rodas de orfanatos. Inclusive filhos de padres.

MÚSICA

NÃO VÁ, MULHER

Não vá, mulher. Mulher, não vá!

Ah, mulher você não vá lá.

Tomar banho em Bipiripi

Lavar roupa em Caxangá.

Eu tô, tô, tô, tô

Tô com vontade de meter

Uma pedra nas tuas costas para todo mundo ver.

ZABÉ O povo sempre dizia: “feliz que nem filho de padre!” Porque não há filho de padre que não seja feliz. Casa Grande e Senzala, página 495.

MÚSICA

COCO DA NEGA

HOMENS – Ó que nega danada é a Zabé

MULHERES – Ela pula a ponte do canga a pé

- HOMENS** – Amarra a saia com gitirana
MULHERES – O cipó quebra e a nega dana
HOMENS – Trabalha domingo e folga a semana
TODOS – Eu não sou peixe cobra pra nadar sem barbatana
Sou mineiro baiana.
- HOMENS** – A nega apareceu grávida
MULHERES – Disse que era irmã minha
HOMENS – A nega ganhou uma casa
MULHERES – E uma boa cozinha
HOMENS – A nega ganhou uma vaca
MULHERES – Parida uma bezerrinha
HOMENS – A nega ganhou uma égua
MULHERES – Vinda com a podinha
HOMENS – A nega ganhou uma porca
MULHERES – Vinda com a leitoinha
HOMENS – A nega ganhou uma faca
MULHERES – Com uma boa bainha
HOMENS – Ganhou uma saca de feijão
MULHERES – E outra cheia de farinha
TODOS – Eu não sou peixe cobra pra nadar sem barbatana
Sou mineiro baiana.
- HOMENS** – A égua caiu no buraco
MULHERES – Lá se foi a podinha
HOMENS – Deu peste na vaca
MULHERES – Lá se foi a bezerrinha
HOMENS – Onça comeu a porca
MULHERES – Desertou a leitoinha
HOMENS – Ferrugem comeu a paca
MULHERES – Mal ficou a bainha
HOMENS – Bicho comeu o feijão
MULHERES – E mofo deu na farinha
HOMENS – Fogo pegou na casa
MULHERES – Mal ficou a cozinha
HOMENS – Deu bexiga na nega
MULHERES – Catapora na neguinha
- FERNANDA** Ôxe! E dizem que filha de padre é feliz.
HOMENS – A nega morreu, foi pro inferno!
MULHERES – E o diabo levou a neguinha!
TODOS – Eu não sou peixe cobra pra nadar sem barbatana
Sou mineiro baiana.
- GETULIO** Os brancos da Casa Grande e os negros da Senzala rezavam de manhã
com o nome de nosso Senhor na boca.
(Oração de todos)
- NÍVEA** Meu Deus, é ainda por efeito de Vossa bondade que eu vejo a luz do
dia. Fazei que eu caminhe seguro, guiado por vossa providência
infalível.
- RENATO** Quando alguém espirrava, sempre diziam:
TODOS Deus vos salve!
JULIANA Os negros tomavam a benção ao Senhor dizendo:
SABOT Louvado seja o nome de Nosso Senhor Jesus Cristo.

JULIANA E o senhor da Casa Grande respondia:
BLOCO 1 Para sempre
BLOCO 2 Louvado seja.
GETULIO Ao deitar, os brancos e os negros rezavam a mesma oração:
JULIO/BÍOLA Com Deus me deito,
JU/RENATO Com Deus me levanto,
NÍVEA/MARCIO Com graça de Deus e do Espírito Santo,
GETULIO/SABOT Se dormir muito, acordai-me
FERNANDA Se eu morrer
TODOS Alumiai-me.
BLOCO 2 Com as tochas da Vossa Trindade
BLOCO 1 Na mansão da eternidade.

MÚSICA

**MULHERES – Senhor, Senhor. Ó meu Senhor.
 Senhor, Senhor. Ó meu Senhor.
 TODOS – Senhor, Senhor. Ó meu Senhor.
 Senhor, Senhor. Ó meu Senhor.**

FABÍOLA A mortalidade infantil embalou o choro das mães desconsoladas. Os curiminzinhos, os coroneizinhos ou indiozinhos, sempre morriam de causas desconhecidas. E não adiantava chamar rezadeira, benzedeiras, mães pretas ou feiticeiras indígenas. O mal acometia a criança, sem dó, nem piedade. Casa grande e senzala, página 418.

MÚSICA

**NÍVEA – Ainda bem que eu cheguei.
 Cheguei perguntando:
 Cadê Mariquinha?**

SABOT – Tá na fonte chorando.

Eu fui perguntar pra ela, ai meu Deus:

O que tem que tá chorando, ó meu Deus?

NÍVEA/SABOT – Estrela do Norte, ô lelê.

FABÍOLA Eu tô chorado porque a minha menina morreu. Morreu num suspiro.

SABOT – Eu fui perguntar pra ela, ai meu Deus:

O que tem que tá chorando, ó meu Deus?

NÍVEA/SABOT – Estrela do Norte, ô lelê.

FABÍOLA Virou anjinho no Céu.

MÚSICA

SENHORA DE LURDES

NÍVEA/SABOT – Senhora de Lurdes

Meu coração tá doendo.

Valei-me Nossa Senhora

Senão acabo morrendo

FABÍOLA Dai-me forças, Nossa Senhora!

NÍVEA/SABOT – Adeus terra diferente, o meu coração tá doendo

Adeus terra diferente de que meu coração tá doendo

Que Nossa Senhora nos leva pro meu caminho candiêro

Que Nossa senhora nos leva pro meu caminho candiêro.

NÍVEA No Brasil era costume as mulheres se casarem cedo.

SABOT Com filha solteira de quinze anos dentro de casa, já começavam os pais a se inquietar e a fazer promessa a Santo Antônio.

RENATO A desgraçada antes dos vinte estava moça solteirona. O que hoje é fruto verde, depois dos vinte apodrecia. Sem ninguém colher ou provar da fruta.
E você, já casou?

NIVEA Eu não.

RENATO E você, já casou?

SABOT Eu também não.

RENATO E assim eram os casamentos arranjados.

SABOT/RÊ /**NIVEA** Tudo na base do incesto.

RENATO Primo se casava com prima

NIVEA Pra manter a fortuna da família.

RENATO E tio se casava com sobrinha

SABOT Pra manter o sangue sempre limpo.

RENATO E ainda dizem, mas só dizem,

NIVEA/SABOT O que?

RENATO Que tem muito irmão e irmã casado por aí.

SABOT/RÊ/NIVEA Casa Grande e Senzala, página 400.

MUSICA

ENGENHO NOVO

MULHERES – Engenho Novo é moenda quero ver cachoeira.

Engenho Novo é moenda quero ver cachoeira.

TODOS – Engenho Novo é moenda quero ver cachoeira.

Engenho Novo é moenda quero ver cachoeira.

HOMENS – O boi é meu.

MULHERES – O engenho é seu.

HOMENS – A garapa é minha.

MULHERES – O bagaço é seu.

MULHERES – Engenho Novo é moenda quero ver cachoeira.

Engenho Novo é moenda quero ver cachoeira.

TODOS – Engenho Novo é moenda quero ver cachoeira.

Engenho Novo é moenda quero ver cachoeira, cahoeira, cachoeiraa.

TEXTO In off

Eu estou ficando velho, me chamam de Brasil. Estou com mais de 500 anos, me sinto com 5000. Olha quanta coisa já vivi, mas temho que continuar, sem esmorecer, sem perder minha caminhada. Já sinto até saudades. Até essa palavra fui eu quem inventei. Saudade da minha tribo, saudade da minha fé, saudade dos meus tambores. Tudo é uma despedida ou um cortejo. Tudo termina para recomeçar. Começo este recomeço de novo. Ai que saudades da minha terra brasilis. Ai que saudade de mim mesmo. Casa grande e senzala, página marcada.

MÚSICA

BEIRA-MAR NOVO

Beira Mar novo

Foi só eu é que cantei

Oh, Beira Mar

Adeus, dona

Adeus, riacho de areia

Foi só eu é que cantei

Oh, Beira Mar

Adeus, dona (Adeus, dona)

Vou remando minha canoa

Lá pro poço do pesqueiro

Oh, Beira Mar, adeus, dona
 Adeus, riacho de areia
 Arriscando minha vida
 Numa canoa furada
 Oh, beira mar, adeus, dona
 Adeus, riacho de areia
 Adeus, adeus, toma adeus
 Que eu já vou-me embora
 Eu morava no fundo d'água
 Não sei quando eu voltarei
 Eu sou canoeiro
 Eu não moro mais aqui
 Nem aqui quero morar
 Oh, beira mar, adeus, dona
 Adeus, riacho de areia
 Moro na casca da lima
 No caroço do juá
 Oh, beira mar, adeus, , dona
 Adeus riacho de areia
 Adeus, adeus, toma adeus
 Que eu já vou-me embora
 Eu morava no fundo d'água
 Não sei quando eu voltarei
 Eu sou canoeiro
 Rio abaixo, rio acima
 Tudo isso eu já andei
 Oh, beira mar, adeus, dona
 Adeus, riacho de areia
 Procurando amor de longe
 Que de perto eu já deixei
 Oh, beira mar, adeus, dona
 Adeus, riacho de areia
 Adeus, adeus, como adeus
 Que eu já vou-me embora
 Eu morava no fundo d'água
 Não sei quando eu voltarei
 Eu sou canoeiro
 Beira mar, beira mar novo
 Foi só eu é que cantei
 Oh, beira mar, adeus, dona
 Adeus, riacho de areia
 Oh, beira mar, adeus, dona
 Adeus, riacho de areia

TEXTO in off

E essa é minha história. História de todos nós. É uma escola de samba. É como um samba que passa, perpassa e ultrapassa a avenida. Minha história derramada em alas. Cada ala, cada vida,

cada brasilidade que me faz ser quem eu sou. E eu sou! E eu estou aqui brasileirando a minha brasilidade. Tudo como se fosse no batuque do samba. Casa Grande e Senzala, penúltima página.

MÚSICA FINAL

Casa Grande e Senzala – de Caíque Botkay
 Vem vem cá meu povo,
 Vamos inventar tudo de novo.
 Vem vem cá meu Brasil,
 Do Cauim, dos orixás, do Senhor do Bonfim.

Brasil da cerveja, de todas as nações és a cereja
 Iaçã, chorou mais que Jaçanã
 Açaí, sapoti, tucuvi, meu Brasil

MARCIO Quanto aos pajés, é provável que fossem daqueles homens efeminados que parte dos indígenas da América respeitava. Casa grande e senzala, página 186.

(trecho samba enredo Mocidade Independente de Padre Miguel – Tupinicópolis – 1987)

*E a oca virou taba
 A taba virou metrópole
 Eis aqui e grande Tupinicópolis
 A raça é uma só, somos humanos,
 Índios, europeus e africanos.
 Essa mistura deu Certo de fato,
 Tem Cafuso, meluco e mulato.*

(que barato)

FERNANDA Não devemos esquecer o papel importante que chegou a representar o café na magia sexual afro-brasileira. Casa grande e senzala, página 381.

(Trecho samba enredo Imperatriz Leopoldinense Liberdade, liberdade! Abra as asas sobre nós – 1989)

*Liberdade, liberdade!
 Abra as asas sobre nós (bis)
 E que a voz da igualdade
 Seja sempre a nossa voz
 Dança mestre-sala,
 Tem uma paixão em cada ala
 Levanta meu povo que está por aí
 Que a casa grande já perdeu sua senzala
 (ViVa o moleque saCi)*

SABOT Foi ainda o negro quem animou a vida doméstica do brasileiro de sua maior alegria. Casa Grande e Senzala, página 512.

(Trecho do samba enredo Estação Primeira de Mangueira – 100 anos de liberdade, realidade ou ilusão – 1988)

*O negro samba
 O negro joga a capoeira
 Ele é o rei da verde e rosa da Mangueira*

Tatuapé, Zabé
 Bola no pé, quelé
 Vem Cá morena e me faz um Cafuné

Somos um tesouro sem tamanHo,
Um Brasil Com mais de CinCO mil anos!
Viva o moleque Saci

NÍVEA - O brasil é um país alienado? Não! O que lhe sobra é autenticidade! Casa Grande e Senzala, página sendo escrita!

(trecho do samba enredo da Escola de Samba Império Serrano - Aquarela do Brasil – 1964)

*E este lindo céu azul de anil
Emolduram a aquarela ó meu Brasil
La, la, la ia
Tatuapé, Zabé
Bola no pé, quelé
Vem Cá morena e me faz um Cafuné
Somos um tesouro sem tamanHo,
Um Brasil Com mais de CinCO mil anos!*

(trecho do samba Imperatriz Leopoldinense – Martim Cererê – 1972)

*Vem cá, Brasil
Deixa eu ler a sua mão, menino
Que grande destino
Reservaram pra você
Fala Martim Cererê (bis)
Lá lá lá lá lauê*

FIM