



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM
CULTURAS POPULARES

ROGÉRIO SANTOS ALVES

**OS CAVALEIROS DA TRISTE FIGURA: UMA EXPERIÊNCIA DECOLONIAL A
PARTIR DE UM PROCESSO ARTÍSTICO DE CRIAÇÃO CÊNICA COM O GRUPO
TEATRAL BOCA DE CENA DE ARACAJU-SE**

São Cristóvão-SE
Junho de 2020

ROGÉRIO SANTOS ALVES

**OS CAVALEIROS DA TRISTE FIGURA: UMA EXPERIÊNCIA DECOLONIAL A
PARTIR DE UM PROCESSO ARTÍSTICO DE CRIAÇÃO CÊNICA COM O GRUPO
TEATRAL BOCA DE CENA DE ARACAJU-SE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares – PPGCULT, da Universidade Federal de Sergipe-UFS, referente à linha de pesquisa “Artes populares: processos analíticos, pedagógicos e criativos”, como requisito para qualificação.

Orientador: Prof. Dr. Fernando José Ferreira Aguiar.

São Cristóvão-SE
Junho de 2020

ROGÉRIO SANTOS ALVES

**OS CAVALEIROS DA TRISTE FIGURA: UMA EXPERIÊNCIA DECOLONIAL A
PARTIR DE UM PROCESSO ARTÍSTICO DE CRIAÇÃO CÊNICA COM O GRUPO
TEATRAL BOCA DE CENA DE ARACAJU-SE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares – PPGCULT, da Universidade Federal de Sergipe-UFS, referente à linha de pesquisa “Artes populares: processos analíticos, pedagógicos e criativos”, como requisito para qualificação.

A Banca Examinadora, abaixo identificada, qualifica a dissertação de Rogério Santos

Alves:

Prof. Dr. Fernando José Ferreira Aguiar – (PPGCULT/UFS)
Universidade Federal de Sergipe
Presidente – Orientador

Prof. Dr. Gerson Praxedes Silva
Universidade Federal de Sergipe
1º examinador – Membro Externo

Profa. Dra. Alexandra Gouveia Dumas
Universidade Federal da Bahia
2º examinador – Membro Interno (PPGCULT/UFS)

Profa. Dra. Neila Dourado Gonçalves Maciel.
Universidade Federal de Sergipe
Suplente - Membro Interno (PPGCULT/UFS)

Á minha família, ao grupo teatral Boca de Cena, amigos, professores, mestres e todos que de alguma forma contribuíram para que esta obra pudesse se concretizar.

AGRADECIMENTO

A Olódùmarè (DEUS), o divino pai todo poderoso. A Èṣù (Exu) que percorre esses caminhos em múltiplas direções como um mensageiro que traz movimento ao mundo e que rompe o destino, que desafia o pré-estabelecido. Às forças ancestrais, em especial a Ṣàngó (Xangô) pela instauração da justiça. À Ògún (Ogum) pelo desbravamento e pela abertura de novos caminhos. E à Virgem MARIA mãe de JESUS (quem tem Maria como mãe, tem sempre o amor de Jesus... Maria passa à frente, pisa na cabeça da serpente, intercede junto a Jesus, cruz sagrada, seja minha luz). E a Nossa Senhora de APARECIDA, patrona do Brasil, por mais uma conquista realizada e por ter me dado forças para vencer todos os obstáculos encontrados durante a realização deste estudo.

Aos amigos, aos familiares, em especial Maria Lúcia Santos Alves (mãe biológica) e Valdemira de Matos Santos de Meirelles (mãe de criação), as minhas sobrinhas: Bianca Letícia e Clarice Xavier. Aos irmãos, em especial a Leandro Santos Alves que foi o mais próximo de todos. A Théspis Benjamin (meu cachorrinho) que na solidão de casa cheia, na produção da escrita, era a matéria do ser presente que distribuía afetos entre as horas de descanso e produção.

Ao Café, aos Chás, às ervas... Aos incensos!

A toda classe artística sergipana e brasileira por me apontar caminhos e estímulos para a produção da cena e da pesquisa. Ao grupo Imbuça, em especial, a Iradilson Bispo, Lindolfo Amaral e Manoel Cerqueira, por me envolver e impulsionar no mundo das artes e das cenas. Aos entrevistados, em especial a Antônio Amaral, que contribuíram fortemente para o presente estudo!

Ao grupo Boca de Cena e a todos que contribuíram para a existência dessa história até o presente momento. Em especial, a toda equipe do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura por me oportunizar a produção do seu material artístico, uma potente investigação deste estudo, tendo como base a obra de Miguel de Cervantes, Dom Quixote de La Mancha.

À comunidade do bairro Bugio e seu entorno por estar aberto e oportunizarem o diálogo, o compartilhamento e o aprendizado diário a partir da troca de afetos que estão ligados intrinsecamente às artes das cenas e às cenas do cotidiano para refletir a condição da existência humana.

Aos amigos, irmãos e artistas inspiradores Jonathan Rodrigues e Lucas Reis por compartilhar tantos saberes fazendo do meu corpo um corpo que questiona provocando movimento sempre!

Aos amigos de trabalho da rede SESI de ensino, em especial a Maria Valneide Santana de Santana e a Luciana Lecia Santos Oliveira. E da rede Estadual de Ensino Público, Olga Barreto, em especial a Ana Lúcia dos Santos Brito.

A professora Jussara Viana que desde a graduação em teatro licenciatura tem sido uma grande colaboradora na minha formação.

Aos ETERNOS CAVALEIROS DA TRISTE FIGURA,

Felipe Mascarello, por me acompanhar nesta experiência de uma vida coletiva e da experiência da cena há mais de dez anos. Meu parceiro! Meu amigo! Meu amor todo! Te amo, Felipinho! Você é o meu ponto de equilíbrio, o meu combustível nas horas de conflitos, fraquezas e de abandonos. Você é a própria existência dessa fábrica de sonhos! Tão necessário quanto o OXIGÊNIO! Não consigo imaginar como seria sem você, como será sem você!

A Thayres Diniz, a menina-mulher de alma generosa, que possui uma voz doce, de ouro. Ensinou-nos tanto nessa experiência com a pesquisa da música, do canto para a cena teatral. Deixou um legado sofisticado em relação à pesquisa da música para a cena teatral. A imagem e o som que guardo do nosso encontro nesta terra são as últimas notas vocais dentro do espetáculo OCTF. Esse momento, como sempre ressaltava, era o momento do vazio/caos. Te amo, Thayres! Sou grato por ter nos permitido o acesso ao seu talento. Você é uma artista completa!

A Gustavo Floriano, um dos melhores-provocativos amigos que pude ter na vida! Compartilhamos tanto sobre a existência do SER e as suas relações no contexto do tempo passado-presente-futuro! Convidou-me a entrar na floresta, apresentando os encantos e os seus seres, para além do bem e do mal. Ajudou-me a pesquisar o trato das palavras para a cena! Que me assistiu de perto acreditando no que eu acreditava e ainda acredito: O teatro! Que investiu! Que esteve junto! Que sorriu e chorou comigo nesta experiência da produção do espetáculo OCTF. Compartilhamos tantos momentos lindos, excêntricos, de CONFLITOS... Hoje HIATO! Te amo, Gustavo Floriano! Você é o beija-flor que toda flor merece ser tocada. Gratidão por ter segurado e também soltado minhas mãos, permitindo que

eu continue a minha jornada nesta vida com a arte! O nosso encontro foi ponto de cruzamento na encruzilhada para abertura de novos caminhos e sonhos! E os sonhos? Sonhos são!

Adriano Souza, artista completo (palhaço, mágico, ator, músico) e “retado” de bom que aceitou esta empreitada em momentos de turbulências e moinhos de vento. Veio se somar, acrescentando ao espetáculo seu repertório de trabalho que é tão híbrido e potente. Gratidão por ser combustível. Por ser chama e não permite que a fogueira apagassem. Gratidão por não deixar o nosso Quixote do Bugio se transformar no rastro de poeira esquecida! Pelo mesmo por agora!

Leandro Handel, amigo, irmão de longa data. Desde 2005, quando fundamos juntos, essa fábrica de sonhos! Leandro Handel é uma das potências de interpretação dessa fábrica de imaginação. Contribuindo para a pesquisa de Linguagem! Que possui vários seres dentro de si que exigem vida. E essa fábrica de Sonhos é ferramenta, ao mesmo tempo em que sente a necessidade e precisa de Leandro, para fazer brotar essas vidas que pulsam e pedem passagem para refletir a nossa existência com poesia! Ele faz parte da composição da identidade desse grupo. Leandro é matéria de poesia. Gratidão por estar junto!

A minha irmã, amiga, companheira, Patrícia Brunet por contribuir tanto na produção para realização do espetáculo OCTF, quanto dessa investigação acadêmica! Por me provocar, por estar junto, estimular por ser essa casa de empatia e emoção sensível ao SER. Por me acolher em todos os momentos. Te amo!!

A meu orientador, Prof. Dr. Fernando José Ferreira Aguiar, que ao longo da caminhada segurou em minhas mãos e olhando nos meus olhos transmitiu segurança, confiança, lealdade e disposição. Sendo ele o farol para as minhas questões de atravessamentos pessoais e impessoais nesta escrita-experiência, mostrando que “a cultura não é a pedra no rio, a cultura é o rio que passa” como ressalta Lilia Schwarcz, em exposição Culturas Mestiças. Fernando Aguiar foi muito atento às especificidades deste estudo, oferecendo as melhores ferramentas de trabalho, ajustando seu estilo de orientação às minhas necessidades-dificuldades. Agradeço à escuta, à calma e à compreensão que, creio, propiciaram uma parceria honesta neste trabalho e um crescimento em sentido amplo.

Agradeço a todo corpo docente do PPGCULT/UFS - Programa de Pós-

Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe que contribuiu nesse ciclo de minha vida, um programa novo que se insere no campo universitário com a consciência da sua responsabilidade social e pública, se colocando em diálogo com o contexto cultural sergipano-brasileiro, interferindo com suas análises e produções voltadas para o campo de grupos subalternizados culturalmente, o popular, o preto, o “”pobre””, o exótico, esse outro que é tanto de nós! Aos colegas-estudantes desse programa, fazendo da universidade pública e gratuita um lugar de qualidade e comprometimento social como nos faz refletir a professora Alexandra Dumas.

Em especial, Maicyra Leão, meu circuito neural, minha orientadora de TCC nesta mesma Universidade no curso de Teatro Licenciatura, no ano de 2010 e que me estimulou na produção do conhecimento e hoje percebo os seus ecos também neste trabalho dissertativo.

Agradeço a Banca avaliadora deste trabalho pelos cuidados, atenção com a experiência que é ponto firme dessa encruzilhada móvel. Obrigada pela oportunidade de encontro com o Alexandra Dumas, Gerson Praxedes, Neila Maciel, que me oferecem aprendizados com suas críticas a temas tão caros.

Por fim, a sensação desta escrita-experiência me provoca orgulho, satisfação, empoderamento, realização e desejo de ação contínua, que não se esvazia com o “fim” deste trabalho.

Como é bom ter tempo para investigar, pesquisar, ler e produzir a escrita. Para o acontecimento da práxis entre leitura-escrita, um orgasmo mental. Segundo Schopenhauer “[...], todo enamoramento, depois do gozo finalmente alcançado, experimenta uma estranha desilusão e se surpreende de que aquilo que tão ardentemente desejou não ofereça nada mais do que qualquer outra satisfação sexual [...]”. É certo que preciso continuar buscando novas paixões na leitura e na escrita a partir da investigação da cena teatral.

Me lembro quando comecei esse empreendimento cujo tempo seria um grande problema pelas demandas que assumo para sobreviver! E nesse imenso conflito de manter a pesquisa no âmbito da arte e a sobrevivência que é a labuta diária, na tentativa de sonho-realidade ou na ilusão de mais uma tentativa de sobreviver e construir sonhos e narrativas que vão compondo EXISTÊNCIA, RESISTÊNCIA e SOBREVIVÊNCIA.

Ainda para Schopenhauer “são dessa natureza os esforços e os desejos humanos que nos fazem vibrar diante da sua realização como se fossem o fim último da nossa vontade; mas depois de satisfeitos mudam de fisionomia”.

Schopenhauer falava da relação entre sonhos e realidade. Para ele, seria impossível distinguir as duas condições. A vida seria um sonho muito longo, interrompido durante a noite por outros sonhos curtos. “Nós temos sonhos; não é talvez toda a vida um sonho? Mais precisamente: existe um critério seguro para distinguir sonho e realidade, fantasmas e objetos reais?”, afirma Schopenhauer.

E que nessa dicotomia entre o sonho e a realidade entre a vida e a arte que eu seja sempre impulsionado pelo prazer de aprender! Que eu seja inquieto, questionador, provocador!

Que eu tenha FOME!

RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar os elementos das culturas populares ao evidenciar questões políticas e estéticas assim como repensar as presenças dentro do espetáculo teatral “Os Cavaleiros da Triste Figura”, realizado pelo grupo teatral sergipano Boca de Cena, e que teve como inspiração o romance de Miguel de Cervantes, Dom Quixote de La Mancha a partir do conceito de hibridismo cultural e em uma perspectiva decolonial. Para tanto, recorrerei à trajetória do espetáculo em estudo, como forma de analisar e situar o emprego do conceito de culturas populares na perspectiva pós-colonial trabalhada por Homi Bhabha (Entre-lugar), Néstor García Canclini (Culturas Híbridas), Boaventura de Souza Santos (Foco de Resistência), Stuart Hall (Identidade na Modernidade). Nesse sentido, uso os registros produzidos pelo próprio grupo teatral, bem como todas as evidências empíricas produzidas durante a construção do espetáculo até o seu contato com o público, os depoimentos e as experiências relatadas pelos envolvidos no projeto cênico. Para atingir os objetivos propostos, uso como metodologia de trabalho a pesquisa exploratória, utilizo consultas bibliográficas e documentais e associo-as às informações visuais e análises do acervo: fotografias, entrevistas e vídeos do processo de montagem do espetáculo. Além disso, aplico o método da “observação participante”, como aborda Márcio Luiz Marietto (2014), e da escrevivência trabalhada por Conceição Evaristo (2006), sem perder de vista o conceito de “lugar de fala” de Djamila Ribeiro (2017), além do uso da “análise do conteúdo” na perspectiva de Bardin (2009) como forma de situar e entender a presença e usos das culturas populares em uma perspectiva de hibridismo cultural na construção e realização do espetáculo.

Palavras-chave: Bugio. Grupo Teatral Boca de Cena. Os Cavaleiros da Triste Figura. Culturas populares. Decolonialidade.

ABSTRACT

This research objective to analyze the elements of popular culture when evidencing political and esthetic questions and rethink the presences and use of popular culture within the play “Os Cavaleiros da Triste Figura” (The Sad-Figured Knights), presented by the Sergipano theater group “Boca de Cena”, It was inspired in Miguel de Cervantes’ novel from Don Quixote de La Mancha from the concept of cultural hybridities and in a de colonial perspective. For that I shall retrace the steps of the play production in a study, to analyze and locate the use of popular culture concept in a postcolonial perspective trabalhada por Homi Bhabha, Néstor García Canclini (HIBRID CULTURE), Boaventura de Souza Santos (RESISTANCE FOCUS), Stuart Hall (IDENTITY AND MODERNITY). . I will use records made by the theater group, as well as all empirical evidence developed during the play production, from the early stage of production until it reached the public, with experiences and statements reported by those involved in the cenic project looking forward to comprehend the presence and use of popular culture. To achieve these goals I will use as work methodology the exploratory research, making use of bibliographic and documental appointment connecting visual information and analysis of the group’s collection: pictures , interviews and videos of the early play production process, applying the “participant observation” method, as approached by Márcio Luiz Marietto (2011), and of “Escrevivência”, by Conceição Evaristo, without losing the trail of the “to speech place” concept, by Djamila Ribeiro, with the use of “content analysis”, in a Bardin approach as a way to locate and understand the presence and use of popular culture, in a perspective of cultural hybridism on the development and realization of the play.

Keywords: Bugio. Grupo Teatral Boca de Cena (Boca de Cena Theater Group). Os Cavaleiros da Triste Figura. Popular Culture. Decoloniality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Registro feito a partir do croqui original da caracterização de Dom Quixote, produzido pelo diretor de arte João Marcelino.....	61
Figura 2- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	67
Figura 3- Registro feito a partir do croqui original da caracterização de Dom Quixote, produzido pelo diretor de arte João Marcelino	70
Figura 4- Mural de pesquisa do grupo	71
Figura 5- Placa da divisa de Sergipe com a Bahia, registrada no dia do primeiro encontro da equipe com o diretor Fernando Yamamoto	73
Figura 6- Encontro da equipe com Fernando Yamamoto para montagem do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	74
Figura 7- Encontro da equipe com Fernando Yamamoto para montagem do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	77
Figura 8- Encontro com Adriane Damascena	78
Figura 9- Encontro com Célia Navarro	79
Figura 10- Momento do Workshop – Investigação da Cena	80
Figura 11- Momento do Workshop – Investigação da Cena	80
Figura 12- Momento do Workshop – Investigação da Cena	81
Figura 13- Momento do Workshop – Investigação da Cena	81
Figura 14- Momento do Workshop – Investigação da Cena	82
Figura 15- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	84
Figura 16- Encontro da equipe com Ézio Magalhães para montagem do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	86
Figura 17- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	87
Figura 18- Encontro da equipe com Ézio Magalhães para montagem do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	88
Figura 19- Momento do Workshop	90
Figura 20- Momento do Workshop	90
Figura 21- Momento do Workshop – Investigação da Cena na Sede do Grupo Boca de Cena	91
Figura 22- Momento do Workshop – Investigação da Cena na Sede do Grupo Boca	

de Cena aberto a comunidade	91
Figura 23- Momento do Workshop – Investigação da Cena na Sede do Grupo Boca de Cena aberto a comunidade	92
Figura 24- Encontro da equipe com César Ferrario para montagem do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	93
Figura 25- Encontro da equipe com César Ferrario para montagem do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	93
Figura 26- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	94
Figura 27- Momento do Workshop	96
Figura 28- Momento do Workshop – Investigação da caracterização e composição da personagem na Sede do Grupo Boca de Cena	97
Figura 29- Momento do Workshop	98
Figura 30- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura na inauguração do Teatro Tobias Barreto	99
Figura 31- Momento do Workshop com Babay Moraes – Preparação vocal	101
Figura 32- Momento do Workshop com Babay Moraes – Preparação vocal	101
Figura 33- Encontro com Adriane Damascena	102
Figura 34- Momento do Workshop com Helder Vasconcelos – Preparação corporal	107
Figura 35- Momento do Workshop com Helder Vasconcelos – Preparação corporal	108
Figura 36- Momento do Workshop com Helder Vasconcelos fazendo uma demonstração do caso do Cavalo Marinho	109
Figura 37- Momento do Workshop	110
Figura 38- Momento do Workshop	111
Figura 39- Momento do Workshop	111
Figura 40- José Guadalupe Posada – Cavaleira Catrina (La Cavaleira Garbancera), (1913), Zincografia	116
Figura 41- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	116
Figura 42- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	117
Figura 43- Registro feito a partir do croqui original da caracterização do Padre Dom, produzido pelo diretor de arte João Marcelino	117
Figura 44- Rufo do nosso Quixote do Bugio	119

Figura 45- Rufo clássico do autor Miguel de Cervantes Saavedra	120
Figura 46- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	120
Figura 47- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	120
Figura 48- Curso de Bordado oferecido à comunidade pelo BDC	122
Figura 49- Curso de Bordado oferecido à comunidade pelo BDC	122
Figura 50- Curso de Bordado oferecido à comunidade pelo BDC	122
Figura 51- Curso de Bordado oferecido à comunidade pelo BDC	122
Figura 52- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	123
Figura 53- Direção de arte - Processo de construção de figurino e elemento da cena com João Marcelino	124
Figura 54- Direção de arte - Processo de construção da cenografia com João Marcelino	124
Figura 55- Processo de Workshop	125
Figura 56- Workshop da pesquisa cenográfica	127
Figura 57- Registro feito a partir do croqui original da concepção cenográfica, produzido pelo diretor de arte João Marcelino	127
Figura 58- Registro feito a partir do croqui original da concepção cenográfica, produzido pelo diretor de arte João Marcelino	127
Figura 59- Registro da cenografia	128
Figura 60- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	129
Figura 61- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura. Personagem - Dom Quixote	132
Figura 62- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura. Personagem - Ama e o Padre	133
Figura 63- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura. Personagem - Ama e o Padre	133
Figura 64- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	134
Figura 65- Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	135
Figura 66- Identidade visual do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	137
Figura 67- Cena do Espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura no Circuito SESC de ARTES - Peruíbe-SP.....	140
Figura 68- Cena do Espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura	142
Figura 69- Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse de Albrecht Dürer (1498)	144

Figura 70- O sono da razão produz monstros (n° 43). Gravura em metal de Francisco José Goya y Lucientes (1799)	144
Figura 71- <i>Skulls</i> . Serigrafia de Andy Wahhol (1976)	145
Figura 72- P4:E2 “Casamento de Berlim”	147
Figura 73- Primeira formação do Grupo no espetáculo João Grilo entre o Céu e o Inferno.....	151
Figura 74/75- Primeira montagem do espetáculo Folclore na Cabaça.....	152
Figura 76: Remontagem do espetáculo Folclore na Cabaça.....	153
Figura 77/78: Remontagem do espetáculo Folclore na Cabaça.....	153
Figura 79/80: Remontagem do espetáculo Folclore na Cabaça.....	154
Figura 81: Material de Divulgação do Projeto Boca Em-Cena, Folhetins em Cordel: João Firmino um Poeta Nordestino.....	156
Figura 82: Resultado do Projeto Boca Em-Cena, Folhetins em Cordel: João Firmino um Poeta Nordestino com apresentação no Mercado Popular Thales Ferraz (Aracaju)	157
Figura 83: Cortejo e Estandarte do grupo Imbuça.....	160
Figura 84: Presença do Estandarte no espetáculo Engodos & Chumbregos. Direção de Lindolfo Amaral.....	160
Figura 85: Instrumentos musicais do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura..	161
Figura 86: Cortejo do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.....	161
Figura 87- As aventuras de Dom Quixote em versos de cordel.....	162
Figura 88: Cena final do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.....	181

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I: CONSTRUINDO MOINHOS DE VENTO – PARA ALÉM DE DOM QUIXOTE E SANCHO PANÇA	38
CAPÍTULO II: A FABRICAÇÃO DE “UM DOM QUIXOTE SERGIPANO” - ENTRE A INSPIRAÇÃO, ADAPTAÇÃO E A PRODUÇÃO DA CENA	61
2.1 Convite-Adendo/Prólogo	61
2.2 Entre a Inspiração, Adaptação e a Produção da Cena	69
CAPÍTULO III: UM DOM QUIXOTE DO BUGIO NA CENA DECOLONIAL E DA RESSEMANTIZAÇÃO DO CONCEITO DE CULTURA POPULAR	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS - Evoé, para não concluir!	177
REFERÊNCIAS	182
ANEXOS	190
Anexo 1: Dramaturgia Os Cavaleiros da Triste Figura	190
Anexo 2: Currículo Boca de Cena	219
Anexo 3: Revista Cumbuca	221
Anexo 4: Texto de Célia Navarro Flores - Um Quixote Sergipano: Releitura do Quixote de Cervantes pelo grupo Teatral Boca de Cena. Aracaju – SE, 2018.	229
Anexo 9: Trilha original de abertura do espetáculo - Dulcineia de Peri Pane	241

PRÓLOGO

Vocês me perguntaram quem sou eu? Respondo; eu sou, primeiramente, o homem de uma comunidade historicamente situada, eu sou negro e isto é fundamental. Esta é a definição de minha identidade. Eu pertenço, pois, a uma história. É a afirmação de uma fidelidade. Em meu espírito não há lugar para a negação, é também a afirmação de uma solidariedade. Isto significa que me sinto solidário com todos os homens que lutam pela liberdade, com todos os homens que sofrem, e antes de tudo com aqueles que mais sofreram e que foram frequentemente esquecidos, eu falo dos Negros.¹

Não tive tempo de comprar minhas horas de estudo! Mas, em meio a tantos moinhos de vento, tive a feliz oportunidade de continuar estudando! Logo, caro leitor, este trabalho está sendo realizado no entre-lugar e para além-academia. Assumo nesta pesquisa a difícil e arriscada posição da relação entre o pesquisador, o palco, o ato, a cena – já que sou ator, produtor do espetáculo em estudo e membro fundador do Grupo Teatral Boca de Cena.

Portanto, este estudo também é fruto da matéria do sonho. E os sonhos são como bolhas de sabão, frágeis! Parecem fáceis de acertar sua estrutura, você tenta durante um tempo assoprar até sair a bolha perfeita e, quando acontece, ela pode se romper no mínimo contato. “O sonho é como bolha de sabão”², como disse Euler Lopes³! Eu complemento utilizando uma passagem do texto dos Cavaleiros da Triste Figura: “que não se sustenta de pé”. É matéria viva que a todo instante precisamos realinhar, reajustar e reordenar!

É preciso seguir assoprando... É preciso seguir acreditando! E assim foi o espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura”, resultado do encontro cênico do Grupo Boca de Cena e de seus colaboradores com a literatura de Miguel de Cervantes. Livremente inspirada em Dom Quixote de La Mancha, a história retratada extrapola a literatura e se contamina por toda a realidade circundante, em forma de sonho (ou delírio).

¹ MOORE, Prefácio do livro O Brasil na Mira do Pan-Africanismo. In: Nascimento, Abdias do. O Brasil na Mira do Pan-Africanismo. Salvador: CEAO/EDUFBA, 2002.

² Excerto retirado do texto “Agora eu vou viver” produzido para o projeto In-conexão: teatro para todos os ouvidos, realizado pelo grupo Boca de Cena. Revista In-conexão. Material ainda não publicado.

³ Euler Lopes – Fundador, dramaturgo e diretor do grupo de teatro A TUA LONA da cidade Aracaju-SE.

Sediado no bairro Bugio, periferia de Aracaju/SE, no Nordeste do Brasil, esse coletivo teatral contradiz o duro normativo da realidade e ergue com recursos próprios a sua sede, onde realiza suas atividades teatrais, construindo fábulas e compartilhando-as com o entorno proletário. Nesses termos, a temática definida para a respectiva produção não denota apenas uma escolha, mas um encontro conceitual. Trata-se de um espelhamento artístico onde Dom Quixote ilumina o Boca de Cena, ao mesmo tempo que o grupo espelha e atualiza o texto clássico em todas as suas instâncias, dentro e fora da cena.

E como afirma o autor César Ferrario (2017, S/N) na dramaturgia dos Cavaleiros da Triste Figura, com base nas palavras de Jorge Larrosa (2015, p.22), aproveitamos a justificativa de que:

Talvez nós os homens não sejamos outra coisa que um modo particular de contarmos o que somos. E, para isso, para contarmos o que somos, talvez não tenhamos outra possibilidade senão percorrermos de novo as ruínas da nossa biblioteca, para tentar aí recolher as palavras que falem para nós.⁴

Desta forma, acredito que este projeto, investigação e pesquisa constitui uma oportunidade rara para o teatro e para a cultura sergipana, uma vez que envolve formação, compartilhamento, criação, capacitação e expansão das fronteiras do teatro do estado pelo país, que com certeza gera frutos para muito além daqueles que acontecem durante o período do projeto, ecoando para além do bairro Bugio, da cidade de Aracaju e do estado de Sergipe.

E assim as bolhas foram surgindo! Não como bolhas esquecidas no tempo, mas com a certeza de que o sonho é uma experiência singular, particular e coletiva que também deixa rastros concretos e reais.

Esse sonho está para além da sua realidade concreta de existência que era, em princípio, de formação e de montagem de um espetáculo que pudesse ser um divisor de águas na história deste grupo. O espetáculo passou por várias experiências, dentre elas a chancela do Departamento Nacional do Sesc para circular em 2018 pelo Brasil, evento este marcante na história deste coletivo, pois, através dele, realizamos 46 apresentações, oficinas, intercâmbios (com grupos de

⁴ Texto de Jorge Larrosa sendo uma citação de César Ferrario para apresentar a Dramaturgia do espetáculo "Os Cavaleiros da Triste Figura". O texto ainda não foi publicado, temos em mãos uma cópia do original. As páginas não estão numeradas, portanto não temos como indicá-las neste trabalho. Todavia disponibilizamos o texto nos anexos desta dissertação.

teatro do Brasil) e pensamento giratório (reflexão do processo do espetáculo compartilhado com artistas), por meio do maior projeto de circulação das Artes Cênicas da América Latina chamado Palco Giratório.

Nesta experiência, sou atravessado por momentos múltiplos e singulares, como o contato com os mais diversos transeuntes/espectadores deste país, numa experiência de trocas, numa via de mão dupla, disponibilizando e colhendo informações e, ao mesmo tempo, entretendo os mais diversos públicos deste país através da arte, de ver-ouvir, da comoção ao riso, passando por uma profunda reflexão a partir da realidade deste Brasil profundo. Ou seja, cultura sergipana para o povo brasileiro e além-fronteiras.

De Norte a Sul e de Leste a Oeste, feito uma bússola que parece desordenada, mas que aponta reflexões em meio a tantos moinhos de vento que a todo tempo insiste em aparecer! E o resultado é que somos frutos do nosso tempo e trabalho. É preciso negociar com a vida se quisermos continuar neste empreendimento! Hoje, escrevo observando e acompanho os rastros e impactos que este projeto provoca e continua a provocar.

No Brasil, o espetáculo participou do **Festival de Guaramiranga-CE**, um dos maiores festivais de teatro do Nordeste, em 2018. Foi convidado para participar do **Circuito Sesc de Artes de São Paulo – Arte na Rua para Todos** em 2019. O espetáculo compôs a grande apresentação da solenidade de reabertura da maior casa de espetáculo do estado de Sergipe – Teatro Tobias Barreto em 2019. Neste ano, 2020, foi selecionado para participar da maior Mostra SESC de Cultura do Ceará/CARIRI. E, desde 2019, faz parte de um processo de pesquisa dentro do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares – PPGCULT, pela Universidade Federal de Sergipe – UFS.

Destarte, ultrapassou os limites traçados, sangrando os mares até a Península Ibérica. Como pesquisa nos estudos, congressos, mesas-redondas, processos acadêmicos e afins – a exemplo da Palestra “Uma relectura del Quijote em el Teatro brasileno: Os Cavaleiros da Triste Figura de César Ferrario” por Célia Navarro Flores, no X Congresso Internacional de Cervantistas, em 2018, na Espanha. Além disso, foi aprovado na Festa do Teatro – Festival Internacional de Teatro de Setúbal em Portugal (2018).

E o resultado disso, como tenho dito, como tem acontecido várias vezes, é

que ele está VIVO e a todo instante precisamos reordená-lo, reajustá-lo e realinhá-lo. Um projeto fruto da matéria do sonho e que faz duelo com a realidade concreta, acontece no presente. E, a todo instante, golpeado pelo passado que o assola com violência. E também pelo futuro, que não mede consequências em arruiná-lo por completo. E por conseguinte, aberto à ruína, como também para a construção! Há um instante que nos leva a outro instante e assim nos mantém deitado ou de pé, porém VIVOS. E como diz o jornalista sergipano Rian Santos ao citar este espetáculo: “O sonho é uma empresa de doidos”⁵. E eu acrescento “É pelos sonhos que vamos”.

⁵ SANTOS, Rian. **Teatro no olho da rua**. Revista Cumbuca. Nº 24. Ano VII. Segrase, 2019, p.12-19.

INTRODUÇÃO

Senhoras e senhores. Moços e velhos.
 E também moças e velhas. Pardos, brancos e azuis.
 Boa noite! Este espetáculo, que agora verão, de
 tamanha ambição,
 desproporcional não se sustenta de pé, como um
 sonho!
 Vamos mudar o mundo!⁶

César Ferrario – Os Cavaleiros da Triste Figura

Nesta pesquisa, proponho-me analisar os elementos da cultura popular (o cordel, artesanato, dança dramática popular, cancionero popular dentre outros) no espetáculo teatral “Os Cavaleiros da Triste Figura”⁷, refletindo a presença e os usos da cultura popular, em uma perspectiva de hibridismo cultural, sem perder de vista o conceito de decolonialidade.

Logo, estabeleço como problemáticas as seguintes questões: a) Como entender a cultura popular, no tempo presente, por meio da utilização do espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura”, já que a cultura popular produzida pelo grupo não é vista na perspectiva do entendimento defendida pelos folcloristas, mas em uma perspectiva decolonial através da ressemantização dos seus elementos: textuais, plástico-visuais, musicais e da representação – gestual/corporal? b) Qual seria, então, o lugar da cultura popular trabalhada pelo grupo no espetáculo ao tomar como referência a presença de interfaces culturais? c) Qual distância há entre a cultura popular e as consideradas de massa e erudita no espetáculo sem perder de vista as distâncias e/ou aproximações entre elas?

Por esse viés, inicio este empreendimento falando do bairro Bugio, pois é lá que o grupo Boca de Cena se fortalece e vem desenvolvendo suas atividades artísticas e sociais, desde o ano de dois mil e dez (2010)⁸, construindo fábulas e compartilhando-as com o entorno proletário, e é onde está situada a sua sede.

O bairro Bugio é o ponto de encontro, de construção, de projetos, intercâmbio-

⁶ O texto de César Ferrario ainda não foi publicado, temos em mãos uma cópia do original. As páginas não estão numeradas, portanto não temos como indicá-las neste trabalho. Todavia disponibilizamos o texto nos anexos dessa dissertação.

⁷ Para evitar o tempo todo tornar-se repetitivo o título do espetáculo, o autor recorre a abreviação deste por suas letras iniciais - OCTF: Os Cavaleiros da Triste Figura.

⁸ Do ano 2005 (fundação do Grupo Boca de Cena) até 2009 o grupo teve pontos de encontros diversos em Aracaju-SE, tais como a Colina do Santo Antônio, bairro 18 do forte, bairro São José; e o bairro Bugio foi um deles até a sua fixação com a construção da sede.

diálogos⁹, de sonhos. É de lá que surgem suas mobilizações artísticas e sociais. Foi o ponto de encontro de todos os profissionais para a materialização do espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura”, material de estudo desta pesquisa, numa relação compartilhada em via de mão dupla, em que cada profissional “deixou um pouco de si, levando um pouco de nós”. Nós do Bugio!

O Bugio é um bairro da zona norte da cidade de Aracaju, originado de uma área de ocupação popular em meados da década de 1970, distante apenas 8,5 KM do centro da cidade. O conjunto habitacional da capital sergipana com mais de 2.263 casas teve sua construção concluída em 1987. Baseado no discurso comum da população, coletado de forma autônoma, o Bugio deveria se chamar oficialmente “Conjunto Popular Assis Chateaubriand”¹⁰, no entanto, por estar localizado em uma região de mata habitada antes pelos “macacos bugios”¹¹ e por seus gritos estridentes, ficou popularmente conhecido como bairro Bugio.

Além da densa vegetação, a área era cortada por um riacho que, por conta da grande quantidade de macacos bugios existentes, acabou por se chamar “Riacho do Bugio”. Com o tempo, toda a região passou a ser conhecida simplesmente como “Bugio”. Nesse processo, o Estado desempenhou um papel fundamental, pois destinou a construção do conjunto para uma área fora do tecido urbano da época, o que propiciou a especulação da área compreendida entre o conjunto e a cidade.

Segundo Lucas de Andrade Lira Miranda Cavalcante (2014, p. 2), o Bugio é:

O Bugio está localizado na zona norte da cidade, área que compreende as camadas mais populares, tendo em comum menor presença de equipamentos urbanos e carência de infraestrutura, ao contrário do que se observa nos bairros da porção central e sul da cidade. Com o gradativo crescimento populacional da cidade de Aracaju, observou-se uma situação diferente no bairro, as localidades à margem do conjunto foram ocupadas de forma irregular, o que ocasionou o surgimento de loteamento clandestino e aglomerados subnormais.

No “Bugio” e imediações, verifica-se um aumento alarmante de situações de: pobreza, fragilidades sociais, desempregos e subempregos, violências de diferentes aspectos, como contra mulheres e crianças, problemas de alcoolismo e drogas

⁹ Esses realizados com a comunidade e as instituições formadoras de opiniões como a escola e as associações comunitárias.

¹⁰ O nome do ilustre jornalista e patrono das artes e das comunicações não serviu à população.

¹¹ Também chamado macaco-uivador ou guariba, faz parte do gênero *Alouatta* da família *Atelidae*, subfamília *Alouattinae*. Segundo relatos dos antigos moradores da região, o território hoje, conjunto Assis Chateaubriand, era espaço natural de habitat desses macacos.

ilícitas – que afetam o cotidiano escolar e que podem ou comprometem o desenvolvimento futuro da comunidade e de gerações.

O jornalista sergipano Rian Santos na Revista Cumbuca, escreve uma matéria sobre o Boca de Cena e, ao relacioná-lo com o bairro Bugio, traz informações que provocam reflexões acerca da via de mão dupla de interferência do Bugio com o Grupo Boca de Cena e vice-versa. Ele afirma que:

O Bugio foi um bairro com uma efervescência cultural muito forte na década de 80, é habitado por diversos artistas populares. Infelizmente, o Bugio apresentado na mídia é apenas um bairro periférico de Aracaju com índices altíssimos de criminalidade. (2019, p. 13.)

O grupo Boca de Cena, desde o ano de 2010, quando se instalou na comunidade, se consolida como agente social e artístico dentro do bairro, uma vez que desenvolve sua pesquisa de linguagem artística e reflete o lugar da arte enquanto transformação social. A partir da realização dos seus projetos na comunidade, num ato de cidadania coletiva, atrai e/ou convida os mais diversos públicos para o Bugio a partir de intervenções ou da propagação dos seus projetos¹² realizados em: praças públicas, em sua sede, em associação comunitária e nas escolas da rede pública.

Em relação à interferência do grupo Boca de Cena dentro da comunidade, ao afetar também o seu entorno e imediações, ao utilizar a arte como instrumento de refletir a vida e, conseqüentemente, ao pensar o seu fazer político e de cidadania, citei, em entrevista ao jornalista e crítico cultural Rian Santos, em artigo já mencionado, a relação do Boca de Cena com as periferias,

Neste sentido, a nossa atuação é muito conseqüente. Desde 2010, quando o grupo se firma no Bugio, com a ocupação de um posto de saúde desativado, tentamos reverter essa impressão sobre o bairro que nos viu nascer como grupo promovendo o exercício artístico dentro da periferia dialogando com a comunidade, buscando parcerias com outros grupos locais e de outros estados, artistas de renome nacional e internacional, apresentando a potência criativa deste lugar para o Brasil inteiro. Se as periferias foram abandonadas pelo poder público, não foi com a nossa colaboração. (2019, p. 13.)

Para melhor compreender a minha ambiência e formação artística, volto ao passado e apresento a minha trajetória para situar o mundo da cena, o BDC e as

¹² Apresentação de seus espetáculos, oficinas artísticas, festival de arte, intercâmbios.

relações periféricas que marcam a proposta que o grupo apresenta. Minha relação com o bairro Bugio começou em 2003, eu tinha quatorze anos, quando Maria Lúcia Santos Alves, minha mãe, à época era empregada doméstica, conseguiu adquirir um terreno em um loteamento¹³ e construir a tão sonhada casa, agora própria (que por muitos anos serviu como sede do grupo Boca de Cena).

Meu percurso artístico fortaleceu-se no projeto “Nosso Palco é a Rua”, realizado pelo Grupo Imbuça em Aracaju/SE no ano de 2005. Nesse mesmo ano, surgiu o Boca de Cena, formado por mim e mais cinco amigos¹⁴ que faziam parte dessa oficina. Esse projeto contribuiu muito com a minha formação e entendimento de vida. A minha relação com a arte é de muita transformação no âmbito político e social. Há uma ampliação da lente ocular de perceber e refletir a vida nas suas multiplicidades do vir a ser, das mudanças pelas quais passam as coisas, devir! Assim como não podemos perder de vista a própria trajetória do grupo Boca de Cena¹⁵.

Sou negro, venho de uma família de classe média baixa na qual a perspectiva de vida estava ligada mais ao universo do trabalho para sobreviver do que ao tempo dedicado aos estudos, este visto como um “investimento em longo prazo” e, como a vida prática tem urgência, precisei agir com perspicácia para atender as duas demandas e sobreviver a tudo isso e conforme afirma a atriz Isabel Santos em relação à dificuldade de trabalhar com arte: “O mais difícil foi e ainda é conciliar a profissão de produzir magia e a magia de produzir sobrevivência” no livro “Imbuça 30 Anos, a Construção da Memória”¹⁶ - organizado pelo ator, fundador e diretor do Grupo Lindolfo Amaral. Assim, a magia de produzir a arte fixa-se e fortalece-se no conjunto Bugio no ano de 2010 mesmo com todas as dificuldades para manter esta fábrica de sonhos. Ainda como aborda Carreira (2000, p. 52),

(...) constata-se que o teatrista que exerce outras profissões, como forma de sustentação econômica, busca ocupar um lugar social que corresponde à sua atividade teatral considerando, via de regra, seu emprego como secundário, enquanto a “carreira” teatral ocupa um lugar de privilégio e

¹³ Conhecido como: Loteamento Nova Liberdade II.

¹⁴ Ana Kelly Santos Melo, Danielle Alves Menezes, Leandro Santana da Silva, Lidhiane Lima, Luiz Antônio Carvalho Santos e Rafael Nascimento.

¹⁵ A trajetória do grupo Boca de cena está disponibilizada nas plataformas virtuais: <<https://www.youtube.com/watch?v=enL7Bj8HYLA>> / <<https://www.grupoteatralbocadecena.com/>>. Acesso em 06 de maio de 2020.

¹⁶ SANTOS, Isabel no Livro **Imbuça 30 anos, construção da memória (p. 23)**. Organização Lindolfo Amaral. 1ª ed. Aracaju. Prêmio Myriam Muniz: Funarte, 2008.

demanda dedicação que extrapola o simples hobby.

A realidade da prática teatral para muitos contribui para o fenômeno conhecido como as várias jornadas de trabalhos. A partir desse universo dinâmico e após tomar como mote de reflexão as informações levantadas acima e o acúmulo de experiências do grupo de teatro Boca de Cena, proponho uma análise da vivência artística, cultural e antropológica do espetáculo teatral OCTF com a exposição de aspectos estéticos e dramaturgicos bem como da pesquisa de linguagem desenvolvida pelo grupo repensando as presenças e usos da cultura.

O grupo Boca de Cena¹⁷ não pauta, em seus trabalhos, a denúncia pela denúncia, mas sim no processo de intervenção – propõe uma discussão do presente. Portanto, utiliza-se da cultura popular, erudita e de massa de maneira híbrida como ferramenta de intervenção e de diálogo com a comunidade, fazendo ecoar uma voz do Bugio para a cidade como um todo, não só voltado para a periferia, além de trazer espectadores de outros bairros, municípios, estados e países para o bairro Bugio.

Desta forma, o que o grupo produz não é organicamente clássico nem visceralmente popular nem muito menos de massa, isto é, há uma produção de uma cultura que dialoga com os extremos, ou como sugere Stuart Hall (2013), ao pensar a cultura como uma produção de conhecimento da tradição mesmo em ‘mutação’ e um conjunto de genealogias, o que nos capacita a reconstruirmos através das dinâmicas e interfaces proporcionadas pela própria cultura. Segundo Hall (2013, p. 43):

A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.

No contexto do tempo presente, o grupo utiliza para a produção do espetáculo

¹⁷ Por vezes, adotarei a abreviação BDC ao me referir ao Grupo Teatral Boca de Cena, sigla conforme consta no Estatuto do Grupo.

OCTF a cultura erudita, de massa, popular e a partir da interculturalidade promove a ressemantização dessas referências. Embora o espetáculo seja inspirado em uma obra clássica-popular (Dom Quixote de Miguel de Cervantes¹⁸), neste trabalho entendo o conceito de cultura, inclusive a popular, como dinâmica. Sendo assim, o que o grupo Boca de Cena produz não é erudito, de massa e nem popular. Então surge um questionamento: "Será que há uma produção de cultura diferenciada?", pois também a maneira como o grupo lida com os elementos não se trata de uma apropriação, mas da ressemantização como forma de evidenciar os usos dos elementos na dramaturgia, na estética: indumentária, cenário, objeto de cena, iluminação, música a partir de uma linguagem moderna/contemporânea possibilitando não somente a interseção e interpenetração nas multiplicidades das variedades dos públicos.

Por esse viés, torna-se uma forma de lembrar os elementos culturais por meio da apreciação do espetáculo OCTF como um modo de entender seu pertencimento não só reduzida a uma dimensão de comunidade (bairro Bugio), todavia, a partir dessa, contemplar uma dimensão da experiência da cultura sergipana, nordestina e brasileira, uma vez que a cultura é construída pelo povo, ao mesmo tempo que ela reconstrói seu próprio criador.

Percebe-se, a partir dos trabalhos sociais e artísticos desenvolvidos pelo grupo em sua sede, a inserção da comunidade em um conjunto de práticas de atuação no que diz respeito à questão cênica numa relação de círculo de trocas. O grupo BDC oferece à comunidade e imediações oficinas artísticas, debates, intercâmbios e opções diversificadas das linguagens artísticas, utilizando como ferramenta as interfaces da cultura e isso desperta, principalmente nos jovens, a própria habilidade de competência para poderem se identificar e criarem uma relação de pertencimento com o que o Boca de Cena produz.

No contexto de colonialidade ao qual a população do Bugio se encontra inserida, as propostas de atividades artísticas e culturais desenvolvidas pelo grupo teatral tornam-se um "suspiro de uma gente oprimida" (MARX, 1960, p. 42), mais que isso: um acalanto de inserção e imersão no campo cultural dessa mesma comunidade. Neste sentido, torna-se importante entender a partir de Quijano *apud*

¹⁸ Disponível em <<https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/4/o/quixote1.pdf>> (primeira parte) / <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/quixote2.pdf>> (segunda parte). Acesso em 15 de janeiro de 2020.

Rosevics (2017, p. 189-190) como ele aborda o conceito de colonialidade¹⁹ de poder como,

A maneira como a dominação das potências centrais em relação às periféricas está estruturada, através de uma diferença étnica/racial/de gênero/de classe, que hierarquiza o dominador em relação ao dominado, com o objetivo de controlar o trabalho, os recursos e os produtos em prol do capital e do mercado mundial. É uma dominação política e econômica que se justifica através do conceito de raça, acompanhado de uma dominação epistêmica/filosófica/científica/linguística ocidental.

É uma dominação política e econômica que se justifica através do conceito social, pano de fundo trabalhado pelo grupo Boca de Cena especificamente no espetáculo em estudo. O Grupo BDC surgiu com o intuito de partilhar valores, conhecimentos e arte, principalmente com as classes populares, mais desfavorecidas do acesso pleno à cultura e educação em sua diversidade.

Ao longo de sua trajetória, consolida-se como um agente transformador e promotor de ações culturais no estado de Sergipe, pois provoca reflexões e ações frente à realidade social brasileira, na dimensão específica das questões de cidadania e direitos humanos, através da escolha de seus temas.

Assim, estabelece um diálogo com seu público – centralmente demarcado por encenações no formato principalmente de “teatro de arena”²⁰ – em contextos escolares e comunitários (praças, ONG), isto é, em espaços públicos e que, por conseguinte, contribui para a disseminação de saberes e visões de mundos: artísticos, sociais e de cidadania – ao tempo que reflete preconceitos, desvenda trajetórias, revela desejos, marcas e lembranças, utilizando-se principalmente da cultura popular no desenvolvimento de sua pesquisa de linguagem e investigação cênica. No espetáculo OCTF, percebemos uma poética baseada na pesquisa visual, sonora e interpretativa de matrizes culturais populares, reelaborada de maneira

¹⁹ Utilizo a palavra “aborda” para chamar atenção a uma questão do conceito de “colonialidade”, pois, embora não se queira entrar aqui na discussão, abro um espaço para informação-reflexão acerca do que afirma Ramón Grosfoguel, quando ele diz no livro *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico* “que a ideia de ‘colonialidade’ não é original de Quijano. Trata-se de uma ideia que tem estado presente – usando outros termos – em muitos autores e autoras antes de Quijano ter começado a utilizá-la nos anos 1990”. (GROSFOGUEL, 2019, p. 60)

²⁰ Teatro no qual os espectadores são dispostos em torno da área de atuação, como no circo ou numa manifestação esportiva. Já usado, na Idade Média, para a representação dos mistérios, este tipo de cenografia é novamente privilegiado no século XX (M.REINHARDT; A. VILLIERS, 1958), não só para unificar a visão do público, mas, sobretudo, para fazer os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos. (PAVIS, 1999, p. 380)

lúdica, através do teatro de rua. Logo, a história cervantina foi muito bem aproveitada pelo potencial da equipe envolvida para a composição dessa obra singular.

É neste sentido que a cultura popular e suas diferentes formas de expressões são adotadas pelo grupo como uma das mais singulares maneiras de acessar conhecimentos e que podem oferecer experiências significativas as quais afetam as esferas emocional, social e cognitiva. Isso conseqüentemente motiva para além do entretenimento, já que provoca a reflexão da existência do ser e sua relação com o mundo.

Dentro de tal perspectiva, observa-se que o teatro feito pelo BDC já é um ato de cidadania coletiva-popular enquanto esse lugar de saber e de troca permite a elaboração do conhecimento a partir de uma localização particular, assim como permite reinventar um projeto político humanista. Neste caso, portanto, podemos classificar o espetáculo OCTF como um projeto decolonial²¹, entendido como um projeto dedicado a superar as conseqüências da colonialidade como propõe Frantz Fanon (2008, p. 26) ao evidenciar que o colonialismo produz uma divisão maniqueísta do mundo entre a “zona do ser e a zona do não-ser”.

O BDC é formado por artistas²² graduados em teatro e alguns pós-graduandos pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares – PPGCULT, da Universidade Federal da Sergipe (UFS), que desenvolvem e partilham integralmente suas atividades sociais e culturais em sua sede.

Ao longo de sua existência, o BDC tem participado de festivais importantes no cenário brasileiro, além de funcionar como Ponto de Cultura²³. No decurso dos seus

²¹ Entendemos o decolonial como à ação de intervir para reverter e o descolonial como denúncia.

²² Adriano Cristiano Souza Luiz (ator, graduado em filosofia pela UFS), Ana Kely Santos Melo (atriz e musicista), Felipe Silva dos Santos (ator, graduando em teatro pela UFS), Gustavo Floriano dos Santos (ator, graduado em Teatro pela UFS), Icaro Olavo Alves Barros (técnico, graduado em administração pela UFS), Leandro Santana da Silva (ator, graduado em Teatro pela UFS), Patrícia Brunet Carvalho de Andrade (atriz, pós-graduanda pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares – PPGCULT / UFS), Rogério Santos Alves (ator, produtor, coordenador de projetos, pós-graduando pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares – PPGCULT / UFS) e Thayres Mayara dos Santos (atriz e musicista).

²³ Pontos de Cultura são projetos financiados e apoiados institucionalmente pelo extinto Ministério da Cultura do Brasil (MinC) e implementados por entidades governamentais ou não governamentais. Visam à realização de ações de impacto sociocultural nas comunidades. O Ponto de Cultura é a ação prioritária e o elemento de articulação entre as demais atividades do Programa Cultura Viva do MinC. Em abril de 2010, havia 2,5 mil Pontos de Cultura instalados em 1.122 cidades brasileiras, atuando em redes sociais, estéticas e políticas. Um aspecto comum a todos é a diversidade cultural e a gestão compartilhada entre poder público e comunidade. O grupo Boca de Cena foi reconhecido como Ponto

15 anos, já montou mais de 10 espetáculos²⁴ e realizou inúmeros projetos sociais e artísticos, tais como: Projeto de intercâmbios e interações estéticas, os quais promoveram a recepção de vários grupos de teatro locais e nacionais bem como a oferta à comunidade do “Bugio” e seu entorno de vários cursos e oficinas de cidadania e práticas artístico-culturais.

No ano de 2014, o BDC realiza o primeiro festival de arte na comunidade do “Bugio”, denominado Blitz Cultural²⁵ (que posteriormente também acontece nos seguintes anos: 2015, 2019, 2020 – on-line devido a pandemia do COVID-19), com intervenções nas praças públicas, escolas da rede pública e em sua sede com espetáculos artísticos e oficinas que envolvem produções nacionais e locais. Ainda no ano de 2014, conquistou o prêmio FUNARTE de Arte Negra ao realizar a montagem do espetáculo “Como Nasce Um Santo”²⁶, o qual aborda questões e situações relacionadas à aplicação da Lei Federal nº 10.639/2003 sobre o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana.

Outrossim, no ano de 2018, o grupo é contemplado pelo maior projeto de circulação de artes cênicas da América Latina, “Palco Giratório”²⁷, realizado pelo

de Cultura no ano de 2010 através do Projeto: Boca de Cena na Rua aprovado pela extinta Secretaria de Cultura de Estado.

²⁴ Currículo em anexo - João Grilo entre o Céu e o Inferno (2006); Folclore na Cabaça (2007); Vida Privada (2008); Programa Eleitoral Gratuito: Nem Tudo Acaba em Pizza (2009); O Encontro das Águas (2011); Nossa Terra, Nossos Contos (2013); Como Nasce Um Santo (2014); Engodos e Chumbrego (2015); Viveiros (2015); Já Nasceu Deus Menino (2016); Os Cavaleiros da Triste Figura (2017); Remundados (2019).

²⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=raU3RZYNOA8https://www.youtube.com/watch?v=0zZ6XXfMYUk&feature=youtu.be>>. Acesso em 06 de maio de 2020.

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gaN7WODvGK0>>. Acesso em 06 de maio de 2020.

²⁷ “Originalmente pensado como um projeto de circulação de grupos que, além de apresentar seus espetáculos, também ministrava oficinas nas cidades que os recebiam (...) Em sua primeira edição, em 1998, foram seis grupos convidados que viajaram por cinco a sete cidades cada um (...) A perspectiva inicial de circulação de espetáculo e oficinas logo avançou a partir de novos conceitos de difusão e, no lugar da simples circulação de espetáculo, já a partir de 2000, investimentos em trocas bem mais complexas, como se verá pelo agenciamento dos conceitos de Território Flutuante – passam a levar a bordo, além das apresentações artísticas, outras atividades como oficinas, debates, demonstrações de processos de criação, troca de metodologias de criação e construção da cena, residências cênicas e conversa com o público, mesas-redondas, intervenções urbanas, registros de viagens, vivências comunitárias e outras atividades de fruição e formação de ambientes afetivos e democráticos para o exercício do direito à cidadania cultural. Um rico arsenal de produtos que ampliam o encontro e as trocas simbólicas entre os artistas e os públicos que variam de local para local (...) O principal objetivo do PALCO GIRATÓRIO era garantir que todas as regiões brasileiras pudessem participar da rede de distribuição e de recepção dos bens culturais em jogo, conjugando atividades formativas e de fruição, além de estimular a formação de ALDEIAS, ou seja, pequenos mercados locais de distribuição de bens culturais, em quase todo o território nacional”. CRUZ, Sidnei. **Palco Giratório**: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas. Fortaleza, Ceará: SESC; [Rio de Janeiro, Brazil]: Dantes, 2009. P. 43-48.

SESC, onde o grupo teve a oportunidade de circular por todo o país com o espetáculo OCTF. Já em 2020, o grupo entra como material de estudo no livro didático MOSAICO, na disciplina Arte, da editora Scipione, o qual aborda a história do grupo e o espetáculo teatral OCTF, sendo disponibilizado nas escolas da rede pública do país. Um sonho! Uma honra!²⁸

Observa-se, portanto, que, em suas produções, o BDC se dedica explicitamente a provocar reflexões críticas sobre a realidade social e cultural brasileira, por meio da produção de uma arte que seja acessível e comunicável à população, e conseqüentemente afirma-se como um vetor de transformação social e de criação e fomento de um círculo de trocas e experiências no contexto cultural local, estadual, regional e nacional.

No que se refere ao OCTF, o projeto surge através do encontro do grupo Boca de Cena com o diretor Fernando Yamamoto²⁹ e um imediato desejo da realização de um processo criativo compartilhado. Por conseguinte, é importante salientar que o processo desse espetáculo teve um período de quase dois anos de pesquisa e investigação em sala de trabalho. No processo, o Grupo tem como ponto de partida um clássico: “Dom Quixote de La Mancha”, de Miguel de Cervantes, obra da literatura hispânica, lido principalmente pelas elites; e o transforma em uma linguagem extremamente popular, local e contemporânea ao inserir: a representação, a música, os elementos plásticos (a direção de arte que dialoga com vários elementos populares), como também ao entender o conceito de cultura através das suas interfaces e ressignificações.

Ademais, nesse processo foram reunidas pessoas de referência no cenário artístico nacional, como forma de interação entre as gerações (profissionais mais experientes e jovens expoentes da produção local à exemplo do BDC), o que gerou um intercâmbio e uma troca de ideias essenciais para o espetáculo OCTF.

²⁸ Todo material de currículo em Anexo.

²⁹ Diretor, professor e pesquisador de teatro. É um dos fundadores do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, pelo qual dirigiu vários espetáculos, dentre eles “Nuestra Señora de las Nuvens”, “Farsa da Boa Preguiça”, “O Capitão e a Sereia”, “Muito Barulho por Quase Nada”. Dirigiu diversos espetáculos fora dos Clowns, “Cavaleiros da Triste Figura”, com o Grupo Boca de Cena (Aracaju/SE) e Projeto Orwell (Boyásha Trupe/ES) (em processo). Também prestou diversas consultorias de encenação e dramaturgia pelo país, como “Credores” (Grupo Boyásha/ES). Conquistou prêmios de melhor direção com Muito Barulho por Quase Nada (Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga 2004). Foi um dos seis diretores escolhidos do Brasil para integrar o livro Arte y Oficio del diretor teatral en América Latina, do pesquisador argentino Geirola. Desenvolveu a pesquisa “Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste”, na qual mapeou os coletivos da região, e vem atuando como militante na articulação de grupos na região e no país.

O espetáculo ultrapassou, em diversos aspectos, o simples caráter de montagem, primeiramente por ser fruto de um longo processo de maturação e meticulosa preparação. Em segundo lugar, foi um projeto de pesquisa, uma vez que, desde outubro de 2015, o grupo desenvolveu um laboratório de pesquisa sobre o tema e os procedimentos técnicos de toda a equipe envolvida, inclusive os atores³⁰: Felipe Mascarello (faz as personagens: brincante, auxiliar do rei, Sancho Pança e a Dulcinéia); Gustavo Floriano (faz a personagem brincante e Dom Quixote); Rogério Alves (faz a personagem brincante, Ama e a Dulcinéia); e Thayres Diniz (faz a personagem brincante, sobrinha, barbeiro e a Dulcinéia); o diretor Fernando Yamamoto (RN); a diretora de atores Paula Queiroz³¹ (RN); a diretora de voz Babaya Morais³² (MG); o preparador corporal Helder Vasconcelos³³ (PE); o consultor em Comedia Dell'Arte Ésio Magalhães³⁴ (SP); o figurinista e cenógrafo

³⁰ Em 2019, foi preciso fazer algumas substituições no elenco, a exemplo do ator Gustavo Floriano substituído pelo ator Adriano Sousa; e da atriz Thayres Diniz substituída por Leandro Handel. Logo, no decorrer deste estudo, serão utilizadas as experiências desses dois atores atuais também.

³¹ Graduada em Artes Cênicas pelo IFCE e especialista em Arte Educação pela Faculdade 7 de Setembro (Fortaleza/CE), Paula Queiroz é atriz e produtora teatral. Há mais de cinco anos integra os Clowns de Shakespeare, participando dos espetáculos Hamlet (2013), com direção de Marcio Aurelio; Sua Incelença, Ricardo III (2010), com direção de Gabriel Villela; Abraço (2014), com direção de Marco França; e três trabalhos com direção de Fernando Yamamoto: Muito Barulho por Quase Nada (2014), Nuestra Señora de las Nuvens (2014) e O Homem que Chovia (2013).

³² Cantora e professora de técnica vocal, Babaya ensina música e técnicas de canto há mais de 40 anos no Brasil e no exterior. Em 1983, foi professora de técnica vocal na “Música de Minas Escola Livre” e na escola de Milton Nascimento e Wagner Tiso. Em 1992, fundou a “Babaya Escola de Canto”, a primeira escola de Minas Gerais voltada exclusivamente para o aprimoramento da voz no canto popular. Em 2011, a escola passa a se chamar “Babaya Casa de Canto”. Além do ensino de técnica vocal para cantores amadores e profissionais, Babaya também faz a preparação vocal e direção vocal de texto para atores/ cantores em Belo Horizonte e por várias cidades do país: “1º Ato Companhia de Dança”, Grupo Galpão, Grupo Espanca, Grupo Ponto de Partida. Fez a preparação vocal de dezenas de espetáculos entre Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo trabalhando com os diretores Gabriel Villela, Maurício Vogue, Felipe Hirsch, Mariana Percovich, Marcio Abreu e Nena Inoue.

³³ Músico, ator e dançarino, é um dos criadores do “Mestre Ambrósio”, grupo musical de Recife que teve papel fundamental na principal movimentação cultural brasileira dos anos 90. Credita sua formação ao aprendizado não acadêmico das brincadeiras de Cavalo Marinho (teatro popular, tradicional da Zona da Mata Norte de Pernambuco) e Maracatu Rural (cortejo ligado ao carnaval pernambucano) e ao estudo da arte do ator com o grupo Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais) da Unicamp, Campinas-SP.

³⁴ Ator, diretor e palhaço. Formou-se na Escola de Arte Dramática EAD/ECA/USP e fez cursos de clown, dança moderna, mímica, dramaturgia específica para teatro de rua, teatro de rua e técnicas circenses. Fez curso de teatro popular com Antônio Nóbrega, máscara e Commedia dell'Arte com Tiche Vianna. Foi integrante do grupo de atores dos Doutores da Alegria, organização que leva a arte do palhaço para hospitais. Em 2004, participou da XII SESSÃO DA UNIVERSIDADE DO TEATRO EURASIANO – encontro internacional de pesquisadores de teatro de diversos países do mundo, sob coordenação de Eugênio Barba, Caulonia/Calábria – Itália, representando o Brasil e atuou com o palhaço Lerris Colombaioni, no espetáculo Um giro nelcielo e no Circo Ercolino, na Itália. É produtor e coordenador financeiro do Barracão Teatro – espaço de investigação e criação teatral que fundou ao lado de Tiche Vianna, em 1998.

(direção de arte) João Marcelino³⁵ (RN); o dramaturgo César Ferrario³⁶ (RN); consultoria em literatura espanhola com a Dr^a Célia Navarro Flores³⁷ (SE); consultoria sobre a história hispânica com Adriane Damascena³⁸ (SE); e trilha de abertura (Dulcineia) de Peri Pane³⁹ (SP). A partir de investimento próprio, o BDC trouxe a Aracaju-SE esses profissionais para oficinas e processos formativos, como preparação para a montagem do espetáculo.

Nessa pesquisa acadêmica, ao trabalhar com as interfaces entre saberes, conhecimento, técnicas e produção cultural, a investigação cênica contempla o conceito de culturas híbridas, marcando profundamente o espetáculo a partir do

³⁵ Diretor, figurinista, cenógrafo, maquiador e ator. Participou de 11 espetáculos de teatro dentre os quais dirigiu 54, recebendo 25 prêmios nacionais e 01 internacional. Começou no teatro em 1980. Estudou na Escola Internacional de Antropologia Teatral– ISTA, com o mestre italiano Eugênio Barba. Estudou maquiagem artística na Maison Payot - São Paulo. Estudou canto lírico, técnica vocal e musicalização com a soprano brasileira Atenilde Cunha e com o tenor italiano Nino Crimi, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Estudou dança clássica com o maître Roosevelt Pimenta no Ballet Municipal de Natal.

³⁶ Graduado em Comunicação Social pela Universidade Potiguar – UnP e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, onde desenvolveu pesquisa sobre a escrita dramática. É ator e foi sócio fundador no Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (RN), participando de quase todas as montagens da companhia como “Sua Incelença Ricardo III” (2010), dirigida por Gabriel Villela (SP/MG); “Hamlet, Um Relato Dramático Medieval” (2013), dirigida por Marcio Aurélio (SP); e “Dois Amores y Um Bicho (2015)”, dirigida por Renato Carrera (RJ). Como autor, escreveu os espetáculos “Abrazo”, dos Clowns de Shakespeare; “Guerra Formigas e Palhaços” e “O Quintal de Luis”, do Grupo Estação de Teatro (RN); e os Cavaleiros da Triste Figura do Grupo Boca de Cena (SE). Na televisão, integrou o elenco do seriado “Amores Roubados” (2014), a novela “O Rebu” (2014), O Outro Lado do Paraíso (2019) pela Rede Globo de Televisão.

³⁷ Possui graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana pela Universidade de São Paulo (1998), mestrado em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana) pela Universidade de São Paulo (2002) e doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (2007). Atualmente é professora associada da Universidade Federal de Sergipe. Coordenou os cursos de Espanhol e Português/Espanhol de 2014 a 2016. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Espanhola, atuando principalmente nos seguintes temas: iconografia de Dom Quixote, recepção do Quixote no Brasil, e relações entre Literatura Espanhola e Literatura Brasileira (Literatura Comparada).

³⁸ Possui graduação em História pela Universidade Federal de Pernambuco; mestrado em Educação pela Universidade Federal de Goiás (2000) e doutorado em Geografia pelo IESA - Universidade Federal de Goiás (2012). Atualmente é professora da Educação Básica da Rede Estadual de Sergipe lotada no SEDH/DED - Serviço de Educação em Direitos Humanos no Departamento de Educação. Desempenhou a função de formadora dos Cursos ECA - Estatuto da Criança de Adolescente (Curso extensão); Educação e Direitos Humanos (Curso de Aperfeiçoamento) e Supervisora do Curso de Especialização Direitos Infanto-Juvenis no Ambiente Escolar (Escola que Protege), todos na modalidade à distância no CESAD-UFS - Centro de Educação Superior a Distância - Universidade Federal de Sergipe. Tem experiência na área de Educação com ênfase em Fundamentos da Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Educação, patrimônio, currículo, Direitos Humanos e Infância, adolescência e juventude.

³⁹ Peri Pane é músico, compositor e performer. Formado em Comunicação Social na PUC - SP, cursou canto popular na Universidade Livre de Música (atual Emesp). Ao lado do poeta Arruda criou o projeto de música e poesia “Canções Velhas Para Embrulhar Peixes”, com três álbuns gravados (o mais recente lançado em 2018). O projeto recebeu os prêmios Proac (pelo disco “Volume 2”, em 2015) e Botucanto (em 2018, pelo “Volume 3”). Com o parceiro Gustavo Galo, lançou a fita cassete “Um satélite perdido” (2018). Em 2003, criou a performance Homem Refluxo, apresentada no Drap Art, em Barcelona (2006), e no Napoli Teatro Festival, em Nápoles (2009).

perfil e especialidade de cada profissional envolvido e dos elementos, a saber: textuais, plástico-visual, musicais e da representação – gestual/corporal, uma vez que o grupo não reproduz uma cultura popular pautada no conceito expresso na Carta do Folclore Brasileiro⁴⁰, mas leva em consideração a leitura crítica realizada por Canclini (1998, p. 206) em sua perspectiva pós-colonial analisado por Catenacci (2001, p. 31),

Canclini (1998), por exemplo, destaca a importância da desconstrução do popular para posteriormente reconstruir este conceito. Contudo, essa reconstrução não deve se dar apenas pelo prisma de uma das disciplinas das Ciências Sociais, mas sim pelo trabalho em conjunto de todas elas. Como se viu, o popular está inserido no processo constitutivo da modernidade, abarcando as seguintes contradições (CANCLINI, 1989, p. 206):

MODERNO	=	CULTO	=	HEGEMÔNICO
↓		↓		↓
TRADICIONAL	=	POPULAR	=	SUBALTERNO

Esse autor explora tais contradições, afirmando que a história do popular sempre foi relacionada com a história dos excluídos, que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado. Por conseguinte, na maioria dos estudos feitos sobre a cultura, o avanço é considerado como promovido única e exclusivamente pelos setores hegemônicos, já que no tradicional estão arraigados os setores populares.

Os trabalhos desenvolvidos pelo grupo apropriam-se dos conceitos abordados dentro do teatro popular e de rua, como um lugar possível de cruzamentos entre o fazer artístico ligado às artes cênicas e à manifestação da cultura popular em sua amplitude de significados que escapam a teorizações que subordinam seu lugar diante da cultura erudita e da cultura de massa, pois, como afirma Canclini (1998, p. 205-211), “o popular é nessa história o excluído [...] Assim condicionados pelo nacionalismo político e humanismo romântico, não é fácil que os estudos sobre o popular produzam um conhecimento científico”. Concepção essa que permeia a própria função social empreendida pelo BDC.

Para tanto, este trabalho também dialoga com conceitos e métodos adotados

⁴⁰ Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. Comissão Nacional de Folclore. **Carta do Folclore Brasileiro**. Disponível em: <<http://culturadigital.br/setorialculturaspopulares/files/2010/02/1995-CARTA-DO-FOLCLORE-BRASILEIRO-CNF.pdf>>. Acesso em 17 de setembro de 2019.

pela “pedagogia libertadora” de Paulo Freire que sustenta a possibilidade da autonomia e intervenção do indivíduo no coletivo, entendendo essa ação como meio de emancipação e cidadania.

Boal (2009, p. 22), ao discutir a estética do oprimido, constrói e fundamenta um novo conceito de cidadão/cidadania. Para ele, “cidadão não é aquele que vive em sociedade, é aquele que a transforma!”.

Deste modo, entendemos o espetáculo em tela como um meio dinâmico e eficaz em que se estabelece um espaço privilegiado com direito à voz de lugar ou posição de fala, e como aborda Pereira (2018, p. 153-156),

Lugar/posição de fala não se refere necessariamente a indivíduos dizendo algo; é um conceito que parte da perspectiva de que as visões de mundo se apresentam desigualmente posicionadas. Afirma a autora: “não estamos falando de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania”. [...] Trata-se de uma análise a partir da localização dos grupos nas relações de poder, levando em conta os marcadores sociais de raça, gênero, classe, geração e sexualidade como elementos dentro de construções múltiplas na estrutura social. Portanto, o conceito parte das múltiplas condições que resultam as desigualdades e hierarquias que localizam grupos subalternizados. O livro de Djamila Ribeiro expõe que lugar de fala não diz respeito a negar as experiências individuais, tampouco se trata de uma visão essencialista, mas se refere ao reconhecimento do locus social e da reflexão de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. É necessário não confundir lugar de fala e representatividade devido às similaridades, pois falar a partir de lugares também é “romper” [...]. Pelo contrário, todas as pessoas possuem lugares de fala, uma vez que a discussão é sobre localização social e o mais importante é que “indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares dos grupos subalternizados”. Pensar lugar de fala é uma postura ética.

Podemos perceber e refletir, a partir de uma passagem do texto dos Cavaleiros da Triste Figura (FERRARIO, 2017, S/N), o lugar de fala em um diálogo entre as personagens de Sancho Pança e Dom Quixote que oferece informações para indagar o contexto social do tempo presente:

QUIXOTE - Eis que me fiz em pares, pois chamou-me desesperadamente um lavrador e vizinho!
 SANCHO - Vizinho!
 QUIXOTE - Homem de bem, mesmo sendo pobre, pequeno e rechonchudo, com pouco sal na moleira. Houve uma instantânea empatia.
 SANCHO - Senhor, pensei se não poderia me ajudar numa questão, uma questão simples, mas muito intrigante. Veja você que todos os dias, bem cedo, eu deveria vir aqui, onde deveria haver um curral e nele uma porteira.

Abria com algum esforço, ao ranger da madeira. Dava três passos, ateava a primeira vaca que me atravessava o caminho e sem olhar para minha mão presa ao meu braço pegava o sentante com uma mão, passava para a outra e o apoiava em baixo do meu traseiro, no mesmo instante que eu apoiava minhas busanfas... Mas tudo se dissipou, como se por loucura eu fosse subtraído da minha própria realidade. Pode acreditar no que digo?

QUIXOTE - Claro que sim Sancho, pois também me subtraíram a realidade conquistando assim a condição de delírio.

SANCHO – Mas isso não é o suficiente, também tiraram a realidade da maioria dessas pessoas. Veja, a maioria delas se levantam cinco ou seis horas da manhã, passam o dia servindo aos seus senhores, chegam em casa tão cansadas que mal conseguem dar a atenção e a educação que suas crianças merecem, e do jeito que anda a educação, a saúde e a segurança só vendendo a alma pro tihoso pra chegar na idade de se aposentar, e tudo isso por causa dos malditos engravatados que empurram dinheiro bolso abaixo, dinheiro que foi tirado de todos nós.

QUIXOTE - Mudar o mundo meu amigo Sancho, não é loucura, não é utopia, é justiça. Não gostaria de entrar para tomarmos um café?

O texto acima foi feito dentro de um laboratório do grupo no processo de pesquisa e investigação cênica do espetáculo OCTF. O dramaturgo teve uma vivência presencial de quatro dias, no bairro Bugio, com os atores, ou seja, houve um processo de escuta dos desejos e anseios do que queria ser dito e representado a partir desta dramaturgia que estava em processo de construção, mesmo tendo o clássico “Dom Quixote” como referencial ou como ponto de partida. É certo que esse coletivo não queria contar simplesmente a história que já foi contada por muitos anos, isto é, não se trata de fidelidade à obra de Miguel de Cervantes, mas sim de uma inspiração e que principalmente levasse em consideração o contexto social no qual esse coletivo estava inserido. Como já dito, trata-se de um espelhamento artístico onde Dom Quixote ilumina o BDC, ao mesmo tempo que o grupo espelha e atualiza o texto clássico em todas as suas instâncias, dentro e fora da cena, tendo em vista o seu lugar de fala.

Assim, o Bugio⁴¹ que grita e faz ecoar para todas as direções indagações sociais em relação à melhoria da qualidade de vida, de pertencimento, de resistência, do acesso à cultura tem o direito à voz em uma sociedade organizada a partir de princípios da branquitude, masculinidade e heterossexualidade.

A respeito dessa reflexão e reforçando o pensamento acima, temos um trabalho, “Um Quixote Sergipano: Releitura do Quixote de Cervantes pelo grupo Teatral Boca de Cena” (FLORES, 2018, S/N)⁴², da professora Dr^a Célia Navarro

⁴¹ Grupo / Macaco.

⁴² FLORES. Célia Navarro. **Um Quixote Sergipano**: Releitura do Quixote de Cervantes pelo grupo Teatral Boca de Cena. Aracaju-SE, 2018. Uma versão deste texto foi apresentada no X Congresso

Flores, quem também estuda e analisa o espetáculo em tela, em que afirma:

Levando-se em consideração que a peça foi escrita especialmente para o grupo Boca de Cena, não há como não vincular a imagem de Dom Quixote ao próprio grupo, sendo seus integrantes verdadeiros Cavaleiros da Triste Figura, não apenas porque possuem ideais quixotescos em sua proposta de levar ao seu público obras que incitem a reflexão e busquem, de alguma maneira, transformar seus expectadores e, por conseguinte, a realidade social em que vivem; mas também devido à dificuldade de ser ator no Brasil, um país que, ao relegar a cultura a segundo plano, não valoriza esse profissional, o que o leva a lutar para conseguir sobressair-se ou até sobreviver de sua profissão, verdadeiros Quixotes lutando contra moinhos.

É importante reforçar, e como afirma Celia Navarro Flores acima ao comparar o BDC ao Dom Quixote ou como os verdadeiros Cavaleiros da Triste Figura, mesmo na adversidade insistem em transformar o mundo utilizando da arte para o reencantamento poético do cotidiano, provocando seu espectador-transeunte à refletir sobre a realidade social no contexto do tempo presente a partir de uma experiência particular, todavia, comum a muitos. E é nesse espelhamento que o teatro cumpre muito bem sua função, que é a possibilidade de as artes da cena também falarem de um lugar de fala, e como sugere RIBEIRO (2017, p. 47),

Falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem. Em outras palavras, é preciso, cada vez mais, que homens brancos cis estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos. Como disse Rosane Borges, para a matéria O que é lugar de fala e como ele é aplicado no debate público, pensar lugar de fala é uma postura ética, pois “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo”.

É a partir da arte que a sociabilidade é desenvolvida dentro do projeto que caminha sob os cuidados de um conjunto de ações calcadas nas formulações humanísticas, em que a autonomia e a ação libertadora sejam os focos principais, suscitadas de uma forma realista para promulgar o protagonismo do indivíduo frente a sua própria formação e para o enfrentamento dos problemas que emergem do seio social. De tal modo, entendemos que o processo de socialização se faz importante

Internacional de Cervantistas, ocorrido de 03 a 07 de setembro de 2018, na Universidad Complutense, em Madri. O texto de Célia Navarro Flores ainda não foi publicado, temos em mãos uma cópia do original fornecida pela autora. As páginas não estão numeradas, portanto não temos como indicá-las neste trabalho. Todavia, disponibilizamos nos anexos dessa dissertação.

no processo da formação do ser social/cidadão e no enfrentamento dos problemas sociais contemporâneos. E o teatro, quando ocupa as praças públicas para falar e abordar questões da sociedade, por si só já é um grande ato de democracia e de cidadania coletiva, ou ainda como afirma Boal (2009, p.16),

O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagem), se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia.

Nesse processo, faz-se valer que o teatro é composto por habilidades específicas e preconiza uma “práxis” elucidada à desenvoltura dos valores éticos e sociais a partir do significado social, histórico e cultural do indivíduo, justificando-se então na sua soma de ações. À vista disso, parte de um pressuposto que desenvolve e forma seres humanos que, além de contemplativos, criativos, investigativos e descobridores de sua própria realidade, sejam também capazes de refletir e interferir na sociedade.

O contato com o teatro, nessa perspectiva, leva-nos a compreender o ser humano como cultural, histórico e social, que também, a partir de uma coletividade, constrói a sua realidade cotidiana. Corroborando com esta ideia, temos o pensamento de Berger (1974, p. 35) que pontua: “A vida cotidiana apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentidos para eles na medida em que forma um mundo coerente”. Ainda para Belém (2017, p. 25) em relação à encenação cênica contemporânea no Brasil,

O teórico Walter Mignolo, à frente dos estudos decoloniais, nota o entendimento das ações afetivas como produtoras de conhecimento. Tal dado mostra-se muito importante no estudo das artes cênicas, já que essas lidam com a formação da subjetividade e com a produção de conhecimento pela via das ações afetivas, por meio do corpo.

Ao analisar a experiência cênica do espetáculo OCTF e ao considerar a sua dramaturgia e o contexto no qual foi pensado e construído, proponho aqui compreendê-lo à luz do pensamento decolonial. No momento em que se discute a categoria colonialidade e a proposta decolonial, tem-se aberto a possibilidade de reconstrução de histórias silenciadas, subjetividades reprimidas, linguagens e

conhecimentos subalternizados pela ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna. De acordo com Belém (2017, p. 26),

A abordagem decolonial estabelece um olhar crítico sobre os processos de estabelecimento de uma colonialidade do poder, do saber e do ser. Buscando separar uma geo-política do conhecimento da perspectiva da colonialidade, revê a constituição de uma ideia de América Latina e de latinidade a partir da história europeia e expansão imperialista, calcada na economia capitalista e modernidade. A principal referência utilizada para este estudo é a obra do autor argentino Walter D. Mignolo.

Belém (2016, p. 100) ao discutir como a crítica decolonial pode servir às artes da cena, revisita o clássico trabalho de Mignolo (2005), a ideia de América Latina e mostra a necessidade de uma decolonização do conhecimento e da subjetividade. A autora afirma que,

Por essa razão, Mignolo (2005) mostra a necessidade de uma decolonização do conhecimento e da subjetividade. O autor mostra que, além da exploração pela extração dos recursos naturais, pela conquista e controle de terras, pela escravidão e pela divisão de raças, houve um controle do conhecimento e da subjetividade que foram emaranhados na questão da modernidade/colonialidade, levando a uma geografia do conhecimento específica e a um controle da existência. [...] a América não foi “descoberta” e sim, “inventada”. A colonialidade do poder e a colonialidade do saber, que gerou a colonialidade do ser, foi aumentada, já que em muitos países, após suas respectivas independências, passou a haver um colonialismo interno e outros, sofreram ou sofrem com um novo tipo de colonização por meio do neoimperialismo e da globalização.

Ao analisar “a aplicação da perspectiva decolonial à análise de trabalhos da área de artes da cena”, Belém (2016, p. 102) apresenta uma visão crítica sobre seu uso. Para a autora,

[...] a crítica pós-colonial e decolonial não se refere a uma negação do que é estrangeiro, podemos lembrar, por exemplo, da encenação de Gabriel Vilella, com o Grupo Galpão (MG), do texto “Romeu e Julieta”, de Shakespeare. Naquela montagem, há traços que podem ser associados a forma do teatro elisabetano, mas que não pretende aproximar-se de um possível modelo para levar o texto de Shakespeare à cena. Podemos analisar a encenação, portanto, pela via do pensamento pós-colonial e decolonial, mesmo em se tratando de um texto de um autor britânico, já que revela escolhas particulares como, por exemplo, ao apresentar traços da cultura popular e do barroco mineiro.

A decolonialidade vista nesta dissertação difere parcialmente da tese acima defendida por Belém (2016) ao analisar a encenação de Gabriel Vilella com o Grupo Galpão (MG), uma vez que, em “Os Cavaleiros da Triste Figura”, a proposta não é

de adaptação da obra cervantina, mas, a partir das suas leituras e de sua inspiração, o grupo busca, através do pensamento decolonial, valorizar o oprimido, o subalterno, aquele que não teve oportunidade e foi silenciado assim como não teve acesso às artes e não pode ir ao teatro, porque o que é produzido nos grandes teatros da cidade não é acessível e nem é uma forma da periferia se ver. E como ressalta Nascimento (1977) *apud* RATTIS (2006, p.101), é “tempo de falarmos de nós mesmos não como ‘contribuintes’ nem como vítimas de uma formação histórico social, mas como participantes desta formação”.

Sendo assim, a ação realizada pelo Grupo Boca de Cena no bairro Bugio é uma forma de a periferia se ver como produtora e consumidora de arte, ao tempo que as elites aplaudem tudo isso e, conseqüentemente, invertem-se os papéis como ocorrem nas cenas cotidianas do mundo das artes, o que corrobora com a preocupação do grupo em trabalhar com formação e capacitação numa relação de empoderamento para com outros artistas sergipanos e pessoas da própria comunidade interessadas. Conforme aborda Nelson Maldonado-Torres (2019, p. 48) no livro *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico*,

A criação artística decolonial busca manter o corpo e a mente abertos, bem como o sentido aguçado de maneira que melhor possam responder criticamente a algo que objetiva produzir separação ontológica. Nesse sentido, a criação artística decolonial pode ser entendida como uma forma de estender a prece que Fanon faz ao seu corpo.

A partir de observações das ações realizadas pelo BDC, percebe-se que o grupo propõe levar cultura enquanto direito universal dos povos a quem o Estado tem dificuldades de chegar, principalmente no que se refere à realidade do bairro onde é localizada a sua sede. Assim, o grupo cria uma relação de pertencimento da comunidade com o grupo e deste com a comunidade, numa troca que não é meramente simbólica, mas sim uma troca pautada no processo inclusivo de reflexão e formação.

Diante das reflexões realizadas e fundamentadas nas obras conceituais tratadas, proponho-me aqui buscar responder às problemáticas investigativas já mencionadas no início desta discussão.

Inicialmente, para entender o próprio conceito de culturas populares na perspectiva pós-colonial, é importante desconstruir a ideia de cultura trabalhada pelos folcloristas, compreender as culturas populares enquanto fenômenos

dinâmicos que, no seu saber e fazer, incorporam e rejeitam, mudam e permanecem aquilo que o grupo, o qual as pratica e as tem como referência, escolhe. Consoante Canclini (1998, p. 219),

De sua perspectiva, a arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna de um sistema de ideias, nem os costumes repertórios fixos de práticas: todos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva. Se os rituais, explica Roberto da Mata, são o domínio no qual cada sociedade manifesta o que deseja situar como perene ou eterno¹¹, até os aspectos mais duradouros da vida popular se manifestam melhor nas cerimônias que os fazem viver que nos objetos inertes.

A cultura popular tem formas contemporâneas de linguagens como meio de penetrar mais facilmente na composição de seus públicos. Ela sempre esteve presente no processo de formação cênica dos membros do Grupo Teatral Boca de Cena, uma vez que são oriundos da oficina do grupo Imbuaca⁴³ e o surgimento deste é interligado ao emprego da literatura de cordel. Assim, o espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura” extrapola as linguagens populares medievais para incorporar outros elementos da cultura popular na contemporaneidade. Canclini (1998, p. 220-221) corrobora tal visão ao afirmar: “Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usados como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações”.

Destarte, sob a ótica da perspectiva decolonial, o Grupo propõe, para além da denúncia (descolonial), realizar intervenções (decolonial) que trazem um forte apelo aos elementos que marcam a formação e a trajetória do Grupo como também ações educativas e inclusivas desenvolvidas junto à comunidade. Dessa forma, proporciona que o espetáculo, pautado no hibridismo cultural, saia da periferia e atinja os mais variados públicos como forma de empoderamento da participação comunitária e, do mesmo modo, a promoção do acesso à arte como direito dos povos; ou compreender na perspectiva dos estudos decoloniais, pautada não na denúncia, mas no processo de intervenção como prática de empoderamento tendo

⁴³ Em atividade desde 1977, o Imbuaca tem sede na cidade de Aracaju, capital do menor estado do Brasil, Sergipe. Superando enormes dificuldades para produzir cultura, o grupo consolidou uma linguagem autóctone, trançada por elementos da cultura popular nordestina. Um desses elementos é a literatura de cordel, como fica evidente nos espetáculos Teatro chamado cordel (1978), que tomou praças e ruas, e “Escreveu não leu, cordel comeu!” (1989), este para o palco. Os atores também cantam, dançam, tocam e têm a capacidade de transitar entre espaços abertos e fechados. Disponível em <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/i/imbuaca-grupo> / <https://www.imbuaca.com.br> Acesso em 18 de janeiro de 2020.

por base os direitos humanos (BHABHA, 1998; CANCLINI, 1998).

Por se tratar de um projeto voltado ao discurso de “hibridismo cultural” (CANCLINI, 1998) a partir da experiência cênica de um grupo teatral, é importante entendermos à luz da bibliografia acessada o modo conforme são concebidas as suas práticas inclusivas de intervenção na comunidade como um meio de acesso e de oportunidade tal qual a inclusão da própria comunidade onde está situado o Grupo como forma de empoderamento e pertencimento.

Para dar início ao processo investigativo deste estudo dissertativo, aponto como método a trajetória do BDC e do próprio espetáculo, a fim de situar o emprego do conceito de cultura popular na perspectiva pós-colonial. (CANCLINI, 1998; GROSGUÉL, 2019; MIGNOLO, 2008; QUIJANO, 2005; ROSEVICS, 2014; SANTOS, 2010).

Para tanto, recorro tanto aos registros produzidos pelo próprio Grupo quanto àqueles sobre o Grupo teatral, bem como a todos os evidenciais empíricos produzidos durante a construção do espetáculo até o seu contato com o público, aos depoimentos e experiências relatados pelos envolvidos no projeto cênico a fim de compreender as presenças e os usos das culturas populares.

Neste sentido, a proposta deste trabalho caracteriza-o como uma pesquisa exploratória, uma vez que se utiliza de consultas bibliográficas e documentais e as associa às informações visuais e análises do acervo: fotografia, entrevistas e vídeos do processo de montagem do espetáculo.

Recorro ainda ao uso do método de “Observação Participante” como aborda Márcio Luiz Marietto (2014), da “Escrivência” trabalhado por Conceição Evaristo (2006), e sem perder de vista o conceito de “Lugar de Fala” de Djamila Ribeiro (2017, p. 16), como podemos ver a seguir:

Ou seja, reconhecendo a equação: quem possui o privilégio social possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e, assim, inviabilizando outras experiências do conhecimento. Segundo a autora, o racismo se constituiu “como a ‘ciência’ da superioridade eurocristã (branca e patriarcal)”. Essa reflexão de Lélia Gonzalez nos dá uma pista sobre quem pode falar ou não, quais vozes são legitimadas e quais não são.

Pereira (2018, p. 154) coloca “em xeque a imposição epistêmica que

deslegitima os diversos saberes e a escrita de si, imposição que exclui as pessoas, sobretudo aquelas que não tiveram acesso a um sistema educacional justo”. Assim, é preciso pensar no lugar de fala a fim de possibilitar ao leitor deste trabalho a compreensão do lugar ocupado por este investigador em relação à peça teatral em estudo.

Em seguida, empreendo o uso da “análise do conteúdo” na perspectiva de Bardin (2009), como forma de situar e entender as presenças e usos das culturas populares em uma perspectiva de hibridismo cultural na construção e realização do espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura”. Nesse sentido, Bardin (2009, p. 51) afirma que: “a análise de conteúdo se faz pela prática”.

Como estratégia analítica dos elementos já mencionados e com o intuito de entender a pesquisa aqui desenvolvida, realizo, no primeiro capítulo, reflexões acerca do campo teórico e conceitual bem como as categorias analíticas empreendidas no processo de investigação e sistematização do trabalho dissertativo, tendo por ênfase os conceitos de decolonialidade, culturas populares e hibridismo cultural.

No segundo capítulo, investigo a problemática do conceito de cultura popular no tempo presente a partir do espetáculo teatral OCTF e dos métodos de “Análise do Conteúdo”, “Lugar de Fala” e “Observação Participante”, esta que, de acordo com Correia (1999, p. 31), “A observação, assim, é realizada em contato direto e prolongado do pesquisador com os participantes da pesquisa, nos seus contextos culturais, contornando interferências subjetivas e preconceções que poderiam distorcer os fatos”. Além disso, também enfatizo, por meio da trajetória do BDC e do espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura”, presenças e usos da cultura popular, aplicabilidade do conceito pós-colonial e de hibridismo cultural e a ação interventiva para além da denunciativa dos estudos coloniais.

No terceiro e último capítulo, analiso como os conceitos de decolonialidade e culturas híbridas foram compreendidos no espetáculo a partir dos diálogos e aproximações entre o saber fazer cênico e o universo acadêmico, também aponto a superação do conceito de Culturas Populares defendida pelos folcloristas ao entendê-la à luz do conceito de cultura popular na pós-colonialidade. Ademais, fundamentado na problemática investigativa, busco neste capítulo aplicar as categorias analíticas propostas no projeto investigativo, na perspectiva de

compreender o presente estudo.

CAPÍTULO I: CONSTRUINDO MOINHOS DE VENTO – PARA ALÉM DE DOM QUIXOTE E SANCHO PANÇA

Ao analisar a experiência cênica do espetáculo OCTF, o caminho para este estudo de bases conceituais que transitam na diversidade da produção e formação do saber também “informal”⁴⁴, trouxe-me a história de vida e a memória centrada a partir do corpo. Este saber me levou a compreendê-lo num sistema de múltiplos canais para o foco do campo do pensamento decolonial de compreensão e de reflexão sobre presença e usos da cultura popular em uma perspectiva de hibridismo cultural no espetáculo OCTF.

Assim, este estudo propõe dialogar com as diversas áreas do conhecimento perpetrando uma interdisciplinaridade em que são evidenciadas questões políticas, estéticas e éticas. Por conseguinte, compreendo o espetáculo em estudo sob a luz da linha de pesquisa das artes populares: processo analíticos, pedagógicos e criativos a fim de repensar as presenças e o uso da cultura popular no espetáculo em tela.

Logo, o presente trabalho dispõe-se à compreensão de procedimentos da produção de saberes e da formação com base em um processo de vivência artística e de investigação do espetáculo OCTF, sob o olhar descritivo-interpretativo do conhecimento cultural produzido pelo BDC por meio desse trabalho independente e autoral, na forma como Belém (2016) trata a ação descolonial sobre o teatro brasileiro.

Para essa autora (2016, p. 121-122),

A atitude de grupos teatrais brasileiros, ao assumirem a elaboração de treinamentos próprios e também a autoria de seus espetáculos, parece colaborar para inverter a posição “subalterna”. Suas práticas como um todo, ao cruzarem aspectos do local, com outros, nacionais e internacionais (intra e interculturais), valorizam as próprias sensibilidades e capacidades críticas de articulação de saberes. É recuperada uma liberdade, a qual a história primeiramente negou, atuando como uma forma de descolonização. Mignolo (2003, p. 259) esclarece que “os estudos subalternos introduziram o nível de ações afetivas como um tipo diferente de racionalidade.

⁴⁴ Fora do universo acadêmico.

Ao compreender que a atividade artística, principalmente a que se utiliza do corpo, neste caso o do artista-ator-criador, revela fonte de narrativa histórica e de conhecimento, nesse sentido, conforme afirma Belém (2016), seria necessário estudar, de forma mais aprofundada, as práticas corporais e de criação cênica nas salas de ensaio e no ato de seus acontecimentos ao vivo, que podem conduzir à produção de conhecimento teórico. De acordo com Stuart Hall (2013, p. 14) *apud* Belém (2016, p. 125),

A teoria é uma tentativa de solucionar problemas políticos e estratégicos; não uma elaboração a partir deles. A teoria é uma tentativa de saber algo que, por sua vez, leva a um novo ponto de partida em um processo inacabado de indagação e descoberta; não é um sistema que precisa ser acabado, útil na produção de conhecimento.

Na via da contramão a esse pensamento de Hall (2013), o colonialismo pode se expressar intelectualmente e academicamente (erudição) na ideia do pensamento político e social e como ressalta Ballestrin (2013, p.109): “Dessa perspectiva, decolonizar a teoria, em especial a teoria política, é um dos passos para decolonização do próprio poder”. Neste caso, entendo esse estudo como a possibilidade de descolonizar a produção epistemológica, pensando o corpo, os gestos e as palavras enquanto conhecimento e que carregam histórias, cuja apreensão está na reciprocidade de comportamentos vividos na dimensão social. O corpo em si já é conceito, como aborda Gilmar Rocha⁴⁵ (2012, p. 80) em seu dossiê “Paisagens Corporais na Cultura Brasileira”,

Não é fácil falar do corpo, apesar da sua materialidade; afinal, os movimentos, as expressões, as imagens, as técnicas e as performances corporais falam muito mais do que os conceitos podem em tese enunciar. Que o digam o esporte, a dança, as pantomimas, os gestos. Portador de múltiplos significados, o corpo mais do que um “objeto”, pode ser visto como um “método” por meio do qual pensamos sobre processos de constituição das identidades sociais e culturais, sendo muitas as imagens associadas à definição dos gêneros, dos esportes, das etnias, das religiosidades, das nacionalidades etc.

Destarte, o corpo também pode ser um método para pensar a colonização, uma vez que “existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções

⁴⁵ Doutor em Antropologia Cultural (IFCS-UFRJ), professor adjunto de Cultura Brasileira Contemporânea do Departamento de Artes e Estudos Culturais da Universidade Federal Fluminense (DAE/UFF). E-mail: gr@id.uff.br.

e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos” (RIBEIRO, 2017, p. 29). Assim, o corpo enquanto linguagem pode dizer muito sobre nós, em razão de muitas vezes as palavras não expressarem exatamente o que estamos sentindo, talvez porque não conseguimos definir nossos sentimentos, já que é muito mais fácil controlarmos o que falamos do que controlarmos o nosso corpo. E, como afirma Tânia Farias⁴⁶ em uma entrevista para o Jornal Brasil de Fato Nacional,⁴⁷

O que mais me abala é a nossa quietude, estamos muito quietos, calados, manados. Agora, mais do que nunca não poderíamos ser manados, mais do que nunca precisámos da potência que temos. Somos muito potentes, e se eu não acreditasse nisso não faria teatro. A coisa que mais me emociona, e gosto de dizer isso, quando estou em uma sala de trabalho, e estamos lá movendo esse corpo potente, descolonizando esse corpo, fazendo ele se sentir livre, liberto, forte, se tivéssemos consciência dessa força eles não venceriam nunca. Quando eu penso nesse lugar eu vejo que privilégio é estar ali. Eu me emociono, eu dou aula e me emociono, fico em lágrimas, é lindo demais, é uma potência, uma força, isso não é nada, isso é muito, se tivéssemos essa consciência e essa liberdade que não temos, é um corpo cerceado, um corpo agrilhado, é uma sexualidade decepada, todas essas coisas fazem parte de um único projeto, que sejamos cordeiros, que nunca nos sintamos felizes. É na verdade um projeto de não felicidade, por isso um projeto de não corpo. A única forma de dominar esse corpo é dizer não, não é seu, não é bom, é pecado, não é festa. Quando eu digo que é um projeto de não corpo, é um projeto de eliminação do corpo, um projeto de ausência de liberdade para esse corpo. Assim nós somos dominados, e nós estamos tão ordeiros, com tudo que já aconteceu, com todos os avanços. Temos que entender e falar, não! Nós avançamos demais, não vai se voltar para o armário, não vai se voltar para a cozinha, para a senzala, não vai se voltar para lugar nenhum. Mas precisamos entender de verdade isso, entender com tudo que somos. Conseguimos entender intelectualmente, mas a nossa atitude ainda é estar sentado na frente do computador achando que vamos fazer a revolução pelas redes sociais. Nosso corpo não está para jogo, e tem que estar, tem que estar livre. Não é à toa que uma Damares é popular, porque ela está dizendo assim, está bom, quantas pessoas estão nessa condição? Muitas. Então precisa dizer que está tudo bem com elas, é um discurso conformador, então está tudo bem comigo, é

⁴⁶ Tânia Farias é atuadora da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz desde 1994. Coordena os projetos “Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo” e “Ói Nóis na Memória”, publicou os livros “Aos que virão depois de Nós”, “Kassandra In Process o Desassombro da Utopia”, organizado por Valmir Santos, “A Utopia em Ação” de Rafael Vecchio, “Uma Tribo Nômade” de Beatriz Britto. Publica semestralmente a Cavalouco, revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Realizou o I Festival de Teatro Popular Jogos de Aprendizagem. Como atriz e encenadora da Tribo, participou das criações coletivas “A Morte e a Donzela”, de Ariel Dorfmann, “A Heroína de Pindaíba”, de Augusto Boal, “Hamlet Máquina”, de Heiner Müller, “A Exceção e a Regra”, de Bertold Brecht, “Aos que virão depois de nós”, “Kassandra In Process”, “A Missão (Lembrança de uma Revolução)”, de Heiner Müller, “O Amargo Santo da Purificação”, entre outras. Foi indicada ao Prêmio Shell de Melhor Atriz por “Kassandra In Process” (2007) e recebeu o Prêmio Açorianos por sua atuação em “O Amargo Santo da Purificação” (2009). Disponível em: <<http://www.studioclio.com.br/docentes/28062/tania-farias>>. Acesso em 03 de março de 2020.

⁴⁷ Brasil de Fato é um jornal semanal político brasileiro lançado durante o Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, em 25 de janeiro de 2003, por movimentos populares como o MST, a Via Campesina, a Consulta Popular e as Comissões Pastorais sociais.

assim que tem que ser, eu nunca sou muito. Por isso assustamos, mas assusta porque é feliz, porque é livre, porque diz não, não. Sempre vamos ser taxadas como loucas, nós mulheres somos sempre as loucas, desequilibradas, desorientadas, as bruxas que têm que ser queimadas. Precisamos não calar mais a boca, precisamos dançar. A metáfora para mim é a dança, não parar de dançar significa não, meu corpo não vai encaixotar de novo, eu já entendi que eu posso sentir prazer, que eu posso ser livre, dançar, ir e vir. Eu penso que o aumento da violência é estratégico, quanto mais medo se sente mais parado se fica. É uma loucura, precisamos nos sentir acolhidos, estar sempre juntos para entender que não estamos mais sozinhos, porque eles nos querem deprimidos.⁴⁸

Neste sentido, consoante Belém (2016, p. 125),

o fato leva a crer que há, portanto, uma desvalorização tanto da oralidade quanto de outras formas de saberes que não são registrados como texto escrito, a exemplo das artes e, particularmente, das artes da cena, que se dão como saberes das práticas corporais.

Assim, podemos refletir o lugar da produção de conhecimento pela via artística através das artes da cena feitas no lugar “dito” como periférico, o qual é visto como um lugar árido, incapaz de produzir conhecimento ou fazer ciência. Isso acontece pela dominação cultural, já que a burguesia local se identifica mais com a grande burguesia internacional do que com as raízes culturais de seu país. Identifica-se cultural e ideologicamente e, conseqüentemente, trata de transferir para suas relações internas estes valores culturais e ideológicos, de forma que o poder hegemônico, no sistema mundial, ganha com isso legitimidade e aceitação dentro da periferia – que vê no centro os verdadeiros representantes do interesse comum e do ideal civilizatório em que se espelha para nortear o desenvolvimento de suas forças produtivas. Oliveira (2013. p. 09-10) ressalta que

Nas últimas três décadas esse tema ganhou muito destaque em grande parte pelos movimentos anticoloniais. Para estes movimentos, a identidade era um fator primordial para focar contra o que e quem estavam lutando. A identidade seria, assim, uma forma de resistência política (CASTELLS: 2010). Essa resistência caracteriza-se como uma maneira de pôr em evidência minorias etno-culturais e trazer à tona a dominação que sofrem com práticas e discursos excludentes. Vemos essa exclusão, por exemplo, no discurso da modernidade ao escolher determinadas práticas socioculturais como modelo civilizatório, tutelando outras sociedades e

⁴⁸ REINHOLZ, Fabiana; MARKO, Katia. Tânia Farias. **O sistema nos impõe um projeto de não felicidade, de não corpo**. Brasil de Fato: Porto Alegre, 3 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/03/03/tania-farias-o-sistema-nos-impoe-um-projeto-de-nao-felicidade-de-nao-corpo>>. Acesso em 06 de março 2020.

culturas que não seguem esse padrão.⁴⁹

Assim, do lugar que observo o mundo, elejo para esta pesquisa, fundamentado em Conceição Evaristo, o conceito das (Po)éticas da escrivência, pois é por meio das experiências, da produção de conhecimento dentro do BDC e, principalmente, da vivência da construção do espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura” que represento os ditos “subalternos”, negros, periféricos, mulheres e LGBTQI+.

De acordo com Alcoff (2016, p. 137) *apud* Ribeiro (2017, p. 26),

o colonialismo cria e reifica identidades como meio de administrar povos e estabelecer hierarquias entre eles. Por isso muitos acreditam que devemos postular como objetivo um futuro no qual as identidades criadas pelo colonialismo possam dissolver-se.

A partir do olhar de Linda Alcoff e Luiza Bairros, Ribeiro (2017, p. 26-47) aprofunda ainda mais esse viés:

Linda Alcoff, novamente, nos provê uma reflexão muito interessante sobre isso. A filósofa panamenha chama atenção para o fato de que para descolonizarmos o conhecimento, precisamos nos ater à identidade social, não somente para evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades, mas para mostrar como certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas. Seguindo nesse pensamento, um projeto de descolonização epistemológica necessariamente precisaria pensar a importância epistêmica da identidade, pois reflete o fato de que experiências em localizações são distintas e que a localização é importante para o conhecimento. [...] Essa explicação de Bairros é valiosa porque nos ajuda a refutar o que costumam chamar de “competição de opressões”. A autora nos ensina que o debate é sobre a posição ocupada por cada grupo, entendendo o quanto raça, gênero, classe e sexualidade se entrecruzam gerando formas diferentes de experienciar opressões. Justamente por isso não pode haver hierarquia de opressões, pois, sendo estruturais, não existe “preferência de luta”. É preciso pensar ações políticas e teorias que deem conta de pensar que não pode haver prioridades, já que essas dimensões não podem ser pensadas de forma separada.

Luiz Henrique Silva Oliveira⁵⁰ (2009, p. 87), em seu artigo com base na obra “Becos da memória” de Conceição Evaristo, diz: “Neste livro de corte tanto

⁴⁹ Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12893>>. Acesso em 16 de março de 2020.

⁵⁰ É doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG (2013), onde também concluiu mestrado (2007) em Teoria da Literatura e Graduação em Letras, Língua Portuguesa (2004). Atuou como Técnico de Nível Superior (Literatura) no Departamento de Bibliotecas e Promoção da Leitura da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte (2010). Tem atuado principalmente nos seguintes temas: negrismo, literatura afro-brasileira, literatura brasileira, e edição, história e memória cultural.

biográfico, quanto memorialístico, nota-se o que a autora chama de “escrevivência[s]”, ou seja, “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (EVARISTO, 2007, p. 20 *apud* OLIVEIRA, 2009, p. 87).

Logo, considero esta pesquisa como um direito de falar, assim como de exercitar e inserir a minha escrita dentro do universo acadêmico, pois, enquanto BDC, também somos produtores de conhecimento. E como argumenta Nelson Maldonado-Torres (2019, p. 47), no livro *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico*, “Por essa razão, a escrita para muitos intelectuais negros e de cor é um evento fundamental. A escrita é uma forma de reconstruir a si mesmo e um modo de combater os efeitos da separação ontológica e da catástrofe metafísica”.

Destarte, reitero que este estudo acontece a partir da investigação e análise de uma experiência artística que vivencio, em que, ao mesmo tempo, sou parte envolvida da pesquisa e também exerço a função de pesquisador. Assim, conforme aponta Luana Barossi⁵¹ (2017, p.1), ainda sob a luz do olhar de Conceição Evaristo em seu ensaio (Po)éticas da escrevivência, “O que eu tenho pontuado é isso: é o direito da escrita e da leitura que o povo pede, que o povo demanda. É um direito de qualquer um, escrevendo ou não segundo as normas cultas da língua. É um direito que as pessoas também querem exercer”.

Além disso, quero ressaltar que umas das principais expectativas/desejos é que este trabalho não sirva somente para o universo acadêmico, mas que ele possa tanto ultrapassar e servir de contribuição além-muros sistemáticos como também seja inspiração a outros polos produtores de informação, de formação e de conhecimento, assim como o BDC, uma vez que “pensar a partir de novas premissas é necessário para se desestabilizar verdades”. (RIBEIRO, 2017, p. 23).

Logo, é a partir desta necessidade de compartilhar com o mundo uma experiência/vivência, ou seja, escrevivência, que proponho registrar, exercitar e aprimorar a minha escrita em um ato de me permitir a experiência do exercício do pensamento e da prática, a qual interligo a superação da intelectualidade branca de Bell Hooks que, segundo Ribeiro (2017, p. 25),

Ultrapassando essa fronteira, Bell Hooks se define como uma intelectual, aquela que une pensamento à prática, para entender sua realidade

⁵¹ Doutora em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa e professora da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), em Redenção, Ceará, Brasil. E-mail: luanabarossi@unilab.edu.br.

concreta. Pensamento e prática aqui não são realidades dicotômicas, ao contrário, são dialéticas, conversam entre si.

Por conseguinte, é uma forma de me conhecer dentro de outra lógica que não somente no papel de fazedor de cultura, mas também no papel de pesquisador deste fazer e de produtor de conhecimento. Conforme aponta Sylvie Fortin (2009, p. 83),

Nós vemos como esta postura epistemológica pode ser conveniente a um grande número de praticantes pesquisadores que garantem sua unidade investigando sua própria prática artística. A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. Lembraremos aqui da experiência vivida por Éric Le Coguiec, da passagem do “eu” para o “nós” na obra, e do “nós” ao “eu” na redação da tese.

Belém (2016, p. 124) ao analisar, sob a ótica dos estudos decoloniais desenvolvidos por Mignolo, reafirma os avanços das pesquisas e estudos acadêmicos,

É claro que as atividades de pesquisa e conhecimento acadêmico se ampliaram no mundo, desde 1945 até os dias atuais. De acordo com Mignolo, o número de pesquisadores falantes do espanhol aumentou significativamente e, desde 1994, essa língua tornou-se uma das três mais privilegiadas. No entanto, ainda se mostra necessário o estímulo à produção intelectual a partir das questões próprias às culturas, por pessoas nascidas em cada um dos países. Isso porque, a questão da colonização e dos processos de descolonização refletidos nos hábitos e nas relações sociais são vivenciados pelos corpos dos indivíduos. Esta questão e os processos subsequentes, se mostram mais nítidos em casos envolvendo racismo, desigualdades econômicas e sociais de toda ordem. No entanto, não parece haver corpo ou indivíduo imune aos efeitos da colonização e da descolonização nas culturas que sofreram esses processos. Além disso, aparecem também outras problemáticas, como a desvalorização da atividade intelectual, artística e de ensino nos países em desenvolvimento.

Por isso, precisamos conhecer a nossa história para poder fazer resistência à dominação colonial. Mostra-se, portanto, interessante levantar a reflexão do que causa a falta de conhecimento da nossa própria história. Um caminho para essa reflexão talvez seja quando Beatriz Nascimento afirma, em uma entrevista para o documentário “Quinzena do Negro” realizado pelo Departamento de Jornalismo da TV Cultura de São Paulo em 1977, que “o Brasil foi escrito por mãos brancas tanto o negro e o índio que aqui viveram não tem sua história escrita e quando tem é

distorcida”⁵². Assim, ressalto a importância da busca, do saber a respeito da nossa história a fim de não nos perder ou estar no processo de bomba cultural como já mencionado, numa tentativa de genocídio, tentando vestir “as velhas roupas... que não nos servem mais”.

Assim, podemos nos tornar mais conscientes do processo de formação da sociedade principalmente para questionar e desconstruir a realidade inventada ou negada. E como diz o Caboclo de Cobre, Luiz Guimarães, multiartista e pesquisador da ancestralidade ameríndia, no seu projeto musical solo, muito necessário para o contexto do tempo presente, intitulado de "CaBôCo-Experiência"⁵³: “Ando lendo muita coisa que me dizem pra não ler, mas eu continuo lendo porque gosto de saber”. Esse trabalho é para além de ser apenas uma música de qualidade, mas também é material de denúncia, de grito, identidade, fortalecimento e resistência!

Como sabemos, o conhecimento é poder, principalmente para nós negros, da periferia, das ditas classes “subalternizadas”!⁵⁴ Portanto, temos sim o direito de ocupar e de termos nosso lugar de fala através da produção do pensamento! E como afirma Ballestrin (2013, p. 92), “foram os porta-vozes que intercederam pelo colonizado quando este não tinha voz, para usar os termos de Spivak”.

Por isso, nesta investigação, como já mencionei acima, ao mesmo tempo em que sou parte da pesquisa também exerço o papel de pesquisador, assim não deixo que só falem por nós como retomo meu lugar de fala! De acordo com Conceição Evaristo *apud* Ribeiro (2017, p. 50),

[...] aquela imagem da escrava Anastácia, eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é um símbolo nosso, porque nossa fala força a máscara.

⁵² PRIOLLI, Gabriel. **O Negro da Senzala ao Soul**. Youtube, 2015 (45m24s). Disponível em: <<https://youtu.be/5AVPrXwxh1A>>. Acesso em 24 de março de 2020. O filme registra a rearticulação do movimento negro brasileiro, no final da ditadura militar, com depoimentos de intelectuais e ativistas importantes, como Beatriz Nascimento, Eduardo Oliveira e Oliveira, e Hamilton Bernardes Cardoso. Mostra como a soul music norte-americana, seus temas e sua cultura (gestual, vestuário, hábitos, etc) influenciaram a juventude negra do final dos anos 1970 e serviram como eixo articulador de um sentimento de orgulho e pertencimento, que impulsionou a mobilização política contra o racismo e em favor dos direitos raciais.

⁵³ GUIMARÃES, Luiz. **CaBôCo – Experiência**. Aldeia Coletivo, Youtube, 2019 (18m). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t5xtOu0Zw0c&feature=youtu.be>>. Acesso em 30 de janeiro. 2020.

⁵⁴ O termo “subalterno” fora tomado emprestado de Antônio Gramsci e entendido como classe ou grupo desagregado e episódico que tem uma tendência histórica a uma unificação sempre provisória pela obliteração das classes dominantes (p. 92-93). Disponível em: BALLESTRIN, Luciana (2013). América Latina e o giro decolonial.

Há a necessidade de “compartilhar-adquirir-compartilhar” conhecimento do nosso processo de formação social e cultural, em um círculo de troca que começa e não precisa fim, a fim de não continuarmos servindo de “hospedeiros” para os “parasitas”, ou ainda, sendo marionetes do sistema, sendo controlados e, por vezes, apagados. Devemos resistir como exposto no projeto musical CaBôCo-ExperiênciA, o qual ressalta a necessidade de tal ato contra o sistema opressor,

(...) uma resistência pra construir essa nação... Nação pindorama... Nação Quilombola. Para chegar na liberdade é preciso passar pelo caos... A rua é a única saída! Não foi só o Nazareno, nem somente a Favelada foi setenta chicotada ou sete tiros na cara. Quem foi que matou o Cristo? Quem foi que matou a Mari?

A música é para além de uma simples fruição artística, poética, ela compartilha informações e conhecimentos, além de provocar reflexões como o próprio pesquisador e autor do projeto CaBôCo-ExperiênciA afirma:

É um grito rasgado, entalado na garganta, uma crítica social funkeada com molejo ancestral na contemporaneidade, debatendo racismo estrutural, institucionalização do racismo, necropolítica e o genocídio sofrido pelos movimentos sociais e suas lideranças. “Não consigo acreditar na reconstrução social brasileira sem um olhar cuidadoso para a necessidade de uma reparação histórica imediata, principalmente no que se refere à educação formal e no acesso a outras formas de pensamentos, para tanto se faz necessário não somente debater os atos de racismo, mas a ressignificação de ícones como Jesus. Não acredito na construção de uma nova sociedade livre, pacífica e tolerante, sem o enegrecimento de Jesus Cristo (Caboclo de Cobre).

Esse trabalho musical identifica-se e/ou aproxima-se muito com o que propõe este estudo e o OCTF, um espetáculo concebido primeiramente por um processo compartilhado/horizontalizado e pensado para um espaço público como a rua, já que é um lugar democrático no ato de cidadania coletiva. Isso ocorre principalmente quando a área é a das artes da cena que provoca reflexões e trocas de informações e de saberes através do reencantamento poético no cotidiano. Além do que possibilita, ao mesmo tempo, tanto o acesso à cultura por meio do lazer da intervenção (decolonial) como também é informativo-denunciativo (descolonial).

Portanto, trabalho na perspectiva de um olhar sobre o teatro brasileiro tendo em vista o descolonial proposto por Belém (2016, p.122),

as artes da cena trabalham exatamente com práticas que privilegiam as ações afetivas contribuindo para que o próprio indivíduo ou a sociedade reconheça aquilo que cerceia a expressão e a comunicação humana, ou seja, possíveis silenciamentos.

Em entrevista com Felipe Mascarello⁵⁵, ator e pesquisador dentro do espetáculo OCTF e membro do BDC, ele relata que, no processo de investigação, a literatura de Miguel de Cervantes serviu como base e ponto de partida para entender a relação daquele espaço cultural com a própria comunidade e da comunidade com o espaço em uma relação de trocas e interferências. Para ele,

Esse coletivo teatral contradiz o duro normativo da realidade e ergue com recursos próprios a sua sede, onde realiza suas atividades teatrais, construindo fábulas e compartilhando-as com o entorno proletário. Nesses termos, a temática definida para a respectiva produção, não denota apenas uma escolha, mas um encontro conceitual. Trata-se de um espelhamento artístico onde Dom Quixote ilumina o Boca de Cena ao mesmo tempo em que o grupo espelha e atualiza o texto clássico em todas as suas instâncias, dentro e fora da cena.

No Bugio e em outros bairros circunvizinhos, verifica-se um aumento alarmante de situações de fragilidades sociais e de violências de diferentes aspectos, situações de desempregos e subempregos, violência contra mulheres e crianças, problemas de alcoolismo e outras drogadições – que afetam o cotidiano e comprometem o desenvolvimento futuro da comunidade e de gerações.

O bairro é composto atualmente por uma população de cerca de mais dezessete mil habitantes⁵⁶, está localizado na zona norte da cidade, área que compreende as camadas mais populares, tendo em comum menor presença de equipamentos urbanos e maior carência de infraestrutura, ao contrário do que se observa nos bairros da porção central e sul da cidade. Para Ribeiro (2017, p. 32) “Melhorar o índice de desenvolvimento humano de grupos vulneráveis deveria ser entendido como melhorar o índice de desenvolvimento humano de uma cidade, de um país”.

Podemos retomar uma passagem do texto dos Cavaleiros da Triste Figura (FERRARIO, 2017, S/N) em um diálogo entre as personagens de Sancho Pança e Dom Quixote para fazermos uma analogia da relação existente com esse aspecto de

⁵⁵ Entrevista cedida ao autor, na cidade de Aracaju-SE, na sede do BDC, no dia 10.02.2020.

⁵⁶ População Bugio – Aracaju. Disponível em: <http://populacao.net.br/populacao-bugio_aracaju_se.html>. Acesso em 11 de Fevereiro de 2020.

vulnerabilidade social do bairro Bugio quando Sancho diz:

SANCHO – Mas isso não é o suficiente, também tiraram a realidade da maioria dessas pessoas. Veja, a maioria delas se levantam cinco ou seis horas da manhã, passam o dia servindo aos seus senhores, chegam em casa tão cansadas que mal conseguem dar a atenção e a educação que suas crianças merecem, e do jeito que anda a educação, a saúde e a segurança só vendendo a alma pro tihoso pra chegar na idade de se aposentar, e tudo isso por causa dos malditos engratados que empurram dinheiro bolso abaixo, dinheiro que foi tirado de todos nós.

QUIXOTE - Mudar o mundo meu amigo Sancho, não é loucura, não é utopia, é justiça. Não gostaria de entrar para tomarmos um café?

O excerto acima retirado do texto do OCTF faz referência ao contexto ao qual se encontra o bairro Bugio. Reafirmo que o texto foi elaborado a partir do processo de investigação cênica dentro do bairro Bugio, isto é, a pesquisa teve o contexto da realidade *in loco*, sem perder de vista a essência do romance de Cervantes. Todo esse material é fruto do que foi apreendido nos *workshops* pelos atores-criadores como matéria bruta para a construção dramatúrgica. Esse mesmo texto foi ouvido e aplaudido permeado por risos, por vários transeuntes nas praças públicas deste país chamado Pindorama⁵⁷.

Como sabemos, através do humor, podemos criticar a ordem vigente e, conseqüentemente, reflexões de alguns costumes. Assim já fazia Cervantes em Dom Quixote, na passagem do episódio da estranha aventura que sucedeu a Dom Quixote com o bravo cavaleiro do espelho; tal passagem corresponde ao capítulo doze da segunda parte,

Sancho, que tu estimes, e que por conseguinte estimes igualmente os que as representam e os que as compõem, porque todos são instrumentos de grande bem para a república, pondo-nos diante a cada passo um espelho, onde se vêem ao vivo as ações da vida humana, e nenhuma comparação há bem nos represente o que somos e o que havemos de ser, como a

⁵⁷ Pindorama. Assim os indígenas chamavam essas terras quando Cabral chegou. Segundo Theodoro Sampaio, o termo da língua tupi pode ser traduzido como o país das palmeiras. A denominação continuou sendo usada pelos nativos, por muito tempo. Provavelmente, designava apenas parte do litoral do Nordeste. Terra da Vera Cruz. Segundo a Carta de Caminha, esse foi o primeiro nome dado por Cabral, em 22 de abril de 1500. Ilha de Vera Cruz. Nome usado por Caminha na assinatura de sua Carta, em primeiro de maio de 1500. Ilha da Cruz aparece no regimento de D. Manuel entregue a João da Nova, no início de 1501, que deveria fazer escala no Brasil, a caminho da Índia. O mesmo nome, ou com variações como ylha da ou ylha da Cruz, aparece em outros textos portugueses até 1507. A cruz referida foi aquela erguida em Porto Seguro para a segunda Missa. Terra de Santa Cruz ou simplesmente Santa Cruz. Esse nome foi registrado em 29 de julho de 1501, na carta, em espanhol, do rei Dom Manuel, que informou aos Reis Católicos a descoberta do Brasil. D. Manuel cita também em outra carta de 1505. Disponível em: <<https://www.historia-brasil.com/nomes-brasil.htm>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2020.

comédia e os comediantes. Senão, dize-me: não viste representar alguma peça onde entrem reis, imperadores e pontífices, cavaleiros, damas e outros personagens? Um faz de rufião, outro, de embusteiro, este, de mercador, aquele, de soldado, outro, de simples discreto, outro, de namorado simples, e acabada a comédia, e despindo-se os seus trajos, ficam todos os representantes iguais?⁵⁸

Podemos aqui fazer uma reflexão a partir da expressão “Corrige os costumes rindo” que é a tradução da expressão latina “*Ridendo castigat mores*”⁵⁹. O autor Gil Vicente define a sua intenção de crítica moral de tipos e grupos sociais quando recorre ao cômico. Retratou com refinado sentido cômico a sociedade portuguesa do século XVI, criticando severamente os costumes de seu tempo. A frase latina “*Ridendo castigat mores*”, apesar das várias formas de traduções, ratifica sentidos semelhantes: a punição, a correção ou censura. Ou seja, uma tentativa de refletir os costumes pelo humor com o intento de reformar hábitos considerados desviantes e/ou subversivos da ordem social ou irracionais, para os “bons cidadãos” preservadores de costumes. Para Belém (2016, p. 129-130),

Se “rir é remédio santo”, precisamos então de muitas *doses de ficção* para sanar a *ferida colonial*. A descolonização, a emergência de novos paradigmas de conhecimento e de existência, a ecologia de saberes, pode levar à operação de uma valorização da cultura brasileira a fim de extinguir um senso de inferioridade. Perceber, então, que nossas práticas, da rua ao teatro, nascem do corpo, do movimento, da fantasia, do convívio e geram histórias, nas quais não importa “quem me contou”, o fato é que “me contaram” e... “foi assim, pronto e acabou”.

Essa ferida colonial apontada em Belém (2016) é refletida por Mignolo (2005) e citado em Belém (2017, p. 28)

Para Mignolo, a perspectiva dos que foram silenciados pode levar a mudanças radicais. Esses povos e sujeitos silenciados teriam incorporado o que o autor se referiu como um senso de inferioridade, revelando a existência de uma ferida colonial. Mignolo esclarece que a ferida colonial é

⁵⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/quixote2.pdf>>. (p. 161). Acesso em 15 de janeiro de 2020.

⁵⁹ Em seu levantamento de fontes das citações latinas mais usuais, intitulado “Não perca o seu latim” (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980), o professor Paulo Ronái registra ridendo castigat mores como de autoria do poeta neolatino Jean de Santeuil (1630-1697), ao propor para dístico de um busto de Arlequim o dito *Castigat ridendo mores*. Ao traduzir a frase por ‘Rindo castiga os costumes’, o erudito autor romeno-brasileiro passa por alto o sentido original da palavra latina, que antes da ideia de punição privilegiava, com a palavra castigo, o sentido de obtenção da correção de algo errado pela repreensão ou censura. A melhor tradução de *castigat ridendo mores* seria, pois, corrige os costumes rindo, ou com o riso (ou ainda ‘a rir’, como preferem os portugueses e, de fato, tornaria a expressão ainda mais clara e expressiva)”. TINHORÃO, José Ramos. **A Imprensa Carnavalesca no Brasil: Um Panorama da Linguagem Cômica**. p.114.

uma consequência do discurso de raças. Tal experiência, segundo Mignolo, foi expressa por Frantz Fanon como “asfixia” e Gloria Anzaldúa a chamou de uma “ferida aberta”: “A ferida colonial, nos dois casos, apareceu como uma nova localização do conhecimento, a mudança em direção à geo-política e a um corpo político de conhecimento. A América (Latina) ainda não curou a ferida colonial e ainda não se livrou do ‘colonialismo interno’ e da ‘dependência imperial’ (Mignolo, 2005, p. 74). Ou seja, a busca de resolver a situação de “asfixia” e de sanar a “ferida aberta”, levou teóricos como Frantz Fanon e Gloria Anzaldúa a buscar uma mudança em direção à geo-política e a um corpo político de conhecimento. Na América Latina, ainda não teríamos, de acordo com Mignolo, curado tal ferida colonial.

Ou seja, um senso de inferioridade (MIGNOLO, 2005) das feridas abertas que parecem não sarar e com a história mal contada, contada ao contrário. Assim, o BDC nos coloca a pensar por meio da utilização do riso a partir do teatro de rua e da arte da cena, onde aos poucos esse mesmo riso se esvai e abre espaço para diálogos e reflexões importantes como a situação de poder, de raça, de trabalho, política, social e econômica de todos os presentes naquele encontro efêmero que só o teatro é capaz de provocar.

Logo, penso qual ponto de congruência, a partir de um recorte/situação de um lugar específico, neste caso o Bugio, os transeuntes deste Brasil profundo entram em processo de catarse⁶⁰ e se identificam como se aquela realidade expressada pela personagem Sancho Pança do BDC também fosse sua, isto é, como se todos eles fossem um só.

E como aborda o Caboco-Experiência, para chegar na liberdade é preciso passar pelo caos... “A rua é a única saída!”⁶¹. Eu complemento: “as artes da cena”, em especial o teatro, podem libertar, elas falam por nós, pelo coletivo, o que pode ser percebido na dramaturgia do espetáculo OCTF a partir da fala da personagem de Sancho.

É necessário que reflexões como estas sejam discutidas principalmente em lugares públicos e, como afirma a personagem Dom Quixote, “mudar o mundo meu amigo Sancho, não é loucura, não é utopia, é justiça”. Sendo assim, que o teatro

⁶⁰ Catarse vem do grego katharsis, purgação. Aristóteles descreve na Poética (1449b) a purgação das paixões (essencialmente terror e piedade) no próprio momento de sua produção no espectador que se identifica com o herói trágico. Há catarse também quando é empregada a música no teatro (Poética, 8º livro).

A catarse é uma das finalidades e uma das consequências da tragédia que, “provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções” (Poética, 144 9b). PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: perspectiva, 1999, p. 40-41.

⁶¹ GUIMARÃES, Luiz. **CaBôCo – Experiência**. Aldeia Coletivo, Youtube, 2019 (18m). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t5xtOu0Zw0c&feature=youtu.be>>. Acesso em 30 de janeiro. 2020.

esteja nas ruas, a refletir essas feridas coloniais não curadas, pois também é uma forma de resistência, da criação de subjetividade e de lugar de fala. Neste caso, estamos falando de uma realidade muito próxima e experienciada, por isso a importância cada vez mais de projetos decoloniais como esse, assim “assume a necessidade de afirmação corpo-geopolítico para a produção do conhecimento como estratégia para desarmar essa “bomba cultural”⁶² da qual nos fala Wa Thiong’o” (BERNARDINO-COSTA; *et al.*, 2019, p. 13).

Ballestrin (2013, p. 93), em relação ao pensamento de Spivak, retrata que,

para a autora, não só o subalterno não pode falar como também o intelectual pós-colonial não pode fazer isso por ele. Mas como, hoje, poder-se-ia desautorizar Césaire, Fanon, Memmi e Said? O intelectual não poderia também ser um “subalterno”.

Logo, esta reflexão permeia o universo acerca da formação do pensamento ocidental na América Latina a partir da ideia de mundo colonial na forma de fazer ciência, cultura e arte, como também os desafios propostos pelos autores latinos americanos e caribenhos e pós-coloniais para um processo de descolonização mental como oposição à regra do pensamento hegemônico, isto é, da europa-colonial.

Acredito ainda que o processo de descolonização mental se fortaleça com base nos estudos decoloniais e as práticas descoloniais como ressalta Mignolo (2014),

o descolonial é uma maneira de pensar e de estar no mundo, e não um método para estudar. Pensar descolonialmente significa desatrelar-se dos pressupostos da epistemologia moderna baseados na diferença entre sujeito cognoscente e objeto a conhecer. Quando, nas propostas de tese se lê “meu objeto de estudo é X” e “meu método é Z”, sabemos que estamos em plena colonialidade do saber. Mas, sem dúvida, é mais do que isto. A descolonialidade são os processos de busca de se estar no mundo e fazer nesse estar (kuscheanamente dito), desobedecendo àquilo que a retórica da modernidade e do desenvolvimento quer que sejamos e façamos.⁶³

Como forma de avançar-contribuir a decolonialidade, questiono se há um

⁶² Ngugi Wa Thiong'o chamou de “bomba cultural”, cujo efeito é aniquilar a crença das pessoas nelas mesmas. Nos seus nomes, nos seus idiomas, nos seus ambientes, nas suas tradições de lutas, em sua unidade, em suas capacidades e, em última instância, nelas mesmas. (BERNARDINO-COSTA; *et al.*, 2019, p. 13).

⁶³ O controle dos corpos e dos saberes. Entrevista com Walter Mignolo. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/170-noticias/noticias-2014/533148-o-controle-dos-corpos-e-dos-saberes-entrevista-com-walter-mignolo>>. Acesso em 26 de março de 2020.

pensamento latino-americano e como se desenvolveu esse pensamento social e político do hemisfério sul. A proposta aqui não é descrever as principais correntes de maneira exaustiva e completa, tampouco aprofundar-me em conceitos e teorias, mas ter ciência de um passado para entender o contexto do tempo presente e possivelmente interferir nesse presente-futuro.

Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 43) conflui com essa discussão, porém estabelece referencial semântico próprio. O autor cunha a noção de epistemologias do Sul, lançando mão do que chama de “dupla sociologia transgressiva das ausências e das emergências”. Propõe, portanto, o que denomina de Epistemologias do Sul, que devem ser entendidas como:

Reivindicação de novos processos de produção e de valorização de conhecimentos válidos, científicos e não científicos, e novas relações entre diferentes tipos de conhecimento, a partir das práticas de classes e grupos sociais que sofrem de maneira sistemática as injustas desigualdades e as discriminações causadas pelo capitalismo e pelo colonialismo. (Tradução nossa)⁶⁴

O pensamento de Souza Santos vem corroborar com a reflexão do que se pretende aqui. Ele defende formas alternativas de conhecimento e busca dar voz a grupos excluídos, silenciados e marginalizados. Principalmente quando se trata do campo das artes, mais especificamente do teatro brasileiro, que, consoante Belém (2016, p. 121), há uma escassez sobre estudos e pesquisas voltadas para esse campo no Brasil, pois

A discussão sobre o teatro brasileiro ainda é de ordem minoritária no panorama internacional. Visto nesse contexto, parece ocupar um lugar “subalterno”. Segundo Mignolo (2003, p. 259), “subalterno” não constitui uma categoria, mas sim uma perspectiva. Para esse teórico, “(...) a atual versão dos estudos subalternos da América Latina está dentro do arcabouço delineado por Darcy Ribeiro, com sua visão da colonização como uma subalternização de povos e culturas.

Se pensarmos que o grupo silenciado é representado por intelectuais latino-americanos que produziram e continuam produzindo um pensamento político e social compromissado em entender os problemas que afligem a América,

⁶⁴ Livre tradução realizada pelo autor deste trabalho a partir do texto original: el reclamo de nuevos procesos de producción y de valoración de conocimientos válidos, científicos y no-científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido de manera sistemática las injustas desigualdades y las discriminaciones causadas por El capitalismo y por El colonialismo. (SANTOS, 2010, p. 43)

entenderemos cada vez mais a necessidade, como aponta Belém (2016, p. 122), “de produzir um novo ‘olhar de dentro’ da cultura brasileira para pensar questões geradas pelas encenações das peças teatrais, em seus gêneros variados e as práticas de grupos das diversas regiões do país [...]”. Para entender esse aspecto, Belém ainda ressalta que:

É preciso lembrar que o estabelecimento do teatro no Brasil advém da época da colonização. A produção intelectual sobre o teatro pareceu seguir a mesma lógica durante muito tempo: “O teatro foi o espaço de abordagem de muitos problemas, tanto do ponto de vista do dominado como do dominador. No entanto, os desempenhos têm sido registrados até hoje segundo a versão do dominador” (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p.11).

Ainda Belém (2017, p. 26) faz alusão à escolha do termo “decolonial” em detrimento de “descolonial”, que

Conforme Rosevics, “o uso do termo “decolonial” ao invés de “descolonial” é uma indicação de Walter Mignolo para diferenciar os propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade e da luta por descolonização do pós-Guerra Fria, bem como dos estudos pós-coloniais asiáticos”.

Ballestrin (2013, p. 1), em sua reflexão sobre o grupo M/C⁶⁵, afirma que este “Defende a “opção decolonial” – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva”. Desta forma, precisamos entender que o conhecimento eurocêntrico não é a única via de legitimar a existência. Ter o eurocêntrico como única verdade é desconsiderar muitos modos de existências, habilidades, conhecimentos e de outras racionalidades epistêmicas que não seja as dos homens brancos, europeus ou europeizados, isto é, elevar a cultura ocidental.

Podemos observar que a produção do conhecimento pressupõe sujeitos autorizados para a produção do conhecimento e dos sujeitados, os que são relegados e estão na condição de objeto de conhecimento. Ou seja, alguns possuem credibilidade epistêmica (homem, branco, racista, cis-heteronormativo e ocidentalista), e outros (os povos indígenas e os (as) negros - as) não possuem legitimação para fazer reflexões teóricas válidas. Assim, quem fala ou tem

⁶⁵ Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), constituído no final dos anos 1990. Formado por intelectuais latino-americanos situados em diversas universidades das Américas, o coletivo realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI.

autorização para falar sobre outros ocupa um lugar epistemológico privilegiado.

Ainda Ballestrin (2013, p. 1) afirma, em seu artigo América Latina e o giro decolonial, que “Ao introduzir essa discussão, o artigo sugere que a identificação e a superação da colonialidade do poder, do saber e do ser, apresenta-se como um problema desafiador a ser considerado pela ciência e teoria política estudada no Brasil”.

Desta forma, acredito que este estudo vem somar e contribuir para as reflexões frente à colonialidade do poder (QUIJANO, 2000), do ser (MALDONADO-TORRES, 2007; FANON, 2008) e do saber (MIGNOLO, 2008; MALDONADO-TORRES, 2008); assim como colaborar a partir de uma “*práxis*” do ponto de vista contra-hegemônico e de um fazer decolonial a fim de constituir-se como uma oportunidade valiosa e singular para o teatro e a cultura principalmente sergipana.

Ainda como um dos precursores da abordagem do conceito de colonialidade Quijano (2000, p. 342) afirma que:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e da escala social. Origina-se, mundializa-se a partir da América.

Sabemos que o colonialismo não foi apenas um artifício de ocupação de um espaço e de abuso econômico, mas de colonização do conhecimento e dos indivíduos como forma de tornar possível a superioridade. O conceito de colonialidade ajuda-nos a compreender como foi possível erguer um discurso abstrato de humanidade fundada na racionalidade e, ao mesmo tempo, excluir a categoria de humanidade a maior parte dos seres humanos.

Diante de tal perspectiva, os seres “inferiores” que habitam os lugares da margem não podem construir ciência e conhecimento. E o motivo todo mundo já conhece (Corrupção? Dominação? Extermínio? Impostos?) - “É que o de cima sobe e o de baixo desce”⁶⁶ ou “A cidade não para, a cidade só cresce, o de cima sobe e o de baixo desce”⁶⁷. Ou, ainda, como nos faz refletir o filme espanhol de terror e ficção

⁶⁶ Trecho da música “Xibom Bombom” do Grupo de axé da Bahia “As Meninas”. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/as-meninas/44262/>>. Acesso em 21 de fevereiro de 2020.

⁶⁷ Trecho da música “A cidade” dos compositores: Chico Science / Nação Zumbi.

científica “O Poço” (El hoyo) do diretor Galder Gaztelu-Urruti⁶⁸ quando aborda uma metáfora óbvia: a sociedade é desigual e os de cima não cuidam dos de baixo. Visão de um sistema no qual, quando afirma Trimagasi (uma das personagens do enredo), é “comer ou ser comido”. Há alimento para todos, mas o egoísmo causa fome. O assunto parece inspirar-se na metáfora do mexicano Mariano Azuela González: *Los de Abajo*.

Sabemos que a lógica da colonialidade é desumanizar para reprimir, dominar para nos matar; e como já nos alertou Conceição Evaristo (2015, p. 106), “a gente combinamos de não morrer” (*sic*), e isso está relacionado ao quanto de poder cada um tem. Sendo que essa desumanização, baseada em uma hierarquia, coloca o homem branco no topo, e nos patamares mais baixos os indígenas e os (as) negros (as).

Por isso, a importância de pensar e refletir cada vez mais o processo de construção de narrativas que se imponham e sejam contra a hegemônica, como sugere Sylvie Fortin (2009, p. 83) “Não podemos falar a não ser de nós”. Ou seja, criemos o nosso protagonismo, já que “a ideia de América Latina é um produto colonial” (MIGNOLO, 2007), e, conforme Belém explicita (2016, p.100),

É necessário perceber também que não se trata de negar a influência europeia na constituição cultural e artística. Não creio que se refira ainda, a ação de devorar culturas ou de promover um ato de antropofagia, como queriam os modernistas brasileiros. Conforme a perspectiva decolonial, trata-se de perceber as marcas da colonialidade ou uma **ferida colonial** (MIGNOLO, 2005). Tal ferida revela um panorama de fundo nas relações em sociedade, numa **colonialidade do saber e do ser**, que interfere na subjetividade (grifos da autora).

Logo, precisamos ficar atentos ao que o escritor queniano Wa Thiong’o chamou de bomba cultural para não entrarmos em um genocídio de nós mesmos. Façamos o contrário: devemos nos fortalecer, e o espaço para construção e compartilhamento do conhecimento é um caminho.

É importante levantar reflexões como: por onde começar a decolonialidade na prática? Seria no lugar onde nós estamos? Interagindo a cada instante? Repensando de fato as nossas práticas e histórias no contexto do tempo presente? Ou ainda como nos provoca Belém (2016, p. 102),

⁶⁸ O POÇO. Direção: Galder Gaztelu-Urruti. Espanha, 2019. Plataforma Netflix.

O que me parece relevante é perguntar como criar a partir dessas referências e como lidar de forma crítica com as condições da transmissão de seus elementos. Da mesma forma, parece extremamente importante voltar o olhar para os saberes das tradições e comunidades das mais diversas regiões do Brasil, a fim de reconhecer nelas características relativas à teatralidade e à performatividade. Mais do que isto, perceber como pensamos a cultura, como nos relacionamos em sociedade, como falamos, como agimos e como nos movemos. Há palavras, dizeres e ações, em todas as culturas, que não são passíveis de tradução. Nelas são encontradas as diferenças que levam tanto a entendimentos, quanto a visões diversas sobre os modos de existência.

Em vista disso, utilizo o trabalho "CaBôCo-ExperiênciA" como forma de fazer refletir as narrativas coloniais que nos foram impostas e como o próprio criador do trabalho afirma:

Que em suas quatro (4) músicas inéditas servem de impulso para abertura de diálogo sobre o cruel processo de colonização europeia em terras Pindorâmicas, expondo a estruturação e institucionalização do racismo, perpassando por fatores históricos, políticos, sociais e intelectuais, a fim de evidenciar a riqueza das heranças afro-ameríndias vivas e presentes no cotidiano do povo brasileiro, expondo a dura metodologia do embranquecimento, pautado no estabelecimento da demonização, folclorização, higienização racial, adoecimento psíquico e invisibilização das culturas tradicionais. É preciso decolonizar, transcender.

Pensadores como Mignolo (2007) e Quijano (2000) enfatizam o procedimento de subalternização de saberes, epistemologias e representações de mundo, forjados a partir da constituição do sistema-mundo moderno-colonial, ainda buscam questionar o fantasioso mundo eurocêntrico que nos compõe e tentam defini-lo.

De acordo com Belém (2016, p. 100),

Por essa razão, Mignolo (2005) mostra a necessidade de uma decolonização do conhecimento e da subjetividade. O autor mostra que, além da exploração pela extração dos recursos naturais, pela conquista e controle de terras, pela escravidão e pela divisão de raças, houve um controle do conhecimento e da subjetividade que foram emaranhados na questão da modernidade/colonialidade, levando a uma geografia do conhecimento específica e a um controle da existência. Esse controle do conhecimento e da subjetividade atua em várias instâncias. Há diferenças epistêmicas em termos de entendimento do mundo, já que os diversos povos indígenas possuem (ou possuíam) cosmogonias específicas, assim como os africanos e afro-descendentes possuem as suas próprias narrativas e saberes. Tais cosmogonias, narrativas e saberes estão diretamente relacionados às línguas que, uma vez suprimidas, levaram com elas mitologias, memórias e subjetividades.

Podemos evidenciar ainda que, com base na nossa cosmovisão por meio da realidade no contexto do tempo presente, dos nossos costumes e práticas, podemos

formar resistência. Precisamos nos atentar que a história oficial faz “tábula rasa” dessas questões, por isso a necessidade da tomada de consciência do processo de formação histórica, principalmente da América, e como exemplo há a resistência dos indígenas frente aos primeiros colonizadores.

Em função disso, é preciso cada vez mais a construção de outra narrativa contra a hegemônica da realidade que se impõe, inclusive no campo das artes, pois a arte, como explicitado por Caboclo de Cobre Luiz Guimarães (2019), “é só pensada violenta”. O autor ainda traz, em seu projeto musical "CaBôCo-Experiência", a fim de manter e salvaguardar heranças tão caras, nomes importantes para cena como: Beatriz do Nascimento, Carolina Maria de Jesus, Dandara, Esperança Garcia, Claudelina de Campos, Maria Felipa, Maria Firmina, Mariele Franco. Elas são tão antigas que estão contidas em todas elas, Conceição Evaristo, Alexandra Dumas.

Sobre o seu projeto, afirma ainda Guimarães (2019),

É um estudo de pesquisa sobre a história e a formação do Brasil, migrações, entrelaçamentos de culturas, apresentando o indígena brasileiro como indivíduo positivo para a construção da diáspora africana no Brasil, além de questionar cientificamente o ódio / racismo religioso na atualidade, financiado e sedimentado pela violência cristã neopentecostal.

Quando provocamos a descolonização das mentes, faz-se importante trazer à cena nomes-heranças que já foram silenciados. O livro Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico corrobora com essa ideia tão importante de salvaguarda de nomes-heranças quando menciona riquezas valiosas para os estudos decoloniais além de reflexões importantes como:

Nesse sentido, ao argumentar em favor da decolonialidade como um projeto político-acadêmico que está inscrito nos mais de 500 anos de luta das populações africanas (NDLOVU-GASTSHENI;ZONDI, 2016) e das populações afrodiaspóricas, é preciso trazer para o primeiro plano a luta política das mulheres negras, dos quilombolas, dos diversos movimentos negros, do povo de santo, dos jovens da periferia, da estética e arte negra, bem como de uma enormidade de ativistas e intelectuais, tais como: Luiz Gama, Maria Firmina dos Reis, José do Patrocínio, Abdias Nascimento, Guerreiro Ramos, Lélia Gonzales, Beatriz do Nascimento, Eduardo de Oliveira e Oliveira, Clóvis Moura, Sueli Carneiro, Frantz Fanon, Césaire, Du Bois, C. L. R. James, Oliver Cox, Angela Y. Davis, bell hooks, Patricia Hill Collins, etc.⁶⁹

⁶⁹ (BERNARDINO-COSTA, et al., 2019, p. 10-11).

Além disso, não podemos perder de vista o valioso documentário “O negro da senzala ao soul⁷⁰. E como afirma Belém (2016, p. 102), “na metáfora de Sontag, o aquecimento vem da literatura, das imagens e do som produzidos como formas de arte pela civilização ocidental. A arte se alimenta da arte; nós precisamos ter referências de obras de outros artistas para poder criar”.

Ao pensar em projeto e narrativa neste âmbito, proponho a reflexão, sob a luz do conceito decolonial, da prática do grupo BDC nessa encruzilhada do teatro e do popular. Isso parte da experiência do grupo e não menos que da minha, enquanto pesquisador e parte da investigação, na relação de prática que envolve processo subjetivos experimentais.

Além dessa reflexão, proponho ainda esse estudo, a partir dos processos objetivos e conceituais, com o teatro que está imerso no popular do bairro Bugio e que tem aberto a possibilidade de reflexões acerca da reconstrução de histórias silenciadas, subjetividades reprimidas, linguagens e conhecimentos subalternizados, assim como podemos observar na passagem do texto dos Cavaleiros da Triste Figura (FERRARIO, 2017, S/N) na cena “A inquisição literária”, a qual nos remete ao episódio da biblioteca de Alonso Quijano, capítulo 6, da primeira parte. A professora Dr^a. Célia Navarro (2018), em seu artigo, bem analisa o citado ao destacar que,

Se, no Quixote, os livros queimados são os de cavalarias, em Os Cavaleiros da Triste Figura, queimam-se obras de teatro: William Shakespeare, Eugène Ionesco, Bertold Brecht, Nelson Rodrigues e César Ferrario, autor da obra que está sendo representada. Lembremos que na biblioteca de Alonso Quijano constava A Galatea, de Cervantes, a qual é poupada do fogo. Ferrario, assim como Cervantes, se insere em sua própria obra, ao mencionar seu nome ao lado de outros autores, cujas obras serão queimadas. Curiosamente, na obra de Ferrario os personagens queimam também o Quixote de Cervantes, obra que inspira o próprio drama. Na cena O padre se opõe queimar instituições manipuladoras de opiniões dizendo: “Não, não, esses vamos deixar, são grandes amigos nosso[s]” (FERRARIO, 2017, S/N). Tenho certeza que quando Dom Quixote ler essas obras universais (referindo-se ironicamente à revista e aos jornais) ele será facilmente manipul...” (FERRARIO, 2017, S/N). Enquanto queimam os livros cantam uma canção cujo estribilho é “queima na fogueira da inquisição”. Querem queimar também o disco de Raul Seixas. Todos começam cantar sua canção “Maluco beleza”, que diz “controlando minha maluquez misturada com minha lucidez”, verso que nos evoca a loucura quixotesca. Ao cantar essa canção, todos entram em uma espécie de loucura generalizada, a qual é bruscamente interrompida pelo padre.

⁷⁰ PRIOLLI, Gabriel. **O Negro da Senzala ao Soul**. Youtube, 2015 (45m24s). Disponível em: <<https://youtu.be/5AVPrXwxh1A>>. Acesso em 24 de março de 2020.

Lembro-lhes de que as obras queimadas são as perigosas porque nos fazem pensar e, portanto, devem ser destruídas. E, por sua vez, as mídias que manipulam o povo, em vista disso, não vão à fogueira e são poupadas pela inquisição manipuladora. Observemos que o padre utiliza a expressão “manipul...”, ou seja, “manipulado”. No final do oitavo momento do texto OCTF, notamos, em um diálogo entre o padre e a sobrinha, que o religioso dá um basta ao delírio:

PADRE

“Chega!!! Vamos acabar com isso. Levem esse cenário daqui. Retirem todas as caixas e livros também”.

SOBRINHA

Para onde levamos? E os figurinos.

PADRE:

Livrem-se de tudo! Chega desse delírio. Finjam que nada aconteceu. Se perguntar pelos seus livros, neguem que algum dia existiram. Neguem com veemência, até que se torne verdade! (FERRARIO, 2017, S/N)

Esse delírio não é só a insanidade geral que contamina os personagens ao cantar “Maluco beleza”, mas também o próprio espetáculo ao ordenar que levem o cenário, os figurinos, enfim, tudo. Novamente o espetáculo será reajustado, reordenado, realinhado, como pressagiado no início. Além disso, a inquisição está incinerando as obras críticas, e o espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura, por ser uma obra crítica, tem de ser interrompido.

Essa pesquisa foi capaz de empoderar o grupo e o espetáculo, a partir de afetações e descobertas de visões de mundo, lugar de fala, foco de resistência e principalmente, na perspectiva identitária que se propõe, poder concorrer no campo simbólico das artes cênicas nacional, projetando a periferia como forma de reverter a ordem colonizadora/comercial da produção e circulação de espetáculos, provocando uma descolonização mental do público que assiste e interage com o espetáculo.

O conhecimento aqui produzido localiza-se a partir de um contexto e por sujeitos situados que não se defrontam meramente como subjetividades do discurso apenas, mas como agentes subjetivados por práticas discursivas históricas e não meramente reflexos de uma epistemologia eurocêntrica. Histórias estas de um coletivo de jovens sujeitos como agentes de sua própria construção firmada em um contexto historicamente situado e marcado pelas desigualdades, pelas contradições e por violências que definem um recorte, de tantos outros, no Brasil com o estado e o mercado.

Assim, a experiência investigativa de trabalho que apresento ao curso de mestrado em Culturas Populares (PPGCULT) não é o de demonstrar um exemplo de criação a ser seguido, senão o de socializar a sensível experiência de uma criação que implicou encontros na encruzilhada entre: o teatro, a obra de Miguel de Cervantes, o bairro Bugio, toda equipe envolvida em uma polifônica escuta e, para além de tudo isso no contexto do tempo presente, a própria Universidade Federal de Sergipe e o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares.

CAPÍTULO II: A FABRICAÇÃO DE “UM DOM QUIXOTE SERGIPANO” - ENTRE A INSPIRAÇÃO, ADAPTAÇÃO E A PRODUÇÃO DA CENA

Teatro de Grupo é sem dúvida a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas. (PEIXOTO, 2002, p. 243)

Figura 1: Registro feito a partir do croqui original da caracterização de Dom Quixote, produzido pelo diretor de arte João Marcelino.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2017.

2.1 Convite-Adendo/Prólogo

Para muitos grupos de teatro no Brasil, principalmente no Nordeste, que estão à “margem”, atuando na contramão das grandes produções teatrais; trabalhando numa outra lógica de mercado e propondo novos olhares e formas do fazer artístico e driblando - principalmente - os poucos recursos financeiros ou a falta deles.

O grupo BDC, por meio da montagem do espetáculo “OCTF”, inverte essa lógica - vista num contexto social, econômico, histórico e comercial/colonial. Consegue, assim, se inserir no cenário nacional artístico, quer seja pela apreciação do seu espetáculo, a partir da circulação pelo país, o qual proporciona o contato com a cultura brasileira, nordestina, sergipana, aracajuana e periférica; quer fazendo parcerias com os diversos artistas do país.

Seria, então, o caso em que “o feitiço se vira contra o feiticeiro”? Ou o colonizado recorre aos instrumentos do colonizador para reverter a ordem colonial? Isso sugere, portanto, um foco de resistência, em consonância com o que propõe Boaventura de Sousa Santos (2007; 2010) na ecologia dos saberes, ou a partir do surgimento dos novos “Lugares de enunciações” como sugere Mignolo (2003).

Para tanto, o presente estudo expõe uma experiência das relações de artistas letrados-eruditos com o processo de criação cênica de um espetáculo teatral que envolve ainda diversos setores comerciais, as instituições formadoras de opinião como: ONGS, escolas, a universidade, a mídia e as classes políticas em seu processo de investigação, no enfoque do que é tradicional e do que é moderno. Isso é feito a fim de reforçar a ideia de que, na América Latina, existe uma longa história de edificação de uma cultura híbrida, em que a modernidade é parecida com a diversidade plural. Logo, como propõe Canclini (1998, p. 206), as relações estão mescladas entre hegemônicos e subalternos, tradicional e moderno, culto, popular e massivo, conforme já exposto na introdução.

O espetáculo OCTF foi inspirado em uma obra clássica que não é erudita, é popular. Muitas vezes confundimos o termo erudito com clássico, já que na música se usa como sinônimos, porém Margot Berthold (2006, p.134), em seu livro História Mundial do Teatro, lembra-nos de que o clássico Eurípedes também era popular quando afirma que “As obras mais populares nessa época eram as de Eurípedes”. Nesse caso, estamos falando de obras que têm um apelo popular muito forte e nesse sentido Fernando Yamamoto⁷¹, diretor do espetáculo, afirma que

O casamento entre o Cervantes e o Bugio ganha uma potência imensurável, porque está ali, na obra, na forma, nas artimanhas, na relação com o poder, com o sonho, com a fantasia, com o lúdico e que potencializa. O Cervantes só é um clássico porque ele é popular. Acessa o ser humano na sua mais verdadeira essência e com isso ultrapassa os anos, os séculos, os mares e os oceanos. Por isso, séculos depois, do outro lado do oceano, naquele

⁷¹ Entrevista cedida ao autor, na cidade de Aracaju-SE, no dia 17.05.2020.

pequeno galpão do bairro Bugio, na periferia de Aracaju/SE, no nordeste do Brasil, o Cervantes faz tanto sentido e fala com tanta força, potência para o seu público. Essa é a relação do clássico com o popular. O clássico tem muito a oferecer para o teatro popular. O Cervantes, assim como Shakespeare, são extremamente populares e com o tempo ganhou essa alcunha de erudito, muito difícil e inacessível, o que de fato não o é! O casamento entre eu, o Boca de Cena e Cervantes foi muito feliz, encontramos um caminho muito potente, de usar a minha experiência, com a experiência do teatro popular que o grupo Boca de cena faz, e a orientação da professora Célia Navarro com sua pesquisa de vida em cima da obra de Cervantes, o que contribui para nossa investigação cênica. A partir dessa fricção que acontece o nosso casamento, e dessa equipe enorme, que se efetivou de maneira frutífera. (*sic*)

O grupo busca inspirações nas experiências da equipe envolvida que fortalece e provoca a autenticidade no trabalho. A maneira do grupo lidar com os elementos não se trata de uma apropriação, mas da ressemantização como forma de evidenciar os usos dos elementos, assim possibilita não só a interseção e a interpenetração nas multiplicidades dos públicos.

Ao trabalhar nesta perspectiva da interculturalidade, a proposta é de não mensurar o lugar e o peso de cada uma dessas culturas presentes no espetáculo, principalmente através dos seus elementos: textuais, plásticos, musicais, gestuais, corporais e da representação. Para Fernando Yamamoto,

Tem uma coisa muito potente, inspiradora que é a relação do teatro popular que acontece de forma efetiva. Eu sou pesquisador, diretor filiado e vinculado ao teatro popular, ao teatro de rua. Esse é o lugar que me interessa mais. Mas, eu faço parte de um grupo que é de origem de classe média, mais burguesa, que estudou em escola particular a vida inteira, todos do grupo tem um outro caminho de vida até chegar inclusive nessa consciência. E quando a gente, por exemplo, opta por fazer uma cena de plateia do Rei ou da Rainha, quando vou pra Aracaju e encontro com o Boca de Cena e vejo que tem uma menininha da vizinhança, do bairro que vai assistir todos os dias o ensaio. E sempre que possível vai lá e mete a cara na grande da porta pra ser convidada pra entrar. Ou então, quando a porta está aberta, chega e vai entrando, desejosa de fazer o papel da Rainha todas as noites. O sentido da cena, a prova da potência da solução que a gente encontrou. Ela se efetiva imediatamente naquele momento. Eu vejo o lugar que ela se encaixa.⁷² (*sic*)

A professora Célia Navarro Flores (2018), em seu estudo sobre os Cavaleiros da Triste Figura, observa que,

No quarto momento, “A busca por fazer-se nobre cavaleiro”, Dom Quixote se propõe a armar-se Cavaleiro e para isso convida um espectador voluntário, que fará o papel de Rei, personagem inexistente na obra de Cervantes. A

⁷² Entrevista cedida ao autor, na cidade de Aracaju-SE, no dia 17.05.2020.

interação com o público, que ocorre também em outros momentos da peça, por um lado cria uma empatia entre atores e espectadores, por outro, transforma os espectadores em personagens. Como afirma Kattenbelt: “[...] o espaço da performance também contém o espaço do espectador, o que implica definir os espectadores, até certo ponto, como personagens do mundo representado, e conseqüentemente envolvidos na representação de ações e eventos” (KATTEMBELT, 2012, p. 115-130), ou seja, o espectador é a priori personagem, e, nesse caso, uma vez convocado à subir ao palco, estabelece-se um diálogo entre atores e espectador/ator.

Ainda sob essa ótica a respeito do espetáculo, Felipe Mascarello afirma que, na investigação cênica,

“fazíamos inúmeras tentativas de criação cênica a partir da obra de Cervantes, numa relação prática e teórica e se entendendo enquanto organismo vivo e transformador. Era um processo complexo. Foi necessário experimentar outras vertentes de um mesmo fazer”.⁷³

Dessarte, podemos perceber que o BDC é um ambiente de formação onde o aprendizado se efetiva no conjunto, na relação com o outro. É um espaço de empatia, de troca, de diálogo, ou seja, uma relação coletiva e vinculada a uma prática como espaço de construção e realização, uma vez que estabelece soluções para as necessidades que surgem a partir de um contexto real.

Além disso, notamos que a organização do conhecimento se dava através dos workshops práticos, os quais serviam como base de sustentação para a investigação da pesquisa cênica com a obra de Cervantes.

De acordo com Felipe Mascarello,

Buscávamos os caminhos de entendimento da nossa criação na prática, não tínhamos a preocupação em conceituar o nosso teatro como: popular, de massa, clássico. Entendíamos que a fonte primeira do nosso material de estudo era o encontro entre o grupo, a comunidade e a obra de Cervantes. A gente fazia brincando! A brincadeira esteve muito presente no processo. Sem esquecer as inúmeras referências que constantemente se faziam presentes como farol a nos apontar caminhos, reflexões, alimentar! A servir de experiência prática; Como o Imbuça, o Galpão, os Clowns de Shakespeare, O Barracão Teatro, Gabriel Vivala, o cancionista popular. O Cavalo marinho. São tantos! (sic)

A experiência de apreciação das linguagens artísticas é como nos lembra Belém (2016, p. 102) a partir da metáfora de “aquecimento”, da “Calefação central” de Sontag, quando aponta que “O aquecimento vem da literatura, das imagens e do

⁷³ Entrevista cedida ao autor, na cidade de Aracaju-SE, no dia 17.05.2020.

som produzido como formas de arte pela civilização ocidental. A arte se alimenta da arte; nós precisamos ter referências de obras de outros artistas para poder criar”. Assim fez o grupo BDC ao orquestrar profissionais de diferentes áreas e regiões, o coletivo de atores e o bairro Bugio para levantar o espetáculo promovendo uma pesquisa a partir da literatura de Cervantes, Dom Quixote.

Logo, desocupado leitor⁷⁴, vos convido a adentrar nesta fábrica de sonhos e viajar com as aventuras, as jornadas quixotescas do Grupo Teatral Boca de Cena do bairro Bugio, com a produção do espetáculo os Cavaleiros da Triste Figura. Esteja aberto para mergulhar em um universo híbrido, dando espaço à imaginação, a enfrentar moinhos e dragões que povoam o nosso mais singelo imaginário pueril. Isto é, nesta brincadeira de batalha real de produzir sonhos/magia *versus* sobrevivência, e, assim, podemos talvez perceber que há muito mais *práxis* do que supõe este próprio estudo.

Raysner de Paula⁷⁵, em seu texto “Remundados”, escrito especialmente para pesquisa cênica atual do BDC, faz uma reflexão da magia de produzir sonhos e sobrevivência,

Sonheveram. Andamos muitas léguas, desde lá, donde ficam aquelas paragens que só os bons sonhadores conseguem alcançar. “E donde fica isso?”, alguém me pergunta, e eu logo respondo – ora, bichinho... Você nunca teve no BUGIO? Você nunca esteve lá? Você nunca esteve nesse lugar que só os sonhadores e sonhadoras alcançam? Vixe, mas que segura de vida é essa? Sente aqui pertinho da gente, abra bem os olhos, corações e ouvidos e não se apresse pra findar esse nosso encontro. Vamos te servir umas belas doses de lirismo, fantasia e sonho. Aceita? Você não me faça essa desfeita! Por que de que vale essa vida sem isso? Lirismo, fantasia e sonho?! Sem se esquecer do bucho cheio que um bucho cheio é sempre uma paisagem bonita... Fala que não?! É belezura demais...

Nessa conjectura, o espetáculo OCTF pode ser aquele experimento de “aquecimento” de quem nos fala Susan Sotang, dessa via de troca, de fortalecimento, de calefação central, de jovens expoentes da produção sergipana no Nordeste em uma relação com artistas mais experientes das diversas regiões desse Brasil profundo. De colocar-se em um entre-lugar que demanda ocupar o lugar que não está, a priori, demarcado.

⁷⁴ Aproprio-me das palavras de Miguel de Cervantes quando, em seu prólogo no livro Dom Quixote, ao dialogar com o seu leitor, refere-se a ele como “desocupado leitor”.

⁷⁵ O texto de Raysner de Paula ainda não foi publicado, temos em mãos uma cópia do original. As páginas não estão numeradas, portanto não temos como indicá-las neste trabalho.

Nesse viés, questionaremos, talvez, a "mistura" excessiva da cultura e suas interfaces, e com isso as próprias categorias básicas que forjam a obra. E nessa cadeia, todos (equipe, atores e público) deixam-se envolver pela obra, pela dramaturgia, pela sua plástica, pela atuação dos atores que é uma inconstante nessa obra, já que, como ela mesma se coloca, se “reajusta, realinha e reordena”. Enfim, deixa-se capturar pela fábula de Cervantes, construída pelo grupo como fio condutor de toda a trama deste entre-lugar, compreendendo como se reestruturam os agentes sociais que participam tanto do campo culto ou popular quanto do massivo, e como isso abranda as fronteiras entre seus praticantes e seus estilos.

Canclini (1998, p. 219) ressalta que “a tradição é pensada como um mecanismo de seleção, e mesmo de invenção, projetado em direção ao passado para legitimar o presente”. Assim, interligo tal pensamento com o que faz o Boca de Cena ao unir gerações distintas e jovens expoentes da produção sergipana.

Tais relações, portanto, devem revelar claramente aquilo que Canclini denominou de culturas híbridas. Aos decoloniais a cena que também descolonizam a vida, o mundo e segue para onde conduz os moinhos de ventos para além do Sul como assim propõe Santos (2010). Do Sul da alma, a essência viva da cena que não muda e se revela para além dos palcos, das coxias, do público e até mesmo do arco-íris, reverberando a pulsante vida que insiste em não abrir mão dos sonhos, pois ele é o que somos nós. E a vida e o sonho, como já bem disse Calderón de La Barca a partir das palavras de Segismundo,

É certo; então reprimamos esta fera condição, esta fúria, esta ambição, pois pode ser que sonhemos; e o faremos, pois estamos em mundo tão singular que o viver é só sonhar e a vida ao fim nos imponha que o homem que vive, sonha o que é, até despertar. Sonha o rei que é rei, e segue com esse engano mandando, resolvendo e governando. E os aplausos que recebe, vazios, no vento escreve; e em cinzas a sua sorte a morte talha de um corte. E há quem queira reinar vendo que há de despertar no negro sonho da morte? Sonha o rico sua riqueza que trabalhos lhe oferece; sonha o pobre que padece sua miséria e pobreza; sonha o que o triunfo preza, sonha o que luta e pretende, sonha o que agrava e ofende e no mundo, em conclusão, todos sonham o que são, no entanto ninguém entende. Eu sonho que estou aqui de correntes carregado e sonhei que em outro estado mais lisonjeiro me vi. Que é a vida? Um frenesi. Que é a vida? Uma ilusão, uma sombra, uma ficção; o maior bem é tristonho, porque toda a vida é sonho e os sonhos, sonhos são. (Cena – XIX, p. 130-131)⁷⁶

⁷⁶ LA BARCA, Calderón de. **A vida é sonho**. Tradução de Manuel Gusmão. Disponível em: <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/10/la-barca-a-vida-ecc81-sonho.pdf>>. Acesso em 01 de abril de 2020.

Escolhi esse trecho desta peça por ser um protótipo de poesia barroca clássica e bem escrita, a qual funciona ainda hoje como alegoria, como história. Afinal, é assim que são os clássicos: são escritos para o público de um tempo e que expressam tanto sobre nós que acabam ultrapassando o tempo, ficando para “sempre”.

Então, “desocupado leitor”, esteja bem-vindo a este universo onde sonho vira realidade, a este exercício de equilíbrio, de resistência e de sustentabilidade que é “Os Cavaleiros da Triste Figura”⁷⁷.

Figura 2: Cena do espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura”.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena. Foto de Pritty Reis, 2019.

Diante do que já foi apresentado, afirmo que estar em constante acesso a essa memória “passada”, ainda presente, e com perspectiva de futuro, tem me causado muitas sensações, conflitos, SAU-DA-DES e HIATOS que, ao mesmo tempo, separa-agrupa neste círculo e ciclo que não tem fim. É de ordem natural separar para multiplicar neste ATO da arte de representar.

⁷⁷ BOCA DE CENA. **Os Cavaleiros da Triste Figura**. Youtube, 2015/ 2019 (1h7m22s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C5e9VhYtgvs> (2017) e em <https://www.youtube.com/watch?v=X80VnKgqxtg&feature=youtu.be> (2019). Acesso em 07 de maio de 2020.

Esse exercício de escavar “memórias” para construir epistemologia bem como pensar neste caminho da produção do processo investigativo do espetáculo OCTF, enche-me de emoção e logo contamina o texto, dando-lhe, também, oxigênio. Claro, sem perder de vista o fortalecimento de uma práxis. Todavia, não posso permitir que esse exercício de escavar “memória” que me afeta, extrapole e comprometa, ao longe, esta pesquisa. Estou sensível ao Iko de Yewa⁷⁸ e também ao fio condutor de Ariadne⁷⁹ e atento para não me perder no próprio labirinto que estou a construir.

Realinhar, Reordenar e Reajustar!

A B R A C A D A B R A e Imaginai!

⁷⁸ Ou Ewá, Orixá do rio Yewa, que fica na antiga tribo Egbado (atual cidade de Yewa) no estado de Ogun na Nigéria. Seu nome significa mãezinha do caráter. Beleza, Vidência (sensibilidade, sexto sentido) e criatividade são os seus domínios.

⁷⁹ História da mitologia grega que se refere à simbologia de “fio condutor”, saída, solução.

2.2 Entre a Inspiração, Adaptação e a Produção da Cena

“Tenho uma espécie de dever de sonhar sempre,
pois, não sendo mais, nem querendo ser mais,
que um espectador de mim mesmo,
tenho que ter o melhor espetáculo que posso.
Assim me construo a ouro e sedas, em salas supostas, palco falso, cenário antigo,
sonho criado entre jogos de luzes brandas e músicas — visíveis.”⁸⁰

Ao que se percebe, o espetáculo do grupo BDC é uma recriação que pretende fazer um cruzamento entre o livro de Cervantes e o contexto no qual se insere o grupo teatral. Ao se deter em episódios da obra, ao reproduzir fragmentos e personagens, o autor César Ferrario juntamente com os atores do BDC realizam um interessante movimento intertextual. Como sabemos, inspirar-se em um autor “A” não pressupõe submissão ou rebaixamento, ou seja, subalternidade ao clássico, pelo contrário, mostra-nos a riqueza da obra “B”, neste caso do espetáculo OCTF.

Para Belém (2016, p. 103),

Em possíveis análises de espetáculos pela perspectiva pós-colonial ou decolonial, não se trata apenas de notar os traços definidores de uma identidade brasileira. Mas sim, de reconhecer aquilo que o teórico Awan Amkpa (2004, p. 10) nomeou como um “desejo pós-colonial”: “o ato de imaginar, viver e negociar uma realidade social baseada na democracia, pluralismo cultural e justiça social”. Nesse sentido, o trabalho de Augusto Boal é estudado na Inglaterra, por exemplo, à luz do pensamento pós-colonial. Seguindo essa orientação, em minha dissertação de Mestrado, fiz referências ao trabalho de Boal e de Antônio Nóbrega, além de desenvolver análise de algumas peças e propostas de Denise Stoklos pela lente teórica pós-colonial.

Desse modo, a peça do grupo BDC vem somar-se às recriações da obra cervantina no Brasil e, particularmente, no Nordeste brasileiro. Por sua vez, a releitura de uma obra, em um contexto diferente do original, nos indica a recepção dela ao longo de sua existência por parte de distintos públicos leitores.

Neste sentido, o OCTF concorre com sua formatação ao que sugere Belém (2016, p. 122), à medida que a mesma peça teatral atende ao que essa autora chama a atenção para uma perspectiva de teatro anticolonial,

⁸⁰ SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa). **Livro do Desassossego**. Lisboa: Tinta da China, 2014.

(...) é preciso resgatar, ou mesmo, produzir um novo “olhar de dentro” da cultura brasileira para pensar questões geradas pelas encenações das peças teatrais, em seus gêneros variados e as práticas de grupos das diversas regiões do país – suas escolhas e alternativas para tornar a “letra”, “carne” ou a “carne”, “letra”; para colocar o corpo em ação e para construir linhas de ações psicofísicas. Essas práticas podem ser consideradas à luz do pensamento descolonial e daquilo que Boaventura de Sousa Santos (2004) nomeou como um anticolonialismo, subvertendo o primeiro propósito do estabelecimento do teatro no Brasil pelos colonizadores e a colonialidade do poder, do saber e do ser remanescentes.

Figura 3: Registro feito a partir do croqui original da caracterização de Dom Quixote, produzido pelo diretor de arte João Marcelino.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2017.

Esse agrupamento híbrido do teatro de grupo é um terreno extremamente fértil que desperta e provoca constantemente o aprendizado de si em relação ao

outro como também do coletivo no ato de fazer, desfazer e refazer, conforme bem lembra o autor do texto OCTF, César Ferrario: “reajustar”, “realinhar” e “reordenar”. Assim é a cultura. O ator-pesquisador tem como principal ferramenta de trabalho observar o mundo e estar atento à sua dinâmica, aos saberes gerados no dia a dia, nas relações, no país e, se assim puder, interferir na construção do cotidiano através do reencantamento poético.

Segundo Fernando Peixoto (2002, p. 244), o teatro de grupo é uma:

Forma de convivência ético e responsável, de permanente debate livre e democrático de ideias e propostas, centro coletivo de exercícios e buscas, a reunião de homens de teatro num esforço comum de sobrevivência e realização, por um mesmo ideal, fundamentado num mesmo projeto artístico e/ou ideológico, tem sido também a mais correta e conseqüente maneira de organização administrativa.

E foi assim no grupo, as demandas surgidas a partir de propósitos e princípios comuns a seus membros, na pulsante inquietação artística, com a necessidade de compartilhar saberes, de criar e de fazer teatro a partir de uma pesquisa cênica e de o Dom Quixote de Cervantes.

Como visto, todo esse esforço de reflexão até aqui foi para entender a dimensão de uma práxis. Uma maneira vigorosa de conceber o que apresentarei a seguir. O espaço que segue é destinado à criação. Destinado, neste caso, à compreensão do que vem sendo tratado desde as primeiras páginas deste empreendimento, por meio do qual o rememoraremos como flashes a partir: de fotos e de material produzidos à época da criação cênica, de entrevistas com alguns dos artistas envolvidos na composição e montagem deste espetáculo. Tal ação é feita na tentativa de descrever essa sinergia e o caminho percorrido com os artistas envolvidos para a realização desse sonho-trabalho: pensar esse “Dom Quixote do Bugio nessa encruzilhada entre o teatro e a cultura popular”.

Figura 4: Mural de pesquisa do grupo.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

No Bugio, às dezenove (19) horas do dia nove de outubro de dois mil e quinze (09.10.2015), ocorreu a primeira reunião para firmar e compactuar essa empreitada que é o projeto OCTF e, conseqüentemente, a definição da equipe de trabalho. A produção partia de um desejo do grupo sem apoio financeiro de nenhuma esfera. Era uma aposta, assim como “Era uma vez... pode dar certo ou não”. A esse primeiro estágio, o coletivo chamou-o de “A busca da loucura”, com uma subfase: o desequilíbrio.

Nesse primeiro momento, houve uma pesquisa sobre as obras e a vida de Arthur Bispo do Rosário⁸¹ e apreciação dos vídeos “O Incrível Exército de Brancaleone⁸² e de “Os Cegos”, este inspirado na obra de Michel de Ghelderode, direção de Maria Thaís dentro do programa “Direções por um novo rumo na teledramaturgia”, uma coprodução entre a TV Cultura e o SESCTV, o qual tinha como objetivo o debate, a pesquisa e a experimentação de novas linguagens em teledramaturgia. A curadoria foi do diretor Antunes Filho.⁸³

Embragados e fortalecidos por esses materiais, o grupo é provocado a experimentar diferentes formas, modos e composições do espetáculo até então experimentado. Assim, o coletivo decide fazer a primeira reunião com um importante membro desta empreitada, o diretor Fernando Minicuci Yamamoto, em Salvador – mais especificamente no Corredor da Vitória.

Figura 5: Placa da divisa de Sergipe com a Bahia, registrada no dia do primeiro encontro da equipe com o diretor Fernando Yamamoto.

⁸¹ Arthur Bispo do Rosário (Japarutuba, Sergipe, 1911 - Rio de Janeiro, 1989). Artista visual. Destaca-se por ter desenvolvido, com objetos cotidianos da instituição em que viveu internado colônia Juliano Moreira, uma produção em artes visuais reconhecida nacional e internacionalmente.

⁸² Lançado em 7 de abril de 1966 (Itália) com direção: Mario Monicelli, música composta por: Carlo Rustichelli. Roteiro: Mario Monicelli, Furio Scarpelli, Agenore Incrocci. Autores: Mario Monicelli, Furio Scarpelli, Agenore Incrocci, Age & Scarpelli no elenco: Vittorio Gassman, Gian Maria Volonté, Catherine Spaak, 90min.

⁸³ José Alves Antunes Filho, mais conhecido como Antunes Filho, foi um diretor de teatro brasileiro, considerado pela crítica e por diversos artistas como um dos principais nomes teatrais e diretores do país.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2015.

Yamamoto recorda o início do processo de composição do espetáculo e de sua participação a fim de potencializar o teatro de rua,

Depois do começo cheio de idas e vindas, do processo. O tempo que levou até o meu aceite. Todo trabalho preparatório que o grupo fez como uma prova de desejo, de lealdade ao desejo de trabalhar comigo. De ser dirigido por mim etc. Eu acho que o processo já começa de um lugar em que eu conhecendo um pouco mais, já tinha estado na sede. Mas eu acho que depois desse processo todo, tem dois fatores que me moveram de cara para começo dos ensaios em si: um deles é o tempo que eu estava sem fazer nada pra rua e ao mesmo tempo em que estava sem dirigir nada de rua, eu vinha com um desejo muito grande. Cada vez tenho mais convicção da importância, da relevância, da necessidade para o país da gente estar na rua, de a gente tá levando o teatro para o público, além do público do teatro. Esse é um elemento fundamental. E no caso específico do Boca de Cena estando no Bugio, isso gera mais potência. A gente potencializa o teatro popular. Porque ele não é um teatro popular só enquanto linguagem. Ele é enquanto essência. E paralelo a isso, o fator que me mobiliza ao extremo é ir percebendo e conhecendo cada vez mais o quanto que o grupo são verdadeiros Quixotes da vida real. Feito esse processo todo de conhecimento da obra que era uma coisa que vocês não tinham no primeiro momento em que a gente se conheceu, um ano depois, tendo o conhecimento da obra a gente tinha um material. As peças do jogo estavam na mesa pra começar a trabalhar.⁸⁴ (sic)

Desse encontro, surgiram os nomes de alguns profissionais parceiros como: César Ferrario para a dramaturgia, Babaya Moraes para continuar o trabalho de voz que começou a desenvolver com o grupo desde 2014, João Marcelino para cuidar da direção de arte e Fernando Yamamoto seria o diretor do espetáculo, que deixou o coletivo com a responsabilidade de adquirir e ler a obra de Cervantes a ser trabalhada, assim o acordo foi selado.

⁸⁴ Entrevista cedida ao autor, na cidade de Aracaju-SE, no dia 17.05.2020.

Concomitante as leituras, o então diretor sugeriu uma metodologia de criação de cena: que, a cada capítulo lido, os componentes da equipe fizessem um experimento prático-cênico, o que ele chamou de workshops. E assim foi. A partir do livro adquirido, foi montado um cronograma de encontros semanais⁸⁵: segunda, quarta e sexta das 19h às 22h; sábado das 16h às 21h; e domingo das 8h às 12h.

Figura 6: Encontro da equipe após encontro com Fernando Yamamoto para montagem do espetáculo *Os Cavaleiros da Triste Figura*.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2015. Da esquerda para direita: Gustavo Floriano, Rogério Alves, Thayres Diniz e Felipe Mascarello.

O coletivo definiu que, no processo de pesquisa com a obra de Cervantes, envolveria a comunidade através de encontros com abordagens diretas ou indiretas, provocando discussões acerca de problemáticas presentes no texto e que são recorrentes na atualidade e na realidade dos moradores da região onde o grupo fica sediado. Essa tornou-se uma tentativa de encontrar novas poéticas para criação cênica dentro do processo de montagem.

Tal feito de envolver a comunidade local faz referência direta a Cervantes.

⁸⁵ Segundo Felipe Mascarello, ator-pesquisador e participante do processo, os dias, à medida que avançava a pesquisa e com as demandas da vida, a produção de sobrevivência, ficavam flexíveis, desde que mantivesse a frequência do treinamento-investigação-pesquisa. Entrevista cedida ao autor, na cidade de Aracaju-SE, na sede do BDC, no dia 10.02.2020.

Antônio Feros (2005) que faz uma reflexão acerca da “Espanha no tempo de Cervantes”, especialmente para a Folha, afirma que

Não há dúvida de que a chamada "Espanha de Cervantes", um período compreendido entre 1570 e 1616, foi um tempo de inquietudes, de ansiedades, de fracassos, de peste e carestias, de corrupção, de temores, de crise, de perda de influência política na arena internacional, de exploração e colonização, de violências e crueldades-violências e crueldades perpetradas pelo poder, mas também por grupos e indivíduos, como tantas vezes Cervantes nos recorda em sua obra.⁸⁶

Ainda ao que nos lembra Walter Mignolo (2003, p.103), a partir do seu conceito de “pensamento liminar”, sugere que este “outro pensamento”,

Tem a possibilidade de superar a limitação do pensamento territorial (isto é, a epistemologia monotópica da modernidade), cuja vitória foi possibilitada por seu poder de subalternizar o conhecimento localizado fora dos parâmetros das concepções modernas de razão e racionalidade. Uma dupla crítica libera conhecimentos que foram subalternizados, e a liberação desses conhecimentos possibilita “um outro pensamento”.

Ou seja, uma relação entre as culturas sem deixar que se perca a cópia das singularidades e sem olhá-las sem as hierarquias ou as castas. Logo, questiono se pode ser resistente todo aquele que se recusa a ser vítima? E assim seguia o Boca de Cena nesta aposta investigativa com a obra de Cervantes, seus colaboradores e o bairro Bugio. Ainda para Fernando Yamamoto,

Uma coisa que acho importante falar em relação ao processo a partir do ponto de vista do diretor, já que tenho algumas experiências com essa prática à distância, com alguns grupos de outros estados. Nesse contexto, do Boca de Cena que não tinha dinheiro, sem uma estrutura de produção que pudesse me tirar de Natal, me levar pra cidade, nesse caso para Aracaju, e me deixar por um período de três a quatro meses seguidos para trabalhar todos os dias. Como a realidade não era essa, como não é da grande maioria dos grupos de teatro do país. A dinâmica acaba acontecendo de idas e vindas mais ou menos mensais, dentro do possível, variando de três a cinco dias. E até dois dias que tinha disponível na agenda já encaixava. A coisa funcionava muito dentro dessa dinâmica. Pra esse tipo de logística funcionar pra criação de um espetáculo é fundamental duas coisas: uma que o grupo seja muito propositivo, porque ele vai estar sozinho a maior parte do tempo. Em termos de tempo de trabalho eu vou estar numa fração pequena do processo. A outra coisa é que o grupo assuma responsabilidade da criação e tenha uma inteligência de resposta muito

⁸⁶ FEROS, Antônio. A Espanha no tempo de Cervantes. Folha de São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj1806200533.htm>>. Acesso em 22 de março de 2020. Antonio Feros é professor de história na Universidade da Pensilvânia (Filadélfia) e autor de vários livros, entre os quais: "Kingship and Favoritism in the Spain of Philip 3º (1598-1621)" e "España en Tiempos de Quijote", co-editado com Juan E. Gelabert (Taurus, 2004).

importante. E isso foi concreto e real dentro do processo de criação com o Boca de Cena.⁸⁷ (*sic*)

Ao prosseguir a sua fala, Yamamoto retrata ainda sobre a dinâmica do processo de direção praticamente a distância:

Eu tive uma experiência que aconteceu, inclusive ironicamente, concomitante ao Boca de Cena, em que a relação de direção à distância não funcionou. A forma de direção a distância, como eu trabalhava com eles funciona mais ou menos assim, a grosso modo, que é a mesma dinâmica, como por exemplo o grupo Clowns de Shakespeare trabalhou com Eduardo Moreira nos processos. Eu chegava no Bugio pra ver o que tinha sido trabalhado desde a minha última ida, já que deixava algumas questões e problemáticas. Após ver o material produzido, identificava os problemas, apontava caminhos de resolução desses problemas nesse tempo de trabalho que a gente tinha e já problematizava novas questões, onde o grupo iria trabalhar no próximo ciclo. Resolvia alguns dos problemas e lançava novos desafios pros próximos problemas a serem trabalhados. Nesse meio tempo a gente ia se comunicando. Mas era muito difícil essa ideia de direção à distância, hoje em dia podemos perceber com essa radical mudança no mundo em relação ao COVID 19 e a forma como estamos sendo obrigados a lidar com a relação virtual, acredito que estejamos mais capacitados pra enfrentar outra lógica de ensaio. Pra uma lógica onde a gente consiga de fato ensaiar a distância, a partir de plataforma virtual como Skype, Zoom onde o diretor enteja em outro lugar diferente dos atores. Não era a nossa realidade até aquele momento. E assim seguia o trabalho com uma força de articulação muito grande entre os meninos do Boca e os parceiros.⁸⁸ (*sic*)

Assim, o espetáculo montado, a partir da colaboração de renomados especialistas em teatro no Brasil, com um comprometimento da pesquisa e com estratégias para driblar os poucos recursos para a produção, deve ser entendido como um ato de resistência uma vez que o grupo poderia não conseguir se inserir na cena regional e nacional e, conseqüentemente, empoderar as periferias se assim não o fizesse. Como afirma Canclini (1998, p. 243), “a criatividade pode brotar de discursos coletivos”.

Ainda para Yamamoto,

Era fundamental que o grupo trabalhasse essas questões. Na experiência que relatei acima que aconteceu concomitante ao Boca de Cena e que não funcionou, quando eu chegava na cidade o grupo não tinha se estruturado pra trabalhar no período que eu estava ausente. Tinham outros projetos e acabavam não dando conta dessa demanda da construção do espetáculo. Eu solicitava tarefas, workshops pra levantar cenas e não rolava, assim como não rolou. Chegou um momento que eu tive que abrir mão do trabalho. No Boca de Cena, foi radicalmente o contrário. Era incrível quando

⁸⁷ Entrevista cedida ao autor, na cidade de Aracaju-SE, no dia 17.05.2020.

⁸⁸ Idem.

eu chegava no Bugio o grupo tinha trabalhado todas as questões que a gente tinha acordado, e solicitado no nosso último encontro. Mesmo que obviamente como não podia ser diferente algumas das questões, cenas e soluções tinham sido criadas pra outro caminho as vezes não era interessante, às vezes não tinham entendido exatamente o que eu tinha falado. Às vezes não conseguia o que eu tinha solicitado, mas eles trabalhavam tanto que era fácil o diálogo na sala de trabalho, na investigação do processo criativo. Era apenas uma questão de ajustes. Eles não só davam conta de uma forma extremamente disciplinada, dedicada como faziam além do que era pedido. Apontavam outras coisas, outras cenas. Nesse sentido o trabalho ficou fácil. Esse trabalho braçal, do pequeno, da cena, do ajuste, isso ficou por conta do próprio grupo, e eles fizeram isso com extrema competência, facilitando o meu trabalho, já que eu ficava em Aracaju em um espaço de tempo muito curto e não dava tempo de fazer ao longo processo acontecendo apenas na reta final do trabalho⁸⁹.

Figura 7: Encontro da equipe com Fernando Yamamoto para montagem do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016. Da esquerda para direita: Fernando Yamamoto, Thayres Diniz, Felipe Mascarello, Gustavo Floriano e Rogério Alves (de costas).

Logo, este é um momento fecundo para emergência de um “outro pensamento”, cujo intuito é apontar para uma razão pós-ocidental. O Grupo Boca de Cena também é um lugar de enunciação, um foco de resistência e de pensamento liminar.

Em entrevista com Felipe Mascarello⁹⁰, ele afirma que o grupo sistematizava seus encontros da seguinte forma,

Primeiro momento: Leitura em grupo do livro por capítulo selecionado. A

⁸⁹ Entrevista cedida ao autor na cidade de Aracaju-SE no dia 17.05.2020.

⁹⁰ Entrevista cedida por Felipe Mascarello ao autor na cidade de Aracaju-SE, na sede do BDC no dia 10.02.2020.

partir da obra original e sorteio dos atores para o levantamento de cena – para o próximo encontro. Segundo momento era o levantamento de cenas onde dois pesquisadores-atores assumiam a coordenação de uma cena. Terceiro momento é semelhante ao segundo momento uma forma de oportunizar a todos a experimentação da leitura com a prática cênica. O quarto momento era um trabalho voltado a experimentação e treinamento musical. No quinto momento era o momento da interdisciplinaridade – guiada pela pessoa que vai entregar o relatório quinzenal – leitura de artigos/vídeos relacionado a Dom quixote para levantamento de cena a partir do improviso... Ou até mesmo convidar algum profissional que pudesse contribuir nesta investigação com a obra de Cervantes que é onde surge a oportunidade de encontramos grandes pérolas que fortaleceram nosso entendimento com a pesquisa e a nossa obra, que é a assessora técnica do núcleo de educação e cidadania do estado a Prof^a. Adriane A. Damascena que nos oportunizou com uma consultoria na área história pensando no contexto em que a obra Dom Quixote foi escrita e suas repercussões posteriores. (sic)

Figuras 8: Encontro com Adriane Damascena.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016. Da direita para esquerda - Rogério Alves, Gustavo Floriano, Felipe Mascarello, Thayres Diniz e Adriane Damascena.

Esse contato com Adriane Damascena fortaleceu o entendimento do processo histórico em que foi concebida a obra de Cervantes. Aliado a esse entendimento, o encontro com Célia Navarro fortaleceu a compreensão da obra Dom Quixote, o que despertou no coletivo uma reflexão a partir do seu lócus de produção, ou seja, um pertencimento não só em uma dimensão de comunidade (bairro Bugio), mas em uma dimensão da experiência da cultura sergipana, nordestina e brasileira.

Para Mascarello,

Ainda nessa etapa temos o auxílio luxuoso com a Prof. Dr^a Célia Navarro

Flores, o que nos faz traçar um paralelo da obra de Cervantes com o bairro Bugio. Ela desabrochou todo o livro de Cervantes como um botão em flor diante dos nossos vários encontros auxiliando a entender a obra e mostrando todos os seus encantos e desencantos. No final da leitura geral do Livro tivemos um quantitativo grande de cenas montadas pelos atores-pesquisadores. Após a leitura do livro cada ator guiador montava um “espetáculo” com base nas cenas que o mesmo experimentou durante a leitura do livro. Como encerramento dos Workshops tivemos 4 “Cenas Finais”. Além dos esboços de cenas montadas no período da leitura do livro.⁹¹ (sic)

E tudo que foi visto, consumido e encontrado neste “novo/velho” processo, como se fosse uma nova caminhada de trilhas marcadas pelo tempo, em um misto de “inconsequências” e incertezas, foi feito com um comprometimento consistente com a investigação da cena.

Figura 9: Encontro com Célia Navarro.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016. Da esquerda para direita– Felipe Mascarello, Célia Navarro, Thayres Diniz, Gustavo Floriano e Rogério Alves.

Nesse processo, caminhamos, conversamos, trocamos, dialogamos, realizamos conexões e parcerias, do corredor da Vitória, Salvador e o “Salvador”. Assim, realinhamos, reajustamos e reordenamos toda a produção e planos arquitetados. Guiados até ali por Cervantes e sua fantasia de um Quixote de onde nem sabia para onde caminhava, só sabia que ultrapassou o tempo e estava em movimento a produzir outros presentes-passados e a fazer o moinho girar.

⁹¹ Seguem, em anexo, alguns relatórios do processo de montagem.

Figura 10: Momento do Workshop – Investigação da Cena.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016. Da esquerda para direita em cena: Felipe Mascarello e Thayres Diniz.

Os quatro “cavaleiros” estavam a postos, cada qual com sua arma em punho, nessa busca incessante de transformar monstros em moinhos de vento. Invertendo toda uma lógica, tirando leite de pedra e transformando o concreto em poesia. O universo coletivo para a construção de narrativas era um elemento de suma importância, partindo de um mesmo centro pulsante onde a arte é linguagem numa relação não monolítica, num eterno morrer e nascer.

Figura 11: Momento do Workshop – Investigação da Cena.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016. Da esquerda para direita em cena Rogério Alves, Felipe Mascarello, Gustavo Floriano e Thayres Diniz.

A construção do espetáculo OCTF foi uma experiência de travessia por caminho ainda não trilhado pelo grupo, um experimento particular, singular e coletivo. Um divisor de águas. Aconteceu naquele tempo e espaço com direito a todos os eventos possíveis para a construção desse sonho que não é sinônimo de alegria somente, porém atravessa.

Figura 12: Momento do Workshop – Investigação da Cena



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016. Da esquerda para direita em cena Gustavo Floriano, Felipe Mascarello, Thayres Diniz e Rogério Alves.

Os clássicos trazem verdades abertas, e a experiência com a obra de Cervantes proporcionou ao coletivo essa verdade que destrói verdades e que constituem a nossa formação de ser. O processo criativo estava pautado a partir da observação da arte do ator, ou seja, o lugar do ator como criador e pesquisador.

Figuras 13 e 14: Momento do Workshop – Investigação da Cena





Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

O coletivo exercia o papel de criador em um loco estabelecimento. O ator estabelecia sua escrita desde as texturas da interpretação, o timbre de voz, as características físicas, a impessoalidade, a gestualidade e as escolhas. Esse era o espaço de liberdade em que se encontrava o coletivo. Para Yamamoto,

Há dois aspectos no que se refere a direção, um deles é o entusiasmo que o grupo teve ao longo do processo todo, em topar trabalhar com os profissionais-parceiros que eu ia sentindo a necessidade de agregar ao longo do processo. Então eu sentia que havia uma necessidade de trabalho de máscara, coloquei na roda o nome do Ésio Magalhães como sugestão para um trabalho do ator e a máscara. Eles topavam de imediato em um desejo de aprender muito grande. Sugerir o nome do César Ferrario para a dramaturgia, o Helder Vasconcelos para um trabalho de corpo. E eles até pediam pra que eu sugerisse mais nomes para contribuição da pesquisa. Foi uma grande parceria. Por um lado, eu usei a minha relação de proximidade com esses profissionais-parceiros pra estabelecer essa parceria com o Boca de Cena, visto a estrutura em que estava sendo levantado o trabalho, sem dinheiro. Eu entrava com essa parceria de fazer pontes, e o grupo entrava com a dele. Faziam das tripas o coração pra trazer todo mundo, inclusive a mim. Pra mim foi muito marcante em uma das conversas, em que eu falei pra o Rogério Alves, que se estivesse muito apertado eu ficaria na casa de um deles, e o mesmo fez questão de garantir uma estrutura mínima dentro do acordo, que seria o hotel. Aquilo foi forte pra mim esse tipo de cuidado, e que tenho certeza que foi estendido, passado para os demais colaboradores. Eles faziam sacrifícios como colocar gastos em cartão de crédito dos familiares para comprar passagens e garantir essa estrutura mínima de hospedagem e alimentação, já que nenhum profissional estava recebendo até o momento, havia apenas um acordo/contrato verbal e uma perspectiva de pagamento futuro. Tudo isso envolvido a um desejo grande de estar ali comigo e com os profissionais envolvidos. De estar trabalhando. Aproveitando o máximo possível em sala de trabalho. Chegava uma hora que eu era quem dizia chega! Não aguento mais, trabalhávamos de manhã, tarde e noite chegando até as 00h. E por eles não parava nunca. Nesse sentido fica fácil trabalhar quando se tem desejo. É fundamental.⁹² (sic)

⁹² Entrevista cedida por Fernando Yamamoto ao autor, na cidade de Aracaju-SE, no dia 17.05.2020.

Percebe-se que estava estabelecida a confiança no trabalho de direção. Principalmente quando tem um caráter de pesquisa como foi o do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura, e como se faz no teatro de grupo de modo geral. O trabalho de direção nesse lugar é inevitavelmente de muita insegurança. Você não sabe onde vai chegar. Você tem um palpite do caminho a seguir e essa cartografia vai sendo retraçada a cada dia, a cada ensaio, a cada momento você vai jogando fora o que já fez, criando outras novas. E, assim, continua a mudar radicalmente de caminho, dando guinada no meio do processo. Isso faz parte do processo de tentativa dentro da investigação, da experimentação de criação de uma obra de teatro a partir do princípio da pesquisa. De acordo com Yamamoto,

E nesse sentido é fundamental um pacto de confiança entre os envolvidos. Eu deixo muito claro no processo que nunca sei das respostas. O processo realmente foi em conjunto e horizontal. Existem muitos momentos que a gente chegou numa situação de encruzilhada sem resposta e nesses momentos, ainda com o diretor que está mais ausente do que presente, a relação de confiança é fundamental. Esse foi um segredo pra que o nosso trabalho funcionasse muito bem enquanto processo e resultado. Os meninos tinham um desejo de trabalhar juntos com a minha direção pra fazer aquilo funcionar. O João Marcelino, que era o responsável pela direção de arte desse processo e que é um grande mestre, no qual trabalho e aprendo muito, me falou uma vez, há muitos anos quando começava a fazer teatro que “é preciso que todo mundo esteja a favor do processo, do trabalho”. E isso aconteceu muito no processo de construção do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura. A oportunidade de trabalhar com obra de Cervantes que eu nunca tinha experimentado antes. É muito impressionante que eu tenho uma relação muita próxima com Shakespeare que é um contemporâneo de Cervantes. Por mais que um tivesse na Inglaterra e outro na Espanha são autores que escreveram a partir do mesmo mundo, da mesma Europa. E nesse sentido é muito evidente a relevância da obra dos dois pra literatura universal, pra história da humanidade. Porque são autores, cada um a sua forma, que falam para o mundo a partir da sua aldeia. São autores que conseguem acessar a essência da alma humana.⁹³
(sic)

Afinal, como já tinha dito, é assim que são os clássicos: são escritos para o público de um tempo e que expressam tanto sobre nós que acabam ultrapassando o tempo, ficando para “sempre”. E é nessa experimentação de um tempo passado a partir da obra de Cervantes (transição do Período Medieval para o Renascimento) que a obra de Ferrario nos provoca e nos convida a pensar o contexto do tempo presente, assim a obra B não desmerece a obra A:

Uma praça medieval, dessas que nos dias de hoje encontramos em

⁹³ Entrevista cedida por Fernando Yamamoto ao autor, na cidade de Aracaju-SE, no dia 17.05.2020.

todas as cidades.

Enquanto finalizam a arrumação do espaço, os atores cantam, proseiam com quem para, soltam piadas com quem passa ligeiro, apregoam a apresentação que logo iniciará, dançam, distribuem reclames, discutem entre si pelo que deveria ter dado certo, mas está saindo pelas avessas, bebem água se estiverem com sede, comem se houver fome, e, se nesse instante, precisarem falar, que falem aos farelos! Todos dispõem de amplo espaço neste início. E por que já não estender tamanho benefício? Que assim seja ao longo desse nosso encontro! Nesta ode a loucura, de histórias errantes, o que deve sobrar é liberdade.

DOM QUIXOTE - Vocês hão de saber que eu nasci por querer do céu, nesta nossa idade de chumbo, poder na terra ressuscitar o ouro. Eu sou aquele a quem se reserva os perigos, as grandes façanhas, os valorosos feitos. Eu sou, torno a dizer quem há de ressuscitar os da Távola Redonda, os mártires dos Palmares, os Manés garrincha, Volta Seca, Jararaca, Jackson do Pandeiro, Antônio Conselheiro, Ariano Suassuna, Arthur Bispo do Rosário e o rei Luiz Gonzaga.... Mas sou também o que farei apagar o vulto de Lampião e de tantos outros que a mim pensam assemelhar-se, tanto em força como em grandeza. Alguns farei lembrar, outros, esquecer. Sou valente, galante errante, Dom Quixote... Dom Quixote... é... é... Quixote...⁹⁴

Figura 15: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena. Foto de Pritty Reis 2017.

A proposta era montar uma obra inspirada no *Quixote*, mas contextualizada na Aracaju dos dias atuais sem perder de vista o bairro Bugio. Ressalto o fato de que a peça foi escrita especialmente para o grupo. A respeito desta reflexão e a fim

⁹⁴ FERRÁRIO, César. Trecho do espetáculo OCTF - 02º momento: Nascimento, memória e delírio de uma identidade.

de reforçar o pensamento acima e como já abordado na introdução, cito o trabalho “Um Quixote Sergipano: Releitura do Quixote de Cervantes pelo grupo Teatral Boca de Cena” (FLORES, 2018, S/N)⁹⁵, da professora Dr^a Célia Navarro Flores.

A professora citada também estuda e analisa o espetáculo em tela, faz uma análise do texto de César Ferrario com o texto cervantino, a fim de ressaltar os elementos do livro de Cervantes utilizados pelo autor brasileiro, aquilo que converge e que diverge da obra base, com o objetivo final de estabelecer a leitura que Ferrario faz do Quixote de Cervantes. Célia Navarro entra no campo da Literatura Comparada e, especialmente, dos estudos de intertextualidade e recepção da obra de Cervantes no Brasil. Na sua pesquisa Navarro (2018) relata,

Em 2015 o mundo celebrou os 400 anos da publicação da segunda parte da imortal obra de Miguel de Cervantes (1547-1616) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. No Brasil, mais especificamente em Aracaju (SE), o grupo teatral Boca de Cena decide montar uma peça inspirada na referida obra. Em 2016, Rogério Alves nos convida para falar sobre o livro de Cervantes, e, dessa forma, colaborar na construção dos personagens e em uma melhor compreensão da obra cervantina. Os atores tinham lido a tradução dos irmãos Castilho e algumas adaptações. Em nosso primeiro encontro, discorreremos longamente sobre o livro, sua importância e universalidade. Ao longo do processo de criação e montagem, tivemos a oportunidade de acompanhar os ensaios e de opinar uma vez ou outra... Inicialmente o autor define os personagens e o espaço. O plural do título também nos indica que Dom Quixote não é apenas o personagem de Cervantes, mas todos os Quixotes que existiram e existem no mundo, mostrando-nos a universalidade do personagem cervantino. Os personagens são “Brincantes: que se transvestem de personagens ao sabor da cena” (FERRARIO, 2017, S/N). “Brincante” é “um participante de folguedo folclórico ou auto popular, ou de qualquer folia, como o carnaval” (HOUAISS, 2009, p. 328), logo, os personagens são pessoas que brincam nas festas populares. Lembremos que no Nordeste brasileiro temos várias festas populares de rua, que nos remetem às festas medievais e que foram trazidas pelos colonizadores ibéricos, como é o caso do Reisado e da Cavallhada.... O espaço, por sua vez, é definido por “uma praça medieval, dessas que nos dias de hoje encontramos em todas as cidades” (FERRARIO, 2017, S/N). Nas definições de personagem e espaço, o autor nos transporta à Idade Média e, conseqüentemente, às origens da *Commedia Dell’Arte*, gênero literário ao qual se insere a obra de Ferrario. Desse modo, temos diversos elementos que nos remetem a esse gênero: o fato de que é uma obra pensada para ser representada em praças e ruas; as máscaras, a comicidade, a música e a improvisação entre outros. Ao indicar que as praças medievais existem em todas as cidades atuais, inclusive no Brasil, onde não tivemos uma Idade Média, o autor nos mostra que o passado subexiste no presente, que elementos medievais sobrevivem, como, por exemplo, atores, que levam seus espetáculos a ruas e praças, como o grupo Boca de Cena... Na seqüência, os atores

⁹⁵ FLORES. Célia Navarro. **Um Quixote Sergipano**: Releitura do Quixote de Cervantes pelo grupo Teatral Boca de Cena. Aracaju-SE, 2018.

cumprimentam o público e informam que a ambição do espetáculo é tão grande, que faz com que ele não se sustente em pé. Nesse momento todos os atores dizem: “vamos mudar o mundo!”. Já temos aqui a primeira manifestação de intertextualidade com a obra cervantina, pois a frase nos remete à loucura sublime de Dom Quixote, que é considerado louco por querer recuperar a mítica Idade de Ouro, quando os homens eram felizes e por querer ajudar os mais necessitados, à imitação de seus heróis dos livros de cavalaria.⁹⁶

Ao nos lembrar dos traços de origem medieval, notadamente de seu teatro popular e profano, não podemos deixar de esquecer da *Commedia Dell'Arte* italiana que engendrou um modo muito particular de produção. Surgida no século XVI, a comédia italiana é uma influência que encontra ressonâncias diretas nas noções de grupalidade, na atualidade, dada as suas especificidades e demandas. Assim, o BDC, como ressalta Fernando Yamamoto, aceita a indicação e opta por trabalhar com o treinamento a partir de máscaras com Éσιο Magalhães.

Figura 16: Encontro da equipe com Éσιο Magalhães para montagem do espetáculo *Os Cavaleiros da Triste Figura*.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

O trabalho que o grupo teve com a máscara constituiu uma linguagem expressiva dentro do teatro. Ao apropriar-se dela, o Éσιο Magalhães desenvolveu

⁹⁶ FLORES. Célia Navarro. **Um Quixote Sergipano**: Releitura do Quixote de Cervantes pelo grupo Teatral Boca de Cena. Aracaju-SE, 2018. Uma versão deste texto foi apresentada no X Congresso Internacional de Cervantistas, ocorrido de 03 a 07 de setembro de 2018, na Universidad Complutense, em Madri. O texto de Célia Navarro Flores ainda não foi publicado, porém temos em mãos uma cópia do original fornecida pela autora. As páginas não estão numeradas, portanto não temos como indicá-las neste trabalho. Todavia, disponibilizamos nos anexos desta dissertação.

uma determinada metodologia de trabalho com o ator e a cena. Fez um passeio sobre a história da Commedia Dell'Arte e demonstrações práticas de suas personagens tipos, por meio de códigos precisos e objetivos visto o tempo que era muito curto, logo, o trabalho na sala de ensaio acabou sendo muito cirúrgico e preciso. Felipe Mascarello afirma que

O intuito desta investigação do ator e a máscara foi feito através de uma linguagem codificada, com a materialidade de conceitos que regiam a criação teatral principalmente dentro da experiência do Boca de Cena. A máscara foi um elemento que nos permitiu experimentar no espetáculo a metalinguagem ou o metateatro, as personagens brincantes, que são os que contam a história do Quixote e essas mesmas personagens se travestem das personagens de Cervantes utilizando a máscara. Nesse ponto o trabalho ganhou uma força. Na investigação foi desenvolvido um trabalhado com personagens tipos da Commedia Dell'Arte como a Ragonda voltada para uma pesquisa da personagem da Ama, a Enamorada voltada uma pesquisa da sobrinha, o Capitano voltada para a personagem do Dom Quixote, O zanni que me ajudou no trabalho de composição para as personagens do Sancho e do Auxiliar do rei e o Dottore para a construção do Padre. O uso da máscara ofereceu ao espetáculo uma força de empatia com o público das mais diversas gerações inclusive as crianças, sendo dotada de uma comicidade popular muito forte. O fato do ator-pesquisador lidar durante a pesquisa cênica com o treinamento e desenvolvimento de um personagem-tipo conferiu uma qualidade técnica e precisão na execução.⁹⁷ (sic)

Figura 17: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena. Foto de Mhirley Lopes (2018).

⁹⁷ Entrevista cedida por Felipe Mascarello ao autor, na cidade de Aracaju-SE, na sede do BDC, no dia 10.02.2020.

Na preparação, os atores-pesquisadores foram convidados, primeiramente, a conhecer os princípios do trabalho energético do ator, através de um treinamento com ações físicas que servirão de base para a pesquisa com os diferentes estilos de máscaras. O trabalho desenvolvido com Ézio Magalhães partiu da seguinte abordagem, de acordo com Mascarello:

a preparação do ator para o trabalho: a construção de uma energia extra cotidiana e a dilatação do corpo. A presença cênica: a disponibilidade do ator através da escuta, visão e percepção, no tempo presente. Movimento, Gesto, Ação: o trabalho destes conceitos através da linguagem da máscara. A Ação do Som e da Palavra. A Cena: através da improvisação baseada nos recursos trabalhados durante o curso. Pré-requisito para a participação: disponibilidade para o trabalho físico. Material necessário para cada participante: roupas sem estampa, de cores neutras, que possibilitem o trabalho físico e meia-calça preta. Material necessário para o curso: uma sala bem iluminada, biombo, bastões (um para cada participante), 01 toca CD. A primeira máscara apresentada é a máscara neutra, uma máscara sem uma expressão definida, em equilíbrio e que passa a sensação física de calma, na tentativa de proporcionar o estado de neutralidade. A máscara neutra é considerada a base para o uso de todas as outras máscaras. Em seguida, iniciamos o trabalho com as máscaras expressivas. As contribuições da máscara para o treinamento do ator, assim como os princípios da máscara neutra nos serviu como preparação⁹⁸. (sic)

Figura 18: Encontro da equipe com Ézio Magalhães para montagem do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

A máscara determinava uma consciência do corpo inteiro, imerso em

⁹⁸ Entrevista cedida por Felipe Mascarello ao autor, na cidade de Aracaju-SE, na sede do BDC, no dia 10.02.2020.

processo dinâmico, onde o pensamento é ação e reação. Ainda conforme Mascarello,

Para jogar com uma máscara, nós precisávamos encontrar um estado físico-mental com qualidade de energia específica de onde origina o impulso essencial para cada ação proposta pelo Ésio Magalhães na sala de trabalho. No início foi muito desesperador com o treinamento a máscara vai ficando íntima, viva, presente, ela deixa de ser um objeto para se tornar um indivíduo que representa uma natureza além do convencional, catalisando a atenção tanto de quem estava usando, quanto de quem observava neste caso o espectador. O treinamento com a máscara teatral foi uma ferramenta importante para a nossa consciência e formação. Aquele trabalho provocou no coletivo um desejo muito grande de continuar com a investigação do ator e máscara o que nos levou a utilizar a ferramenta virtual pra fortalecer nossa pesquisa. Utilizamos alguns vídeos dentre eles el ACTOR y la MASCARA - demostración pedagógica completa, The World of Commedia dell'Arte fundamentais para o fortalecimento do nosso trabalho naquela condição. Além de apreciação de outras produções artísticas para além da observação do ator e máscara como foi o caso do espetáculo do italiano Arturo Brachetti, o filme O Homem de La Mancha com a direção: Arthur Hiller e roteiro de Dale Wasserman.⁹⁹ (*sic*)

Constata-se, portanto, que todos estavam pautados numa afinidade ríspida com o trabalho coletivo, com os ensaios, com a pesquisa, e eram orientados pela produção assumida e orquestrada por mim, Rogério, quem organizava e balizava o trabalho na busca de um intenso projeto de investigação cênica realizado com bases sólidas para o desenvolvimento da pesquisa de linguagem com uma estrutura produtiva fundamentada no coletivo. O treinamento naquele momento não estava a favor da espetacularidade, mas a favor da investigação do ator-pesquisador.

O grupo fortalece-se enquanto projeto poético, linguagem e ator-pesquisador a partir dos workshops que faziam emergir células de cena embrião do espetáculo, baseadas no cotidiano do bairro e nas experiências do elenco. A título de exemplificação, cito a investigação da cena em uma escola de educação infantil (0 – 6 anos) na comunidade do bairro Bugio.

⁹⁹ Entrevista cedida por Felipe Mascarello ao autor, na cidade de Aracaju-SE, na sede do BDC, no dia 10.02.2020. Alguns links disponibilizados pelo entrevistado dos materiais utilizados no processo de pesquisa. <https://www.youtube.com/watch?v=dDVOicIHfmU> / <https://www.youtube.com/watch?v=dDVOicIHfmU> / <https://www.youtube.com/watch?v=K4xZ7LFbsZQ>

Figura 19: Momento do Workshop



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

Além disso, o OCTF ocupa ainda o espaço acadêmico, como é o caso da investigação da cena realizado na Universidade Federal de Sergipe para o curso de espanhol.

Figura 20: Momento do Workshop



Momento em que o coletivo trabalha com os workshops a partir da obra de Cervantes. Arquivo cedido pelo BDC.

Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

O OCTF estabeleceu um papel transformador por meio principalmente de seu espaço aberto para a comunidade e artistas.

Figura 21: Momento do Workshop – Investigação da Cena na Sede do Grupo Boca de Cena



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

O grupo também propõe dialogar com estudantes da rede pública de ensino na comunidade, a posteriori, já que escola atua e é um forte referencial para a formação da opinião na sociedade.

Figuras 22 e 23: Momento do Workshop – Investigação da Cena na Sede do Grupo Boca de Cena aberto a comunidade.





Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

No decorrer da pesquisa, que levou um período de um ano, até a chegada do primeiro profissional da equipe que foi o dramaturgo César Ferrario, os atores-pesquisadores mantinham um diálogo com o diretor, uma espécie de feedback da pesquisa investigativa a partir dos workshops propostos e das cenas levantadas. Assim, o grupo, por meio de uma proposta metodológica de criação, sistematizou um procedimento de criação, investindo em uma produção vertical (levantamento de matéria) e horizontal (construção) acerca da produção artística que orientava na compreensão da natureza do seu próprio fazer, ou seja, práxis.

Felipe Mascarello retrata que

Todo o processo foi possível devido o seu caráter de criação colaborativa como procedimento inventivo aplicado no processo de construção do espetáculo que possibilitou a articulação prática com a teoria. Fortalecendo a investigação, a criação e o desenvolvimento da pesquisa de linguagem do próprio grupo. Principalmente as experiências que o Boca de Cena teve a partir do seu contexto social, com os diferentes profissionais, a situação econômica, os recortes de vivências sendo muitos os encontros em um ponto só, neste caso aqui na sede com desafios vindos de todas as direções: econômico, social e artístico.¹⁰⁰ (sic)

¹⁰⁰ Entrevista cedida por Felipe Mascarello ao autor na cidade de Aracaju-SE, na sede do BDC no dia 10.02.2020.

Figuras 24 e 25: Encontro da equipe com César Ferrario para montagem do espetáculo *Os Cavaleiros da Triste Figura*.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

Desse modo, é perceptível que, com base em um processo criativo e investigativo, foi possível articular todo encontro com a equipe e, conseqüentemente, promover a continuidade prática da pesquisa. A partir da experiência da criação do espetáculo OCTF do grupo BDC, do qual sou membro fundador e integrante, e no qual atuei enquanto ator e coordenador da produção geral, compus uma investigação que teve como escopo máximo a sistematização de um procedimento de criação artística por meio da pesquisa.

Portanto, esta pesquisa, além de ser uma pesquisa participante, posso considerar como autoetnográfica numa perspectiva da relação teorização e prática, como aborda Sylvie Fortin em seu trabalho “Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística”, já que este estudo possibilita também a construção de uma subjetividade marginal, distinta do sujeito hegemônico, branco, masculino. Isso tendo em vista que, como pesquisador, sou, ao mesmo

tempo, agente e sujeito deste empreendimento que me proponho a desenvolver, posto que o espetáculo OCTF e o BDC constituem o *corpus* da pesquisa.

Figura 26: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena. Foto de Pritty Reis, 2017.

Saliento que é um campo muito novo a pesquisa acadêmica neste âmbito se comparado a outras áreas do conhecimento. Este é um extenso trabalho de campo pautado na observação participante e na geração de fontes através de registros diversos em todo seu processo criativo. Não podemos perder de vista também o modo de estudo nas artes da cena, principalmente no teatro, articulando uma práxis e a auto-etnografia, pois, conforme aponta Sylvie Fortin (2009, p. 82), “Os dados etnográficos fornecem as chaves do mundo representado ou vivido pelo artista”, como base de sustentação para a construção desta escrita, bem como seu caráter processual e intersubjetivo na construção discursiva.

Podemos perceber que a essência do teatro é o encontro para além do espetáculo “finalizado”. Ele nunca vai acontecer sozinho, ele precisa de encontros para acontecer; não por acaso, voltemos o nosso olhar para o passado da produção do espetáculo OCTF, o qual foi produzido a partir de múltiplos encontros. Sobre essa relação do encontro com o teatro, o polonês Jerzy Grotowski (1992, p. 47-50) afirma que “O âmago é o encontro (...) A essência do teatro é o encontro (...) O teatro é também o encontro entre pessoas criativas (...) O encontro resulta de um fascínio.”

Neste caso, nota-se o acontecimento dos “ENCONTROS” a partir da perspectiva do coletivo de jovens atores-pesquisadores expoentes da produção

sergipana com os artistas cênicos experientes que contribuiriam para o processo da investigação cênica e levantamento do espetáculo OCTF. A fim de firmar esses encontros, o diretor, na medida do possível, ia trocando com o coletivo, como já mencionado acima, por meio de e-mails, chamadas por telefone, orientações e proposições de exercícios para o treinamento do ator-pesquisador. Segundo Felipe Mascarello, o então diretor solicitava as seguintes atividades:

Exercício de observação na rua, onde solicitava de cada um a experiência com a rua, pra encontrar uma pessoa cuja corporeidade possa ser interessante para o seu personagem. Feito isso, ficávamos um bom tempo a observar, fazendo anotações de como é a respiração, tamanho do passo, a pulsação do seu movimento, que parte do corpo “conduz” o movimento (tem gente que é conduzida pela cabeça, pelo peito, pelo quadril, pés, etc.), como se dá a transferência de peso de uma perna para a outra, se há oscilação vertical quando caminha, enfim, o máximo de detalhes, objetivos ou mais subjetivos, que vocês possam observar para ajudar a reprodução em sala de ensaio depois. Feito isso, duas atividades para serem feitas em sala de ensaio. A primeira era explorar individualmente o que observamos, experimentando reproduzir, tendo a liberdade de ajustar de acordo com o que tínhamos achado de interessante. Não era preciso ser absolutamente fiel, é possível deixar um espaço para criação/ajustes, caso a gente achasse necessário. Estávamos criando uma equivalência, e não uma cópia perfeita, que é impossível, já que se trata de outro corpo, de outra pessoa. Feito isso, caminhamos pelo espaço experimentando ações cotidianas, como sentar, correr, deitar, comer, etc. Em seguida, experimentamos interagir uns com os outros, primeiro sem fala, depois falando, se quisesse improvisar podia, colocar fala. Por fim, aproveitamos todo esse material (o observado e o experimentado em sala) para criar uma cena individual para ser apresentada para os demais, com um trecho do texto do espetáculo. Esse trabalho foi feito antes do Ézio Magalhães chegar. O foco era deixar o que tínhamos de cena organizado. Exercício de figurino, fizemos três exercícios em um. Selecionamos imagens que tinham a ver com o que acreditávamos para a personagem. Fizemos desenho do figurino do personagem sem se preocupar com a qualidade do desenho, e sim com o conceito que estará nele. Fizemos anotações, puxando setinhas, que possam ajudar a explicar melhor a ideia do que queríamos. Por fim, escrevemos um pouco sobre o personagem, tanto de comportamento, quanto fisicamente, como se porta, se veste, etc. Esse material estava pronto antes do João Marcelino vir à Aracaju e foi compartilhado com ele.¹⁰¹ (*sic*)

Todos esses exercícios possibilitaram ao coletivo a condição de pesquisa, de uma consciência prática a provocar reflexão, consciência metodológica, em suma, métodos para sua criação artística. Isso fortaleceu o desenvolvimento de uma pesquisa de linguagem identitária e a criação de uma pedagogia própria de formação para a construção dos seus espetáculos.

Como podemos observar, ultrapassa a investigação para além da cena, ou

¹⁰¹ Entrevista cedida por Felipe Mascarello ao autor, na cidade de Aracaju-SE, na sede do BDC, no dia 10.02.2020.

seja, na caracterização e na composição da personagem.

Figura 27: Momento do Workshop



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

Ou ainda, pensar essa composição da persona na relação universal/local sem as amarras através da manifestação do pensamento limiar cujos saberes, histórias locais/regionais são um passo decisivo para a descolonização, inclusive intelectual. Conforme propõe Mignolo (2003, p. 99),

A expressão “condições históricas e locais” indica também tanto as histórias locais “dentro” do sistema mundial moderno (por exemplo, as histórias locais dos “centros metropolitanos”, as histórias locais da Espanha e da Inglaterra) quanto as histórias locais de suas fronteiras/margens (por exemplo, os Andes sob domínio colonial, a independências dos países latino americanos [...]). [...] Os projetos globais, em outras palavras, são fermentados, por assim dizer, nas histórias locais dos países metropolitanos; são implementados, exportados e encenados de maneira diferente em locais particulares (por exemplo, na França e Martinica no século 19).

Figura 28: Momento do Workshop – Investigação da caracterização e composição da personagem na Sede do Grupo Boca de Cena.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

Nesse processo de descoberta, também é oportunizada a investigação da iluminação, da cenografia, dos elementos da cena, percebendo o que funciona ou não a partir da experimentação.

Figura 29: Momento do Workshop



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

Não podemos esquecer que o BDC tem uma prática de teatro de grupo sem financiamento para as suas atividades, como a maioria dos grupos do país, em sua condição de movimento que está à margem, principalmente se pensar na produção do eixo Rio-São Paulo com a utilização da lei (em vigor) de incentivo federal, municipal e estadual em funcionamento, além dos editais.

Em relação ao financiamento das atividades do grupo, Felipe Mascarello ressalta que

O BDC com o espetáculo OCTF consegue financiar seu projeto artístico em contrapartida não houve imposição, rapidez, urgência, e sendo uma produção realizada em um período longo de tempo, quase dois anos de processo, sem ter a preocupação da larga escala da produção em série e sendo realizada toda a produção por Rogério Alves que promoveu o encontro de toda equipe do projeto. Assim, produzimos um teatro que vai além do valor de mercado e do lucro de fato e que propõe uma pesquisa.¹⁰²

O processo horizontalizado da equipe de trabalho aliado ao de criação do ator, através da investigação da cena, fundamentam a maneira decisiva e o modo de produção do espetáculo OCFT. Deste modo, estabelece um sentido para a criação, para a produção e para a pesquisa em um longo período de tempo. Esse espaço autônomo do processo de construção artística possibilitou ao grupo exercitar seu discurso, por meio da pesquisa, e produzir consequentemente uma manutenção daquele lugar de resistência.

Figura 30: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura na inauguração do Teatro Tobias Barreto.



¹⁰² Entrevista
dia 10.02.20

do BDC no

Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena. Foto de Diego DiSousa, 2019.

A partir do espetáculo OCTF, o BDC fortalece sua representatividade, seu discurso, suas influências, dando cada vez mais sentido ao desenvolvimento da pesquisa de linguagem a fim de construir identidades da sua imagem artística e social. O OCTF, por hora, é um espetáculo expressivo na sua dimensão poética e traz informações que geram uma identidade para o coletivo. Trata-se de uma revolução poética do fazer dentro do grupo.

É preciso lembrar que a pesquisa de linguagem dentro do grupo se fortalece de maneira ininterrupta pelo fato de o grupo possuir uma sede onde viabiliza toda a produção, além de ser o lugar para o desenvolvimento da prática e investigação cênica. O modo de produção do OCTF, como todo modo de produção, apresentou situações de vantagens, neste caso o fato do grupo possuir uma sede; como também uma situação de risco ao apostar, que custou um preço muito alto pela forma como concebeu o planejamento financeiro. Ressalto que grande parte de sua produção foi custeada no cartão de crédito, sendo um investimento altíssimo, uma aposta no escuro que previa a possibilidade de um retorno futuro a fim de custear todo o investimento deste sonho. Essa era atmosfera da produção na época.

Os workshops propostos por Fernando Yamamoto serviram como processo para os atores-pesquisadores estruturarem atividades em períodos constantes. Tonou-se uma ferramenta de manutenção para a investigação da cena, servindo assim como mecanismo de aprimoramento do ator e de estabilidade do grupo em relação à pesquisa.

Esse treinamento, por intermédio dos exercícios práticos da cena, ampliou a consciência do grupo, principalmente do ator-pesquisador, sobre seus instrumentos de trabalho (corpo e voz), o que possibilitou a expressividade do seu trabalho na cena. O grupo utilizou-se do treinamento de maneira coletiva de maneira que os atores-pesquisadores executavam os mesmos exercícios físicos e vocais.

Figuras 31 e 32: Momento do Workshop com Babaya Moraes – Preparação vocal.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

A preparadora vocal Babaya Moraes investe em uma série de aquecimento específico para a montagem do espetáculo. Além disso ela faz abordagens sobre as funções da voz e da música para a cena.

Em entrevista, o ator-pesquisador Felipe Mascarello¹⁰³ afirma que

O processo de construção do espetáculo era horizontal, em relação ao comando, de não ter a constante presença do diretor, o grupo ao mesmo

¹⁰³ Entrevista cedida por Felipe Mascarello ao autor, na cidade de Aracaju-SE, na sede do BDC, no dia 10.02.2020.

tempo em que experimentava as cenas, era aprendiz de si, a partir da própria investigação o que nos provocou uma autodisciplina. Tivemos momentos e encontros valiosos com os profissionais, porém esporádicos e em um espaço longo de tempo. Já os nossos encontros (atores) aconteciam com uma frequência diária para a investigação corporal-expressivo, visual-plástico, musical-vocal-sonoro observando sempre as demandas cênicas de criação dentro do coletivo. Os encontros possibilitaram ao trabalho uma qualidade de amadurecimento do coletivo e da obra teatral no seu sentido estético que despertou uma maturidade no sentir e no ver para além do simplesmente olhar! (*sic*)

Inicialmente, o estudo sobre o livro Dom Quixote teve como primeira convidada Adriane Damascena para um estudo sobre a obra juntamente com o coletivo, sendo que alguns dos atores-pesquisadores eram professores. Logo, foi estabelecido um diálogo sobre a obra com pessoas que, em função da sua experiência humana e também da sua formação, teriam leituras e interpretações bem próprias para o clássico, o que possibilitou uma profícua discussão.

Figura 33: Encontro com Adriane Damascena.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

Em entrevista com Adriane Damascena¹⁰⁴ a respeito do projeto e dos encontros para colocá-lo em prática, ela relata que

Há nesse movimento um caráter pedagógico, na medida em que era um exercício o debruçar-se continuamente sobre a obra nas suas mais diversas possibilidades, uma ação potencialmente educativa, prática que, em certa medida, ao que entendi com o passar do tempo e com o estreitamento do contato com o grupo, já vinha ocorrendo no espaço da sede do Boca de

¹⁰⁴ Entrevista cedida por Adriane Damascena ao autor, na cidade de Aracaju-SE, no dia 17.05.2020.

Cena, tornando-o um território de aprendizagens. Especificamente no caso do livro de Cervantes, o convite partiu, possivelmente, por que o grupo já entendia que seria necessário, para o seu intuito, ter os mais diversos olhares acerca do clássico, o que pode refletir tanto na própria formação literária, quanto na interpretação cênica do grupo. No meu caso, o convite foi feito para uma contribuição como professora de história e apreciadora de literatura, o que permitiria uma colaboração do ponto de vista do contexto histórico no qual a obra foi produzida. Uma vez que a literatura é, para a história, uma rica fonte e potencial documento para entendimento de um período, é uma interpretação acerca de uma época, de um lugar e da própria condição humana. Tal conexão pode ser vista como um fluxo entre autor, obra e período. Cabe ainda ressaltar que o diálogo entre história e arte era um exercício buscado, também, no próprio universo educacional, uma vez que o aceno para a minha participação do referido grupo de estudo surgiu por trabalhar com um dos membros (Gustavo Floriano) do grupo de teatro: ele com a disciplina de arte e eu com a de história.

Desse modo, com o convite aceito, uma questão que não poderia ser deixada de lado é, como diria Ítalo Calvino, a existência de livros de formação, que vão nos acompanhando e, de certo modo, vão dando formas e texturas às experiências futuras, sendo que Dom Quixote é uma dessas obras, um clássico. Para Calvino (1993, p. 11), “O Clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Logo, para acessar plenamente o encontro com o clássico, era importante ler o livro de fato, e não as versões e adaptações “escolares” que, nos últimos anos, vêm surgindo com o objetivo de “aproximar” os jovens dos clássicos. Ainda Damascena discorre sobre sua ida ao BDC e suas primeiras impressões:

No encontro na sede do Boca de Cena situada do bairro do Bugio, me deparei com o núcleo central do grupo que naquele momento estava envolvido com a proposta (Rogério Alves, Gustavo Floriano, Felipe Mascarello e Tayres Diniz). O espaço havia sido preparado para uma reunião, com equipamento necessário para alguma explanação e, também, um lanche bem afetivo. Nesse ambiente rolou uma espécie de roda de conversa na qual eu ia apontando e fazendo as observações que se referiam ao contexto, final da Idade Média e início da Moderna, inclusive acerca da mudança de compreensão pela qual a Idade Média veio passando para a própria historiografia ao longo dos tempos. O período era visto como meio, como uma mera rota de passagem da antiguidade clássica à idade moderna. Essa visão foi sendo abandonada, e cada vez mais a compreensão de que a Idade Média foi um período que teve uma série de eventos que merece uma atenção por eles mesmos. Muito embora o período da obra já seja um olhar sobre a Idade Média, a qual era vista como um período que tem valores e princípios já ultrapassados, Cervantes traz um olhar satírico e até irônico acerca dos heróis e das narrativas que eram comumente conhecidas como os livros de cavalaria, que tinham seu herói montado e vinculado à militares, mostrando ainda as relações sociais de vassalagem e as formas servis próprias da época¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Entrevista cedida por Adriane Damascena ao autor, na cidade de Aracaju-SE, no dia 17.05.2020.

Um livro que começa sua narrativa já, no prólogo, utilizando-se do vocativo “Desocupado leitor” para chamar os seus leitores, imediatamente revela um tom sarcástico e jocoso. Ou seja, você leitor, que busca o herói de moldes tradicionais, aqui não o encontrará. Desse modo, enreda o leitor a interessar-se ou a inquietar-se por um personagem bem peculiar, em que o seu modo de ser um herói ignora a realidade e supera o insuperável, é o duelo travado entre a razão e o sonho; bem como leva o leitor a interessar-se por uma narrativa de escolhas que encontra inúmeras dificuldades pelo caminho. Logo, pode-se humanizar o herói e trazê-lo ao ridículo, ou a própria ideia de que qualquer herói é, na verdade, ridículo. O que é um horror, o sonho ou a realidade?

Nesta perspectiva de “redescoberta” da obra, Adriane Damascena afirma que:

O Encontro foi uma oportunidade de todos repensarmos a obra e aprender, com o outro, interpretações que fogem ao entendimento de um e que encontra lastro no movimento do diálogo e no momento da troca. Além das discussões sobre a obra de Cervantes, foi possível introduzir naquele bate papo como o livro influenciou o imaginário brasileiro, trazendo aos nossos ouvidos, com tradução e interpretação que estão no ambiente musical, a exemplo da belíssima tradução de Chico Buarque, dando nome a música de “sonho impossível”, onde cada verso diz de um Dom Quixote extraordinariamente forte e indestrutível que, com a voz de Maria Bethânia, traz mais força ainda. O que em certa medida nos remete à força que se imprime ao próprio sertanejo nordestino e o espanhol, ambos produtos de um ambiente hostil pela aridez do sertão.¹⁰⁶

É importante ressaltar que, a partir desse encontro com Damascena, a música “Sonho Impossível”¹⁰⁷ logo de início impacta o coletivo na investigação da pesquisa com a obra e entra como repertório musical no espetáculo OCTF. Ainda para Damascena,

Outra Interpretação é a de Renato Braz com a música Dulcineia, também muito expressiva. Ao final da tarde de um sábado, já estávamos cantando e brindando o encontro entre um café, um pedaço de bolo, e foi se tecendo, assim, o sonho de se fazer uma montagem de Dom Quixote em pleno Nordeste, e eu não poderia deixar de mencionar a alegria de ter compartilhado desse sonho. Via ali, no território da aprendizagem do espaço do Boca de Cena, jovens atores aprendendo uns com os outros, num processo de construção coletiva, onde as descobertas eram em conjunto, as dificuldades também eram superadas no coletivo. O processo de construção coletiva era a grande diferença e força ali presente. A preparação do grupo exigiu um esforço hercúleo de todos, com ensaios exaustivos, estavam

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ “Sonho impossível” - versão em português que foi composta por Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra para uma encenação dessa obra no Brasil. A música original é “The impossible dream” de Joe Darion e Mitch Leigh composta para o musical da Broadway Man of La Mancha.

também ungidos por um sonho baseado num trabalho árduo de muitos, muitos finais de semana dedicados a um trabalho incansável e, como diz a música, para “voar no limite improvável”. O voo veio com o reconhecimento e o sucesso de todo esse trabalho na peça teatral que se baseava no “O engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha”, mas que teve sua extraordinária interpretação sergipana com um olhar para a coletividade e foi denominada de “Os Cavaleiros da Triste Figura”, cada qual mostrando a sintonia que os levou ao sucesso. Sucesso esse que pode também trazer muitos desafios, e a glória, o que requer uma rotina muitas vezes tirana, a qual não se deve ceder ou esquecer no cotidiano o sentimento de pertencimento e de esforço coletivo que os levou até ao reconhecimento.¹⁰⁸

Podemos perceber, na literatura de Cervantes, que a realidade para Dom Quixote era de fato um problema, porém a possibilidade de brincar com o estabelecido, de sonhar e de procurar caminhos alternativos levou-o para longe, montado nesse entendimento do real que o fez atravessar séculos e séculos. Por outro lado, não impede de falar na amizade ou solidariedade que pode tê-lo acompanhado. Assim, Damascena conclui a entrevista utilizando as palavras de Drummond ressaltando que, “de todo modo, um poeta de hoje nos lembra dos perigos do real, e nos alerta: O presente é tão grande, não nos afastemos. Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”.

O projeto poético dessa pesquisa cênica também estava pautado em matrizes cênicas como pulso-presença, um jeito de fazer o tradicional e o contemporâneo com o Helder Vasconcelos, indicado por Fernando Yamamoto, quem sugeriu o trabalho pela necessidade de o grupo colocar “fogo nos corpos”, como ele mesmo se referia. Ele achava que o grupo havia encontrado um lugar muito angelical, calmo na investigação. Para Helder Vasconcelos¹⁰⁹,

Primeiro do que tudo, antes de mais nada, a gente tem que procurar dentro. Onde fica guardado o que só a gente tem. E o que a gente tem é o que temos de melhor. É com esse material que a oficina quer mexer. A tradição popular é uma escola. Um jeito de fazer que tem por natureza uma integração com a natureza do que somos. É com esse jeito de fazer que a oficina trabalha. Estar em cena com todo seu potencial pessoal, único e particular, gerando a possibilidade que algo aconteça entre você e o público. É o que a oficina quer fazer. Na tradição, música, dança e teatro nascem de um mesmo impulso: Pulsação. Princípio gerador de um estado, uma presença, que nos situa no aqui e no agora e que pode ser utilizado em qualquer contexto. Atender uma necessidade pessoal e buscar o que temos de mais particular é o que nos situa no contexto contemporâneo. A tradição nos dá o trilha pra essa busca. Trilha para uma viagem pro interior de nós mesmos. A oficina é pra construir esse trilha. A viagem é com cada um. (sic)

¹⁰⁸ Entrevista cedida por Adriane Damascena ao autor, na cidade de Aracaju-SE, no dia 17.05.2020.

¹⁰⁹ Material de análise (vídeos, documentos, entrevista) cedido pelo Grupo em 15.02.2020.

Como e por que trabalhar com uma oficina desta natureza? A principal ferramenta de trabalho desta vivência era o corpo. Por isso, as necessidades dos atores-pesquisadores, percebidas pelo diretor, em trabalhar a partir desta perspectiva: da integração do corpo em ação com o processo mental para uma integração com sua própria essência e natureza.

As ações, decisões e criações, nas tradições populares e para além, acontecem através do corpo em conexão direta com o pensamento e as ideias instantaneamente. É com base nesse funcionamento integrado com a mente que aconteceu o trabalho e pelo qual foi possível despertar a consciência do corpo que também pensa, decide e cria. E as vantagens de trabalhar com essa integração são inúmeras, pois é impossível mentir com o corpo. Todas as percepções que acontecem por meio dessa integração corpo-mente são mais profundas e irreversíveis. Quando se aprende dessa forma, não se esquece. É o andar de bicicleta. Não é à toa que também dizemos que o aprendizado acontece de fato quando o incorporamos. Tudo pode ser aprendido e passar a funcionar dessa forma integrada: corpo e mente, eu e o outro, nós e o todo. Nesse viés, Helder Vasconcelos fala a respeito da importância da metodologia utilizada:

A metodologia desta oficina, bem como o conteúdo, não poderia ser diferente do modo como funciona as tradições. Por esta razão, o instrutor não trabalha com um conteúdo fechado, mas com possibilidades, que vão sendo estabelecidas de acordo com a realidade de cada grupo e que vão determinando o conteúdo que será utilizado, embora exista um objetivo claro e definido a se cumprir. A pulsação é o princípio básico desta oficina. Outros princípios utilizados são: superação da barreira do físico e repetição. A oficina também se utiliza do treinamento energético, desenvolvido pelo grupo Lume Teatro, como preparação para o trabalho com esses princípios. Uma das possibilidades do conteúdo é apresentado abaixo: 1. Pulsação: Movimentação inicial através de uma pulsação rítmica pessoal. 2. Trilho rítmico: Introdução de alguns princípios fundamentais utilizados no Cavalo Marinho. 3. Corpo rítmico: Improvisação rítmica com o corpo. 4. Figuras rítmicas: Construção de figuras corporais. 5. Composição cênica-rítmica: Improvisação conjunta com as figuras pessoais. 6. Estado cênico-rítmico: Experimentando mudanças corporais criadas através da música e da dança¹¹⁰.

Pulsação é o princípio básico do jeito de fazer música, dança e teatro na tradição do Cavalo Marinho – brincadeira popular, tradicional da Zona da Mata, Norte de Pernambuco. Em relação à experiência com a pulsação técnica que foi

¹¹⁰ Vasconcelos, Helder. Material de análise (vídeos, documentos, entrevista) cedido pelo Grupo em 15.02.2020.

trabalhada com o BDC no espetáculo OCTF, Helder Vasconcelos relata que,

Do convite feito pelo Antonio Nóbrega para realizar uma oficina no “I Encontro com a Música e a Dança Brasileira”, em 1998, até a percepção da pulsação como um dos princípios básicos utilizados na música, na dança e no teatro tradicional da brincadeira popular do Cavalo Marinho, foram muitos os questionamentos, as dúvidas e as constatações. Sou movido pelas necessidades que batem à minha porta. Não só as que me agradam, mas muito frequentemente as que me impulsionam a mudar algo que me incomoda. Embora o princípio da pulsação já fizesse parte do meu fazer artístico, a percepção só veio com as necessidades geradas pela realização das oficinas, cujo conteúdo sempre acompanhou a minha criação e pesquisa. Minha oficina passou por três momentos-chave. Comecei ensinando os passos do Cavalo Marinho. Depois busquei uma maneira de perceber a presença cênica do Cavalo Marinho. Em seguida cheguei no que chamo de pulso-presença, sem fazer mais referência ao Cavalo Marinho.¹¹¹

Figura 34: Momento do Workshop com Helder Vasconcelos – Preparação corporal.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

O contato com a tradição do Cavalo Marinho muito rapidamente nos revela uma grande ligação entre música, dança e teatro. Uma relação tão direta e precisa que podemos dizer que partem de um mesmo impulso. Ainda para Vasconcelos,

Com o passar do tempo, a compreensão foi de que os princípios básicos geradores dessa música, dança e teatro são exatamente os mesmos. As especificidades surgem apenas na superfície, naquilo que vemos e ouvimos. O motor gerador da

¹¹¹ Idem.

energia e presença visíveis na brincadeira são idênticos. Ou seja, no Cavalo Marinho, música é dança que é teatro que é música que é dança. Sendo assim, constatei que poderia estudar e utilizar todos os elementos já formatados pela música também para o movimento. E é com o estudo desses elementos que chego na percepção da pulsação como elemento básico que se aplica na música, na dança e no teatro. E mais, que a pulsação é o princípio básico que gera energia, presença, entusiasmo e alegria na brincadeira e na vida dos que a fazem. É com o desejo de fazer algo que seja forte e apaixonante, como o Cavalo Marinho foi pra mim desde a primeira vez que vi, que venho direcionando minha oficina, minha pesquisa e minha criação e assim foi com o grupo Boca de Cena de Aracaju/SE.¹¹²

Na música, pulsar seria o equivalente a criar um tempo. É o ponto de partida. É também o fator determinante do que o Helder Vasconcelos chama de “jeito de fazer da tradição”, que, pela sua característica, funciona da mesma maneira que a natureza, seguindo as mesmas regras, o que faz dele também um sistema da natureza. Outros princípios confirmam esse jeito de fazer música, dança e teatro na tradição, como um sistema da natureza: “repetição criativa, superação dos próprios limites, complexidade como consequência da simplicidade e autogeração de energia” são alguns dos que identifica Vasconcelos.

Figura 35: Momento do Workshop com Helder Vasconcelos – Preparação corporal



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

Tudo que vemos no Cavalo Marinho começa com a geração de uma

¹¹² Material de análise (vídeos, documentos, entrevista) cedido pelo Grupo em 15.02.2020.

pulsção, por ser o elemento básico de qualquer música, o qual no Cavalo Marinho é o elemento básico da dança e da representação das figuras. O ritmo já seria um desenho dessa pulsção e que nos conduz para um universo mais específico. No caso do Cavalo Marinho, o ritmo é o baião. Toda a movimentação está íntima e precisamente ligada ao bater do baião. E é simplesmente por essa razão que a pulsção é o elemento básico do “jeito de fazer dessa tradição”, como menciona Vasconcelos. Foi então esse o “jeito de fazer” artístico que o BDC encontrou e que alimentava o seu processo de criação cênica, assim também a vida como um todo, por ser ela também um sistema da natureza.

Figura 36: Momento do Workshop com Helder Vasconcelos fazendo uma demonstração do caso do Cavalo Marinho



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

O grupo buscou realizar diálogos e experimentações decorrentes de vários intercâmbios a partir do contato com o seu público, realizando apresentações de células-cenas (tendo como farol a obra de Cervantes) em escolas, comunidade, igreja, associações, na sede, no centro da cidade, na Universidade Federal de Sergipe, entre outros lugares quanto fosse necessário experimentar, reservando sempre espaço para um debate após cada mostra desta célula-cena e compartilhando com o dramaturgo e com o diretor as impressões e experiências.

Podemos ressaltar as experimentações realizadas como é o caso da

investigação da cena e de composição da personagem que aconteceu no centro da cidade de Aracaju/SE a partir do tema: atos ou comportamentos estranhos na sociedade.

A imagem seguinte mostra o ator Felipe Mascarello, que propôs uma intervenção a partir do olhar e da vivência do artista de rua. Instala-se no espaço e coloca um “chapéu” para uma arrecadação voluntária, está vestido de terno e gravata e a sua apresentação era de músicas executadas de forma desalinhada. Ou seja, ele propõe sons desafinados, ruídos e desajustes na sua intervenção, na tentativa de atrair o transeunte e fazer este acreditar na sua performance.

Figura 37: Momento do Workshop.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

Na seguinte imagem, temos a performance da atriz Thayres Diniz que andava pelas ruas do centro da cidade com um “mói” de coentro na mão oferecendo aos transeuntes e falando que era uma erva rejuvenescedora.

Figura 38: Momento do Workshop.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

Logo em seguida, temos a minha investigação que foi com base nas personagens do folclore, como o Saci, a lara, o Negrinho do Pastorei misturado a uma figura mítica, saí pelas ruas do centro pronunciando, em voz alta, frases como: “o saci tá voltado”, “a lara reza e clama por todos nós” e “o Negrinho do Pastoreio derrama sua benção de paz pelo mundo”. Na verdade, a proposta era criar um rito de passagem religioso, de oração.

Figura 39: Momento do Workshop.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2016.

As experimentações interferiram diretamente na construção da dramaturgia por César Ferrario, conforme observa a professora Célia Navarro (2018),

Como vimos, Ferrario retoma vários aspectos do Quixote: a atemporalidade da história que ocorre no presente, mas é golpeada pelo passado e pelo futuro; a universalidade da obra que conta a história de “todos nós”; a crítica social que no Quixote incide na aristocracia ociosa e, em Ferrario, nos poderosos inescrupulosos; a metalinguagem, característica intrínseca ao Quixote, é transportada para Os Cavaleiros da Triste Figura em forma de metateatro; e a loucura sublime do Cavaleiro da Triste Figura, representada tanto pela seleção de canções de Raul Seixas, quanto por expressões como “vamos mudar o mundo”. Curiosamente Sancho ocupa um lugar secundário na obra de Ferrario, pois aparece já ao final da peça, no décimo momento. O protagonismo fica por conta de Dom Quixote, ama e sobrinha, personagens que atravessam praticamente toda a obra. Se, em Cervantes, Sancho encarna o personagem “gracioso”, na versão tonto/esperto; em Ferrario, Sancho representa o povo que queremos: inteligente e crítico. Chamamos a atenção para a mistura do cômico e do trágico, que também está presente na obra Cervantina. Na peça de Ferrario, se temos muitos momentos cômicos – lembremos que seu formato é *Commedia Dell’Arte* – o final, que retoma a obra de teatro O homem de La Mancha, é bastante lírico e trágico. Finalmente, assim como em Cervantes, em Ferrario, temos a dicotomia sonho/realidade ou ficção/realidade expressa principalmente nos momentos em que o autor expõe os mecanismos teatrais, que organizam sua obra. Enfim, nesta “ode à loucura”, que é a peça Os Cavaleiros da Triste Figura, César Ferrario sintetiza o que há de mais humano e profundo numa obra universal e tão representativa da condição humana como é o Quixote de Cervantes¹¹³.

A montagem do espetáculo provoca o grupo a consolidar também uma orientação pedagógica para sua criação cênica e para a reflexão de sua prática. Por conseguinte, possibilitou um fortalecimento da sua pesquisa de linguagem e uma poética baseada na pesquisa visual, sonora e interpretativa de matrizes culturais do grupo, isto é, da equipe envolvida que vinha das diversas regiões do país. Sem esquecer do potencial dos atores comprometidos em fazer uma obra tão singular, ao reelaborar de maneira lúdica, a partir do metateatro, a narrativa de Cervantes que resultará no espetáculo OCTF.

Em entrevista, César Ferrario, autor da obra, relata que,

Escrever sobre a feitura do texto “Os Cavaleiros da Triste Figura”, foi a convocatória que recebi de Rogério Santos Alves. Disse-me ainda, com grifo forte, que no cumprimento desta tarefa deveria eu agir com liberdade, sem comedimentos. Pois que assim seja, sem que pudesse ser diferente. Passados três anos desde o ocorrido, tenho a memória como elemento intransponível na mediação desses fatos. Um hiato demasiadamente largo a

¹¹³ FLORES. Célia Navarro. **Um Quixote Sergipano**: Releitura do Quixote de Cervantes pelo grupo Teatral Boca de Cena. Aracaju-SE, 2018.

rebeldia soberana do pensamento. Tento reconstruir tudo em lembrança, mas quando visito documentos, texturas ou escalas de proporção, os desacordos me aparecem, sendo o tempo e eu inventores de certezas. O mesmo também ocorre pelo viés reverso, ao me flagrar presunçoso, realizador de alguma genialidade resolutive e logo encontro um referencial idêntico a invencionice, em algum lugar remoto do passado, transformando em simples lembrança o que julgava ser inédito. Se assim, não posso mais crucificar a existência na materialidade dos fatos que lhe competem, restando-me apenas vestir-se com a mais elegante honestidade e assumir a parcela do etéreo em tudo que digo e sou. E de algum modo, já não estou apenas zelando pela introdução formal deste relato, mas também promovendo a sua emancipação lógica. Tendo a geografia do juízo avizinjado o continente da imaginação ao da lembrança, pode ser que venha a relatar nestas escrituras tenebrosos moinhos de vento, onde eram apenas gigantes a espera da própria fantasia. Mas de certo mesmo era que transcorria o ano de dois mil e dezesseis quando o “Boca de Cena” começou a existir em mim, e o fez através de uma potente força movedora: A curiosidade! Surgiu primeiro pelos seus entornos, sem que as circunstâncias tratassem de dar preenchimento pleno ao assunto. Eu sabia do nome do Grupo, onde eram sediados; mas de quem eram ao certo, de como haviam surgido, da fisionomia dos seus rostos, das cores dos seus espetáculos, sabia muito pouco. Sabia também que estavam dedicados a montagem de um próximo espetáculo. Fernando Yamamoto, integrante e coordenador do Grupo que eu fazia parte, os Clowns de Shakespeare, foi convidado para fazer a direção desse trabalho. Por ele as notícias me chegavam aos pedaços, entre um assunto e outro, em pausas para o café. E ainda, por meio da minha companheira, Titina Medeiros, quem conheceu o “Boca de Cena” no Festival de Teatro de Guaramiranga, no Ceará. Por ela relatos também me foram tecidos, contando desses lúdicos trabalhadores do Bairro do Bugio, que se provaram na insana tarefa de construir uma sede com seus próprios recursos. Posteriormente, quando o convite para a escrita da dramaturgia me foi formalizado, por acordo de Fernando com Rogério e os demais integrantes do “Boca”, já havia em minha imaginação muitas especulações sobre esses artistas e o desafio que se colocaram. Presumo perceberem que seria necessário alguém com o olhar voltado exclusivamente para a adaptação da obra escolhida, “Dom Quixote de La Mancha”, de Miguel de Cervantes. Suponho também que eu deveria ser alguém que estava por perto, acessível, com as possíveis competências para colaborar na extração dessa síntese dramática, sem desprezar a pesquisa estética em andamento no Grupo. Pois tratei de dizer logo “sim”. Quando me apercebi, o pragmatismo de Rogério já havia me levado para Aracaju. Estava eu sentado em uma roda, diante de todos. Na época eram Gustavo Floriano, Thayres Diniz, Felipe Mascarello e o próprio Rogério, que durante aproximadamente três dias me ciceronearam com muito respeito e afeto.¹¹⁴

É com base nessa montagem que o grupo encontra ressonância no público e na crítica. Em que os corpos narradores, ao expressarem o universal a partir de um clássico que é popular, estavam falando de si. Ao utilizarem-se da arte por uma via de comunicação criativa, lúdica a qual nos permite ver por meio da gestualidade e da expressão daqueles corpos como tela de uma realidade que se assemelha a muitas. Ou ainda como se refere Flores (2018),

¹¹⁴ Toda a narrativa do processo de escrita da obra na visão de César Ferrario está em anexo.

Em meio ao delírio Dom Quixote diz: “Talvez nós não sejamos outra coisa que não um modo particular de contar o que somos. E talvez não tenhamos outra possibilidade senão percorrermos de novo as ruínas de nossa biblioteca, para tentar aí recolher as palavras que ainda possam falar por nós” (FERRARIO, 2017, S/N). Citação de Jorge Larrosa, que também serve de epígrafe para o texto de Ferrario, e que reivindica o poder da literatura de expressar de maneira única os sentimentos humanos.¹¹⁵

Essa reunião de culturas proporciona-nos chegar nesse universo “utópico”. O que propõe refletir a literatura do próprio Cervantes, “mudar o mundo, meu amigo Sancho, não é loucura, não é utopia, é justiça” e da releitura do BDC com o espetáculo OCTF “Sonhar mais um sonho impossível”¹¹⁶, nessa fusão que expressa de maneira singular quem somos e as nossas mais ínfimas emoções.

Em relação à plasticidade visual do espetáculo, fornece-nos um hibridismo cultural vasto e cria uma intertextualidade entre as interfaces da(s) cultura(s), inclusive a cultura popular, desde a sua dramaturgia inspirada em um clássico e que, como bem lembra Fernando Yamamoto, a obra “não é erudita e sim popular”, e ainda como analisa a professora Célia Navarro em seu estudo a partir da obra OCTF.

Não se tem, aqui, a intenção de aprofundar e analisar demasiadamente a carpintaria cênica do espetáculo como: cenário, adereços, figurinos e maquiagem, mas ressaltar elementos e aspectos relevantes para pensar a encruzilhada do popular e do teatro no espetáculo em tela.

A começar pela sua atmosfera que lembra a obra de Diego Rivera¹¹⁷, “Day of the Dead”, 1924, ou até mesmo no detalhe do mural “Sonho de um domingo à tarde da alameda” de 1947. A maquiagem que, ao mesmo tempo, é uma máscara, é uma pintura e nos remete a estética da festa do “*Día de los Muertos*”¹¹⁸ (dia dos mortos), a qual, como podemos perceber, é “uma celebração de origem indígena realizada

¹¹⁵ FLORES. Célia Navarro. **Um Quixote Sergipano**: Releitura do Quixote de Cervantes pelo grupo Teatral Boca de Cena. Aracaju-SE, 2018.

¹¹⁶ Trecho da letra da música “Sonho Impossível”. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/86054/>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2020.

¹¹⁷ Diego Rivera (1886-1957) foi um artista plástico mexicano, um dos mais importantes pintores do “Muralismo Mexicano”.

¹¹⁸ Alegres festejos nas casas, praças, ruas e, sobretudo, nos cemitérios. Adultos e crianças dançam, comem, bebem, fantasiam-se de morte e erguem altares com retratos de seus mortos cercados com velas, flores e caveiras. São dias de alegria para receber as almas dos mortos que voltam para visitar seus parentes. Apesar da coincidência das datas, o Dia dos Mortos mexicano não é Halloween e nem, exatamente, uma celebração de Finados. Sugestão para apreciação de Hasta los huesos: https://www.youtube.com/watch?time_continue=572&v=6Jaox1nnMc0&feature=emb_logo.

por diversas civilizações pré-hispânicas pela América Central. Por essa tradição e identidade nacional, a data mexicana foi considerada pela UNESCO, em 2003, como um Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade” (VILLASENOR, 2018, p. 4), e já faz um link com a produção de Tim Burton¹¹⁹, na qual as figuras lembram fantasmas, espíritos de pessoas mortas que ganharam vida. A máscara do personagem do Padre no espetáculo, também nos lembra os “Tengus”¹²⁰.

Em geral, pensar essa personificação do morto a partir da imagem da caveira e de uma forma humorística como já abordado acima “Ridendo castigat mores”, provoca-nos lembrar que as diferenças sociais não significam nada diante da morte. Ou ainda como nos lembra Cervantes em Dom Quixote, na passagem do episódio da estranha aventura que sucedeu a Dom Quixote com o bravo cavaleiro do espelho, que corresponde ao capítulo doze da segunda parte:

Pois o mesmo – disse D. Quixote – acontece no trato deste mundo, onde uns fazem de imperadores, outros de pontífices, e finalmente todos os papéis que podem aparecer numa comédia; mas, em chegando ao fim, que é quando se acaba a vida, a todos lhes tira a morte as roupas que os diferenciam, e ficam iguais na sepultura. Ótima comparação – disse Sancho – apesar de não ser tão nova, que eu não a ouvisse já muitas e diversas vezes, como a do jogo de xadrez, no qual, enquanto dura, cada peça desempenha o seu papel especial, e, quando acaba, todas se misturam, se juntam e se baralham e se metem num saco, que é o mesmo que dar com a ida no sepulcro.¹²¹

Assim, lembramos da produção de Posada¹²² que consolidou a festa do *Dia de los Muertos*, por suas interpretações da vida cotidiana, social e política, assim como as atitudes dos mexicanos, por meio de caveiras, atuando como gente comum. A maneira como desenvolveu sua técnica, o tornou, assim como a temática da Morte, atemporais. Além disso também percebemos sua influência na produção do espetáculo OCTF, como também na arte mexicana, os muralistas, em especial na América Latina.

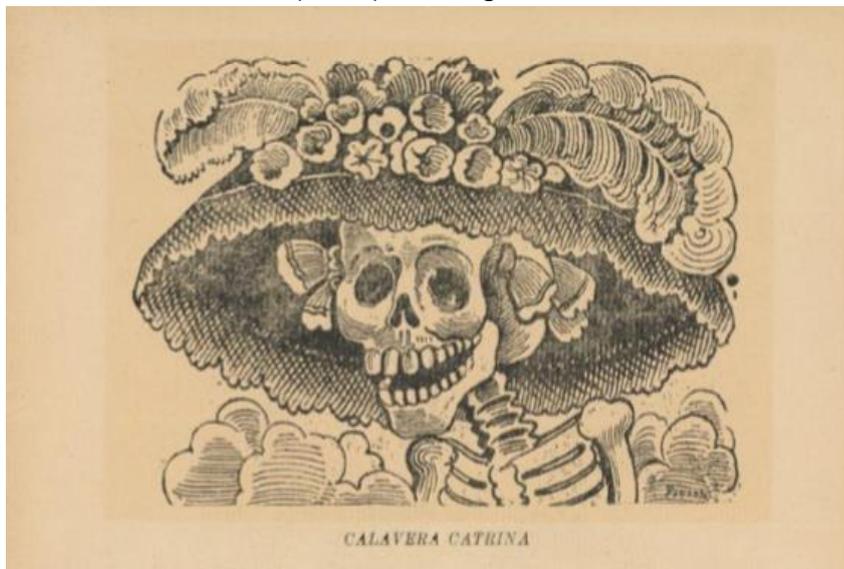
¹¹⁹ Cineasta, produtor, roteirista, escritor, animador e desenhista norte-americano.

¹²⁰ Mitologia da cultura oriental (Japão) - Semi-humano suas características físicas são o nariz e orelhas longas, vivia nas montanhas e alguns de seus poderes incluem controle das forças da natureza, manejo de espadas e capacidade de voar.

¹²¹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/quixote2.pdf>>. (p. 161-162). Acesso em 15 de janeiro de 2020.

¹²² Gravurista-cartunista mexicano. Foi considerado por Diego Rivera como o protótipo do artista do povo e seu defensor mais aguerrido. Considerado precursor do movimento chicano de artes plásticas. Célebre por seus desenhos e gravuras sobre a morte.

Figura 40: José Guadalupe Posada – Cavaleira Catrina (La Cavaleira Garbancera), (1913), Zincografia.



Fonte: The University of North Carolina, 2015.

A Cavaleira Catrina é um exemplo presente da estética na composição e na caracterização das Dulcinéias do espetáculo OCTF, que são representações humoradas, lúdicas e com alto teor social e político. Isto é, uma investigação que parte de um coletivo específico e a qual está atrelada para além de uma questão estritamente cultural.

Figuras 41 e 42: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.

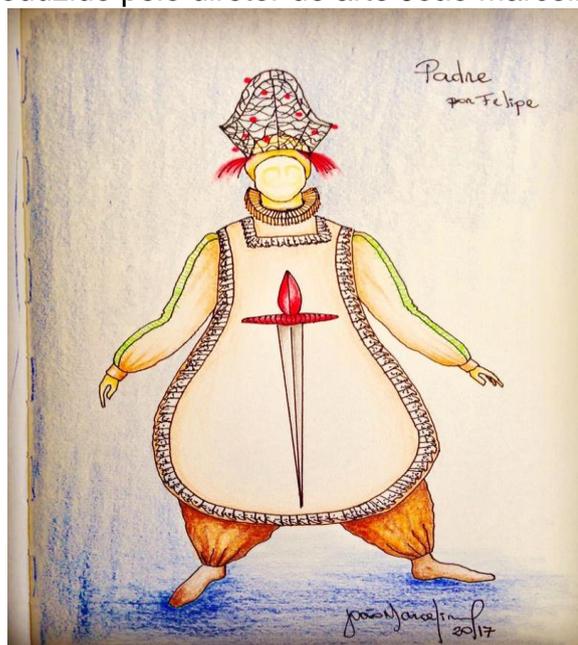




Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2018. Foto de Mhirley Lopes.

João Marcelino, ao conceber a direção de arte do espetáculo OCTFC, mergulha em referências universais e leva em consideração a sua longa experiência neste campo, como também cria uma simbiose entre o popular e o erudito a partir da ressignificação e do aproveitamento de materiais, os quais favorecessem um bom desempenho do ator durante sua performance cênica.

Figura 43: Registro feito a partir do croqui original da caracterização do Padre Dom, produzido pelo diretor de arte João Marcelino.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2017.

No processo de direção e da criação artística, João Marcelino utiliza-se de materiais híbridos. Para a composição da personagem do padre, ele mistura a meia máscara com peruca, e a mitra é feita de arame. E, nesse caso específico, ele trabalhou com vários materiais que o grupo já possuía em seu acervo, transformando-os e ressignificando-os. Em entrevista, João Marcelino afirma que

Partimos então para a organização dos elementos que compunham a ideia de figurino e do espaço cênico, elaborando desenhos, pesquisando uma paleta de cor ideal e investigando outros materiais disponíveis no grande acervo do Grupo. Para isso, considerando inicialmente um custo de orçamento razoavelmente barato que dispunha nossa produção, seria fundamental e prudente tratar mais uma vez o ato de criação pela mão da transformação das coisas. Afinal estávamos lidando com a mais rica matéria literária que compõe os "três Homeros cômicos", segundo Vítor Hugo no Prefácio de Cromwell, o espanhol Miguel de Cervantes Saavedra, reorganizado para o teatro pelo nosso dramaturgo César Ferrario. Nada mais oportuno que trazer também mais um desses três gigantes da literatura para nos auxiliar nessa busca de referências e estofo para nosso trabalho. O francês François Rabelais, através do olhar preciso de Mikhail Bakhtin, contribuiu consistentemente nos alicerces da peça que encaminhámos para as plateias ao ar livre. O nosso palco seria a rua.¹²³

Ele utilizava-se de elementos como a espada de madeira, tão presente em vários grupos populares sergipanos, bem como: chaves, relógios, fichas de tampa de garrafa que compõem o vestuário das personagens do Dom Quixote (que inclusive usa uma bombacha¹²⁴), da Sobrinha, do Padre. Ainda fez uso de um filtro de óleo/ar de carro que é transformado em um rufo¹²⁵ elisabetano e utilizado na armadura do Cavaleiro andante, valorizando e destacando mais o personagem, pois ele é o protagonista da história. Para Marcelino,

uma escada articulada se transforma no quarto biblioteca de Dom Quixote, enquanto um filtro de óleo automotivo vira golas rufo medieval. Tapetes de retalhos ganham status de largos cintos e um chapéu de couro agora o elmo de cavaleiro. Até mesmo inúmeras tampas metálicas de bebidas ganham uma nova serventia, quando recebem jatos de tinta dourada, até uma a uma ir cobrindo a tampa de um cesto de cipó e transformá-la assim no escudo do velho Cavaleiro da Triste Figura. Transformar e ressignificar para dar a obra teatral uma qualidade poética com grande poder de comunicação, foi o que persegui durante a montagem da peça com a trupe do Bugio. Foi uma honra

¹²³ Entrevista cedida por João Marcelino ao autor, na cidade de Aracaju-SE, no dia 10.06.2020.

¹²⁴ Peça de roupa, calças típicas abotoadas no tornozelo, usada pelos gaúchos. O nome foi adotado do termo espanhol "bombacho", que significa "calças largas". Pode ser feita de brim, linho, tergal, algodão ou tecidos mesclados; de padrão liso, listrado ou xadrez discreto.

¹²⁵ Origem do rufo disponível em: <<http://modahistorica.blogspot.com/2013/05/o-rufo.html>>. Acesso em 22 de maio de 2020.

ter contribuído na formação de novos artistas brasileiros compreendendo que estará neles a possibilidade de um mundo melhor! Viva o teatro brasileiro.¹²⁶

Ou seja, o reajustar, realinhar e reordenar também está presente na sua confecção.

Figura 44: Rufo do nosso Quixote do Bugio.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2019.

¹²⁶ Entrevista cedida por João Marcelino ao autor, na cidade de Aracaju-SE, no dia 10.06.2020.

Figura 45: Rufo clássico do autor Miguel de Cervantes Saavedra.



Fonte: <https://images.app.goo.gl/oSGAXZh7dyDVBrZQ9>.

Figura 46: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2019. Foto de Diego DiSousa.

Assim, essa imagem nos mostra que, com um olhar mais atento, se pode enxergar, além do que se vê. Isto é refletido na obra já que a história também se transforma e extrapola a literatura, e se passa em um cenário “atemporal”. João Marcelino evidencia, portanto, na sua concepção artística: figurinos, objetos de cena e cenário de forma que o público ao ver é induzido a pensar, a fim de descobrir como ele foi feito. Além do que ele também vai revelando a identidade de cada personagem, a título de exemplificação, o personagem do D. Quixote que engana os outros e a si mesmo, ao se achar um “cavaleiro andante”. Para causar esta reflexão no olhar de quem vê, o diretor artístico utiliza, na construção, materiais recicláveis e elementos do artesanato popular local.

Figura 47: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2019. Foto de Pritty Reis.

Os resultados para o processo da pintura desta peça foram instantâneos à própria investigação da cena, como a ação de elaborar e colorir um croqui entre a inspiração e a pesquisa na sala de trabalho no ato do tempo presente, com as texturas, os volumes que foram saltando na própria pesquisa cênica, com os materiais que o grupo já tinha disponível no espaço e aproveitados em detalhes mínimos. Isso se evidencia desde a parte do ombro da camisa ao usar peças em panos que foram bordadas a partir de um curso promovido pelo grupo na

comunidade com a técnica do vagonite¹²⁷, um bordado popular, que João Marcelino utiliza em todas as camisas dos brincantes do espetáculo OCTF. Marcelino cria um misto-homogêneo na sua concepção.

Figuras: 48, 49, 50 e 51: Curso de Bordado oferecido à comunidade pelo BDC.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2014. Foto de Rogério Alves.

¹²⁷ Bordado Popular - Diário Oficial da União. Publicado em: 01/08/2018 | Edição: 147 | Seção: 1 | Página: 34. Órgão: Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços/Secretaria Especial da Micro e Pequena Empresa. PORTARIA Nº 1.007-SEI, DE 11 DE JUNHO DE 2018. Disponível em: <http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/34932949/do1-2018-08-01-portaria-n-1-007-sei-de-11-de-junho-de-2018-34932930>. Acesso em 03 de junho de 2020. A técnica do vagonite se caracteriza, basicamente, por dois aspectos: o primeiro é o avesso perfeito, ou seja, um trabalho de vagonite sempre vai apresentar um lado avesso liso, uniforme e sem marcas de arremates. A segunda característica é o padrão de figuras geométricas estampadas nas peças em vagonite, como triângulos e losangos, por exemplo. O vagonite pode ser aplicado em toalhas de banho, panos de prato, toalhas de mesa, capas de almofada, lençóis e até peças de roupa.

Figura 52: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2017. Foto de Emanuel Rocha.

Rafael Rios e Eli Ridolfi (2011, p. 8-10), no livro “Teatro com materiais ressignificados na imagem teatral¹²⁸”, discorrem sobre a ideia de dar outro sentido e outras possibilidades a materiais que, para muitos, podem ser considerados apenas “lixo”. Ao analisar cor, forma, tamanho e textura de diferentes materiais, eles relatam o processo de produção de cenários, figurinos e adereços, ressignificando esses elementos para o espetáculo. Os autores afirmam que,

O sonho pode esbarrar – e isso é mesmo o incomum – numa dimensão muito prática: a dificuldade dos poucos recursos financeiros. Porém, quem faz teatro não pode se deixar perder na não solução, mas buscar alternativas que possam oferecer outras vias e inaugurar a possibilidade de usar a criatividade na conexão com o belo [...] Buscamos aqui trazer a experiência de transgressão do teatro, tentando imprimir ao próprio formato deste livro um senso de liberdade tanto na escrita quanto na disposição do texto e das fotos apresentadas. Quiséramos superar até a própria forma da publicação impressa e apresentar todas essas nossas ideias de um modo muito informal e limitado que é a de um livro. Por isso, nos libertamos na estrutura de escrita, nos conceitos – ou noções, a quem prefira – aqui apresentados. A dissertação foi despida e aqui recebe nova expressão, que, por muitos – principalmente aos escravos do cientificismo – pode ser caracterizada como experimental. Mas afinal, o que é experimental em nossa vivência de mundo? Com certeza a velha atriz ficaria muito satisfeita.

Destarte, também é a proposta desta escrita neste estudo. Um material que pretende registrar uma experiência cênica, a partir de procedimentos objetivos e

¹²⁸ Antes de se tornar livro, foi uma dissertação de mestrado defendida em São Paulo, Brasil.

conceituais, mas que a todo instante lida com licença poética. Assim como Rafael Rios e Eli Ridolfi refletem sobre o mundo que vivemos no mundo do "assistir", nós enxergamos, ouvimos, sentimos gosto e odor por imagens, e no teatro não é diferente. Porém, como atender a essa urgência de visualidade, diante da barreira financeira em que se apresentava o projeto de modo geral, para construção de sua cenografia, dos figurinos e adereços? Esse foi um desafio em aproveitar os materiais ressignificados.

Figura 53: Direção de arte - Processo de construção de figurino e elemento da cena com João Marcelino.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2017. Foto de Rogério Alves.

Figura 54: Direção de arte - Processo de construção da cenografia com João Marcelino.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2017. Foto de Rogério Alves.

A experiência artística que se expressa na manipulação dos elementos cênicos e que, a partir do texto, se materializa em voz apropriada conjuntamente

com a preparação corporal é refletida no diálogo com os materiais em cena. Ali, cada objeto transborda significado, nada está ao acaso. Além da linguagem visual, comunicando ao público, por meio de signos visuais, o espetáculo e o cenário devem refletir os sentimentos e a emoção das personagens, dando ao ator um apoio externo à sua interpretação. A expressão visual do cenário, do figurino e do adereço interfere no trabalho do ator, dando-lhe ou retirando-lhe o apoio para a definição da personagem.

Na figura 52, observamos o processo de construção da direção artística geral: maquiagem, elementos de cena, cenário e figurino com João Marcelino.

Figura 55: Processo de Workshop



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2017. Foto de João Marcelino.

O tratamento que o grupo consegue articular com o auxílio de João Marcelino sobre o espaço cênico, o mesmo pode ser dito sobre os figurinos e os adereços, uma vez que cria uma simbiose entre as interfaces culturais que agrega a poética das artes e que elabora uma atemporalidade da qual a própria obra tem e, como ressalta Flores (2018),

Temos aqui a fusão de presente, passado e futuro em um continuum infinito, indicando-nos que o espetáculo poderia ocorrer em qualquer tempo, pois se trata de uma história atemporal, característica também da obra cervantina. Uma vez que o espetáculo é assolado pelo passado e arruinado, ele precisa ser reconstruído (reordenado, reajustado, realinhado), motivo pelo qual, como veremos adiante, a peça, mais de uma vez, termina e recomeça. As fronteiras geográficas se apagam, pois a história de Dom Quixote transcorre “em terras da Mancha, de Aragão e também da Catelunha (*sic*)” (FERRARIO, 2017, S/N), conforme um dos atores. Outro ator completa: “Mas essa geografia, apesar de estreita, encerra a todos nós” (FERRARIO, 2017, S/N), e outro: “o mundo inteiro” (FERRARIO, 2017, S/N). Mais uma vez a ênfase na universalidade da obra cervantina, que não se limita ao solo espanhol, mas, cujos protagonistas representam os homens de qualquer lugar do mundo.¹²⁹

E como ainda ressalta Linke (2006, p. 137-138), em relação à composição cenográfica como elemento visual e não verbal, ao pensar a imagem enquanto o visível e como manifestação do invisível,

[...] a ideia de cenografia dentro do campo das artes visuais, e não no campo da decoração ou comunicação, existe em relação à noção de imagem e de movimento. As imagens são articuladas com as ações e ativadas em cena [...] Percebe-se sua função mediadora, para tornar visível o inteligível e o sensível. A cenografia não é uma tradução do texto dramático em símbolos codificados, seria a ilustração ou a tradução visível do texto legível. No teatro que busca o movimento autônomo e vivo, a cenografia é concebida como elemento dinâmico... “A imagem é simbólica, mas não tem as propriedades semânticas da língua: é a infância do signo. Esta originalidade dá-lhe um poder de transmissão inigualável. A imagem faz o bem porque cria vínculos. Mas, sem comunidade, não há vitalidade simbólica... (Debray, 1994:46)”. As imagens não são uma tradução, elas não comunicam um sentido único. Através de sua especificidade, elas se tornam objetos de juízo estético e de reflexão.

Figura 56: Workshop da pesquisa cenográfica.

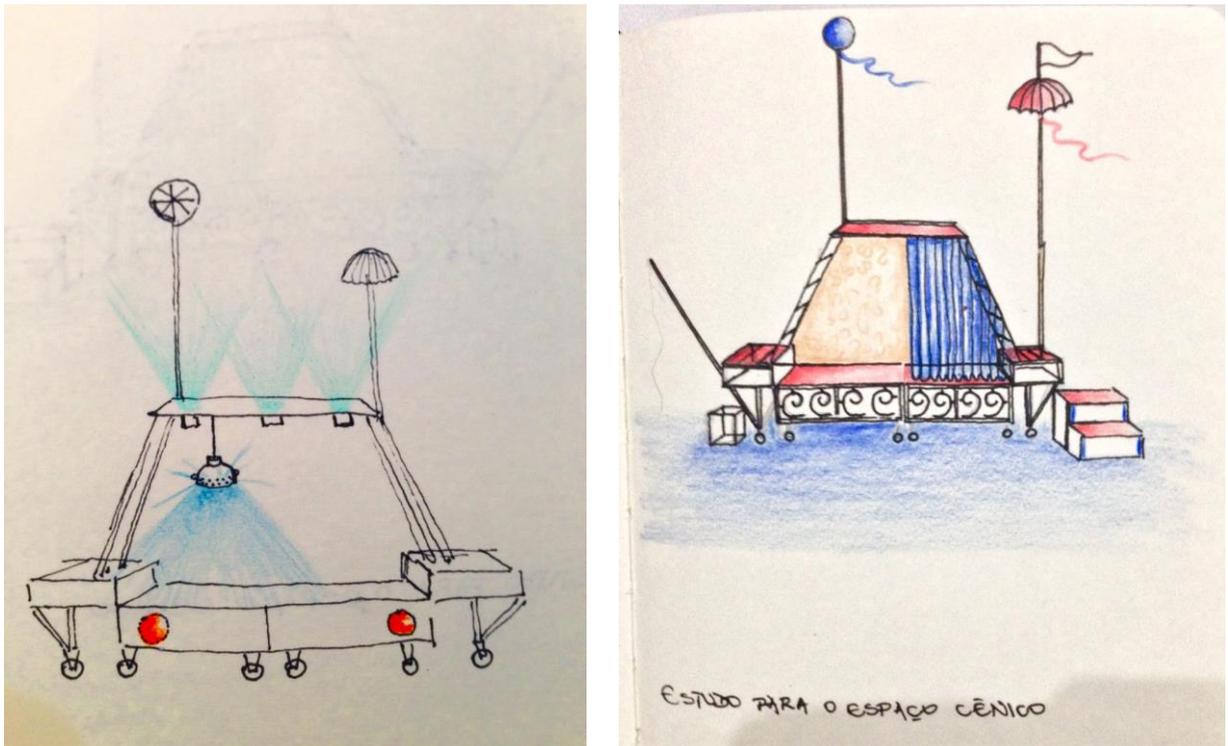


Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2017.

¹²⁹ FLORES. Célia Navarro. **Um Quixote Sergipano**: Releitura do Quixote de Cervantes pelo grupo Teatral Boca de Cena. Aracaju-SE, 2018.

O processo de investigação do cenário, como podemos observar na imagem acima, teve como base uma mesa, um carretel, uma escada e um tablado que ia sendo adornado com elementos diversos os quais surgiam dentro da investigação da cena, como a esteira de palha. Tendo como base essa investigação, João Marcelino produz a composição abaixo.

Figuras 57 e 58: Registro feito a partir do croqui original da concepção cenográfica, produzido pelo diretor de arte João Marcelino.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2017.

Desse modo, o processo de direção artística do espetáculo OCTF tem essa característica do jogo da realidade com o imaginário, tanto na sua dramaturgia quanto em sua plástica-visual-cenográfica, e consegue articular essa ficção/realidade atemporal questionando a realidade econômica, política e social do Brasil no contexto do tempo presente.

Figura 59: Registro da cenografia.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2017.

A direção de arte aposta em um estilo híbrido com ousadia e beleza, provoca um mergulho na cultura popular e erudita a partir de uma linguagem atual ao produzir um conteúdo cultural. Os trajes multicoloridos, como imitação dos antigos trajes nobres, adaptados ao gosto e às possibilidades econômicas, revela-nos uma narrativa fantasiosa e onírica.

Figura 60: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2019. Foto de Diego DiSousa.

Câmara Cascudo (2000, p. 11) lembra-nos de que “O valor do conto não é apenas emocional e delicioso, é uma viagem de retorno ao país da infância”. E, assim, João Marcelino nos faz atingir esse estágio pueril com a direção de arte que nos prende e nos chama a atenção principalmente pela paleta de cores. A proposta da direção de arte é de que ela não servisse como um mero adorno, apenas para impressionar os olhos, mas que também fizesse parte da narrativa.

O professor da UFGRS, Francisco Araújo Costa (2002), em seu artigo “O figurino como elemento essencial na narrativa”, afirma:

O figurino não pode ser visto independentemente de outros elementos de um filme: ele se insere em um contexto que inclui a cenografia, a maquiagem, a iluminação, a fotografia, a atuação. O figurino não é fonte única, mas auxiliar na definição dos elementos da narrativa. (...) as roupas de cada personagem, de um extra qualquer ao protagonista, são significantes dentro deste discurso. O vestuário significa o ponto do espaço-tempo em que a história se insere, marca passagens de tempo e também indica as características sócio-psicológicas dos personagens. Todas estas significações enriquecem a narrativa (...)

Como já exposto acima, podemos notar que os figurinos são repletos de enfeites, bordados, cores e texturas, e a maioria dos materiais utilizados foram reaproveitados e ressignificados. De acordo com Leite e Guerra (2002), a função do figurinista, nestes casos, é, a partir destes estereótipos, criar algo novo e original, levando em conta também a natureza da narrativa. Para a construção visual, João Marcelino considerou e investiu no material levantado e coletado na pesquisa pelo grupo e, por meio do seu olhar cirúrgico e experiente, organiza todo o material e a paleta de cores sugerida pelo grupo com base nas experimentações cênicas.

Os brincantes do espetáculo foram inspirados na figura dos mouros, principalmente a partir do capítulo nove (da primeira parte do livro) que conta a história do árabe Cide Hamete. O episódio da carreta da morte, que corresponde ao capítulo onze (da segunda parte) da obra de Cervantes, serviu como base inspiradora tanto para a estética quanto para a composição do espetáculo de forma geral. Em uma das passagens do capítulo da carreta da morte, Cervantes descreve:

Queria D. Quixote responder a Sancho, mas estorvou-lhe uma carreta que se atravessou no caminho, cheia das pessoas e figuras mais entranhas e diversas que imaginar-se podem. O que guiava as mulas e servia de carreiro era um feio demônio. A carreta era descoberta, sem toldo. A

primeira figura que D. Quixote viu foi a da própria morte, com rosto humano; junto dela vinha um anjo com grandes e pintadas asas; dum lado estava um imperador, com uma coroa, que parecia de ouro, na cabeça; aos pés da morte vinha o deus que chamam Cupido, sem venda nos olhos, mas com o seu arco, aljava e setas; vinha também um cavaleiro armado de ponto em branco, mas sem morrião, nem celada, e em vez disso chapéu cheio de plumas de diversas cores; vinham com estas outras pessoas de diferentes rostos e trajos.¹³⁰

Para Felipe Mascarello, “as alusões à carreta da morte e à figura do árabe, dos mouros eram constantes dentro do processo de montagem do espetáculo”¹³¹. E a Professora Celia Navarro acrescenta que “acho que a coerência de vocês terem se vestido de árabe é porque Cide Hamete¹³² é um dos narradores e o que o grupo faz, principalmente no início da peça, é narrar a história”. No entanto, a presença de Cide Hamete entende-se como uma brincadeira, o que propõe o BDC ao contar a história de Cervantes a partir de sua ótica.

A composição visual das personagens no espetáculo OCTF também nos faz lembrar a barca de Caronte¹³³, de quem nos lembra D. Quixote ainda na passagem do episódio da Carreta da morte e corrobora na reflexão sobre a direção de arte do espetáculo. A respeito de tal temática, Costa (2002, p. 39) afirma sobre a função do figurino,

Foi Edith Head, uma das mais premiadas e consagradas profissionais do ramo, quem melhor definiu a função do figurinista no estabelecimento dos personagens em qualquer narrativa: “O que um figurinista faz é um cruzamento entre a magia e camuflagem. Nós criamos a ilusão de mudar os atores em algo que eles não são. Nós pedimos ao público que acreditem que cada vez que eles vêem um ator no palco ele se tornou uma pessoa diferente.

Ao analisarmos as referências utilizadas e reaproveitadas pelo diretor de arte,

¹³⁰ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/quixote2.pdf>>. (p. 152). Acesso em 15 de janeiro de 2020.

¹³¹ Entrevista cedida ao autor, na cidade de Aracaju-SE, na sede do BDC, no dia 10.02.2020.

¹³² Para melhor compreensão, ver o trabalho de José Ángel Ascunce Arrieta. Tradução de Silvia Massimini “O historiador Cide Hamete Benengeli ou a tragicomédia do primeiro autor”. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/70743235/critica-dom-quixote>>. Acesso em 23 de março de 2020.

¹³³ Na mitologia Grega, Caronte, filho de Érebo e da Noite, era um deus velho mas imortal. A sua função era transportar para além do Estige e do Aqueronte as sombras dos mortos em uma barca estreita, feia e de cor fúnebre. Caronte navega pelos rios Estige e Aqueronte. São estes dois rios que fazem a separação entre o reino dos vivos e o mundo dos mortos. O barqueiro Caronte só recebe pagamento em ouro, nunca em diamantes, mesmo que sejam gigantes. Na Grécia Antiga era de costume sepultarem, ou cremarem, seus mortos colocando sobre a boca dos cadáveres, ou dentro dela, um óbulo ou danake, que eram as moedas da época. Assim pagava-se a travessia de um mundo a outro. Os que não tinham condições de pagar as moedas de ouro, ou aqueles que não tinham seus corpos enterrados, deveriam vagar pelas margens por cem anos.

e se pensarmos por uma via iconográfica e iconológica, podemos perceber que estão cheias de simbolismo. Quanto a essa questão, afirma Costa (2002, p.40),

O figurino simbólico é visto por autores como Martin e Betton como sendo atemporal e ignorando o espaço-tempo da narrativa, mas a função simbólica pode ser exercida pelo vestuário em figurinos realistas ou para-realistas; afinal, a “ignorância” do espaço-tempo não significa necessariamente uma discordância ou discrepância com este.

O que podemos perceber na utilização do vestuário de todos os personagens da trama do espetáculo OCTF, é que são usadas peças extremamente simbólicas, narrativas e que, em sua composição, se complementam. Como afirma Costa (2002, p. 41), “o figurino não é fonte única mas auxiliar na definição dos elementos da narrativa”. Por exemplo, a saia da Ama, o vestido da sobrinha que é composto apenas com a parte da frente da roupa, ou seja, não é a roupa em si, mas uma parte dela que sugere um todo. Os peitos da Ama que é um acessório feito com uma bola de futebol e meia 3/4. O uso da meia máscara¹³⁴ junto com as perucas armadas causam um efeito popularesco e grotesco. O chapéu e a bota de couro que nos remetem ao cangaceiro. O tapete feito de retalho de pano que se transforma em um corselete colorido. Os lençóis estampados utilizados como capas e turbantes pelos brincantes, o que nos faz lembrar os mouros. A armadura do D. Quixote feita a partir da cesta de lenha e vime¹³⁵ natural.

Como podemos observar nas imagens a seguir tais caracterizações descritas acima.

¹³⁴ Feita com a técnica artesanal da papietagem que dá forma a uma escultura ou preenchimento de molde a partir de papéis recortados ou picados e cola.

¹³⁵ O Vimeiro é uma árvore que se aclimatou na região Sul do país, onde muitas famílias e cooperativas se dedicam ao cultivo da fibra. Utilizado em diversas funções, porém mais conhecido para confecção de cestas. A produção das peças é totalmente manual, conferindo ao artesanato tradição e diversificação.

Figura 61: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura. Personagem - Dom Quixote.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2019. Foto de Diego DiSousa.

A caracterização da personagem Dom Quixote é muito híbrida, como podemos perceber na imagem acima, desde os elementos cênicos: como a lança, escudo, o chapéu ao figurino.

Figura 62: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura. Personagem - Ama e o Padre.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2019. Foto de Diego DiSousa.

A partir desses elementos híbridos na composição da personagem, podemos dialogar inclusive com o conceito de culturas híbridas na pós-modernidade presente no pensamento de Nestor García Canclini (1998) que foca sua atenção nos agentes sociais que se envolvem na construção dos produtos culturais ditos cultos, populares ou massivos (indústria cultural) e suas relações com a modernidade.

Figura 63: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura. Personagem - Ama e o Padre.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2019. Foto de Diego DiSousa.

Além do uso de lençóis estampados, como já mencionados, podemos perceber a utilização de falsos livros, imagem em um tecido para parede books - Karsten, na cenografia para remeter a uma ideia de biblioteca. Podemos observar ainda que há uma roda da bicicleta em que, ao mesmo tempo, faz referência aos moinhos de vento presente na obra de Miguel de Cervantes e também nos faz lembrar a obra Marcel Duchamp¹³⁶, Roda de Bicicleta (1913). Do outro lado do cenário podemos observar um guarda-chuva que nos remete a um elemento de proteção, quer seja da chuva ou do sol.

¹³⁶ Ele apropria-se do material feito pela indústria, esvazia a arte da técnica e a ideia se sobrepõe a tudo o que ele chama de ready-made.

Figura 64: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2019. Foto de Diego DiSousa.

Figura 65: Cena do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2019. Foto de Diego DiSousa.

Segundo Panofsky (1976, p. 47-87), a iconografia trata do tema ou mensagem

das obras, já iconologia é a interpretação dos símbolos ou ícones da representação visual de acordo com o contexto cultural e histórico do objeto. Apesar de ser um método destinado à análise de pinturas, vemos que o modo de criação visual no espetáculo OCTF nada mais foi do que a mistura e a exploração da imagem, como vários quadros em movimento. Inclusive a própria dramaturgia é apresentada de forma híbrida em quadros ou momentos¹³⁷, logo o teatro é como uma arte híbrida que abarca as várias outras formas de arte. Não que seja necessariamente uma regra, mas esse fazer teve base no coletivo.

Podemos notar a presença de diversos estilos musicais na composição da direção musical do espetáculo e tudo foi construído durante o processo de pesquisa. A música transita nos seus diversos gêneros e encaixa-se enquanto narrativa dentro da cena. Aliado a isso, há o ator que não abre mão da investigação cênica com a música sem esquecer que é teatro, conseqüentemente percebe as propriedades da narrativa ao caminhar de braços dados com o texto, cria vários universos sonoros ambientando desde um assopro de um apito, que nos remete a uma floresta, a uma batida no pandeiro que simboliza o impacto de uma queda. E tudo se harmoniza de acordo com a caracterização ajustada à ação e à composição narrativa com os personagens.

Assim, o repertório musical transita desde a canção de ninar como “Duerme Negrito”¹³⁸ passando por Luiz Gonzaga¹³⁹ com “Estrela de Ouro”, chegando aos embalos do “Maluco Beleza” de Raul Seixas¹⁴⁰, à “Casa” de Vinicius de Moraes¹⁴¹, desaguando em “Sonho Impossível” até chegar na produção contemporânea de Peri

¹³⁷ A obra *Os Cavaleiros da Triste Figura* está estruturada pelo autor em “momentos”, totalizando onze momentos encabeçados por títulos: 1) Desse espetáculo que não se sustenta. 2) Nascimento, memória e delírio de uma identidade. 3) A jornada decidida e partida. 4) A busca por fazer-se nobre cavaleiro. 5) Eis que na roda um nobre de bom coração. 6) O povo faz de Dom Quixote um Cavaleiro. 7) Sou Cavaleiro. 8) A inquisição literária. 9) A aniquilação do delírio. 10) Prosa com cafeína.

¹³⁸ Muito popular na América Latina, originária da área de fronteira entre a Venezuela e a Colômbia. A canção conta a história de uma mãe que deixa seu filho sob os cuidados de um amigo ou vizinho enquanto sai para trabalhar nos campos sem receber pagamento. É cantada por uma negra escrava para a criança que foi deixada sob seus cuidados, e diz para que ela adormeça, pois, sua mãe está trabalhando nos campos e vai trazer-lhe guloseimas e que se ela não adormecer o diabo branco, ou seja, o feitor de escravos, virá para comer seus pequenos pés.

¹³⁹ Luiz Gonzaga do Nascimento foi um compositor e cantor brasileiro. Conhecido como o Rei do Baião, foi considerado uma das mais completas, importantes e criativas figuras da música popular brasileira.

¹⁴⁰ Raul Santos Seixas foi um cantor, compositor, produtor e multi-instrumentista brasileiro, frequentemente considerado um dos pioneiros do rock brasileiro.

¹⁴¹ Foi um poeta, dramaturgo, jornalista, diplomata, cantor e compositor brasileiro.

Pane como Dulcineia¹⁴².

Ao analisar as imagens do espetáculo de modo a perceber os seus elementos culturais e a sua resignificação para a cena que influencia diretamente na estética visual, faz-se necessário lembrar os enfoques pós-estruturalistas de Peter Burke (2004), os quais abordam o uso de imagem como evidência histórica. Quatro aspectos gerais são ressaltados por Burke, para encerrar, como resultado de seu estudo na análise de imagens ao longo dos capítulos, aspectos que ele apresenta cautelosamente, não como princípios universais, mas como síntese dos problemas de interpretação que comumente surgem: 1. As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo, visão masculina das mulheres, da classe média sobre os camponeses, etc; 2. O testemunho das imagens necessita ser colocado em uma série de contextos plurais, sejam culturais, políticos ou de outras ordens, como convenções artísticas e a pretendida função original da imagem; 3. Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais; 4. No caso de imagens, assim como em textos, é necessário ler nas entrelinhas, observando nos menores detalhes em busca de elementos significativos.

Figura 66: Identidade visual do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



¹⁴² Música em a

Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2017. Designer de Gabi Etinger.

Usando esse enfoque pós-estruturalista de Burke (2004), analisaremos a identidade visual do espetáculo OCTF, pensando essa como uma fonte histórica. A identidade visual do espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura” foi produzida pela designer e artista visual Gabi Etinger¹⁴³ no ano de 2017, a qual dialoga com a estética da produção visual do espetáculo.

Ao conceber a identidade do espetáculo ressalta Etinger,

Minha criação sempre parte da observação. Assim é o processo que desenvolvo desde 2013, quando fundei a Calango Design e Comunicação. Trabalhar por conta própria permitiu que eu desenvolvesse um design autoral. A produção gráfica que desenvolvo é caracterizada por processos artesanais numa relação direta com os trabalhos artísticos que eu já desenvolvia antes de pensar em cursar Design Gráfico. Desenho, gravura e pintura são minhas principais fontes de inspiração gráfica. A característica artesanal do meu trabalho dialogou muito bem com a produção teatral do Grupo Boca de Cena. Como já mencionei, antes de tudo, gosto de observar para conhecer o trabalho que irei desenvolver. Ouço todas as músicas de um disco antes de criar sua identidade visual. Para o cartaz de um espetáculo de teatro, assisto o ensaio. É o momento de ver todos os detalhes visuais na cenografia e figurino, além de sentir o tom do espetáculo.¹⁴⁴

Ao assistir o ensaio de “Os Cavaleiros da Triste Figura”, na sede do Grupo Boca de Cena, a fim de criar a identidade visual do espetáculo Gabi ressalta que

As máscaras feitas pelos próprios atores foi o que mais me chamou a atenção. Máscaras artesanais que expressavam perfeitamente a personalidade dos personagens. Em seguida observei objetos cênicos marcantes, como a estrutura móvel utilizada durante o espetáculo. Uma roda de bicicleta e um guarda-chuva estavam no alto da estrutura. Objetos tinham uma carga simbólica forte, como o sol e a chuva, o sonho e a loucura, a alegria e a tristeza. Minhas criações levam em conta as sensações transmitidas por outro objeto de criação, seja música, teatro ou filme. Poderia chamar de metalinguagem? ‘Os Cavaleiros da Triste Figura’ me deu uma sensação de muita energia na entonação dos atores e nas músicas cantadas. Apesar do fim melancólico, todo o espetáculo era vibrante. Em meu ateliê, inicio a tempestade de ideias a partir das observações in loco.

¹⁴³ Artista visual. Realiza trabalhos artísticos e gráficos desde 2006. Está à frente da Calango Design e Comunicação desde 2013, em parceria com o jornalista Rian Santos, produzindo projetos gráficos autorais focados na cena cultural de Aracaju

¹⁴⁴ Entrevista cedida por Gabi Etinger ao autor no dia 30 de maio de 2020.

Para a produção da identidade visual, Gabi Etinger leva em consideração alguns elementos para composição da imagem, tais como:

As máscaras artesanais e o formato de teatro de rua, tão mão na massa, definiram os desenhos feitos à mão usados no cartaz. Os quatro pares de olhos representam os cavaleiros que acompanham Dom Quixote no espetáculo e criticam os sonhos do personagem, colocando o sonhador como louco. É uma metáfora visual para a condição de quem almeja colocar um sonho em prática, sofrendo a perseguição dos olhares e julgamentos negativos. A diferença vira sinônimo de estranheza e incomoda. Deve ser banida. A face nos moldes da máscara de Dom Quixote é solitária. Num olho, a imaginação e o delírio na roda que gira e extravasa o globo ocular. O guarda-chuva das Dulcinéias fecha o outro olho. É o fim de Dom Quixote, que já se pôs longe daqui. A ligação do teatro de rua com o popular está no título em lettering, com grafia vernacular. Para as demais informações no cartaz foi escolhida uma tipografia com serifas, similar às fontes nos impressos da época em que 'Dom Quixote' foi lançado, em 1605. O contraste tipográfico deixou o cartaz 'híbrido no tempo e espaço', por assim dizer, com características clássicas, de uma publicação do século XVII conhecida no mundo inteiro, e o traço vernacular do popular, teatro feito no meio da rua. A peça gráfica tem textura visual de papel amassado, referente aos livros de Dom Quixote. As cores vermelha e amarela fazem referência à bandeira espanhola, são cores que chamam a atenção, reforçando a ideia de Dom Quixote como alvo, além de transmitir a energia vibrante do espetáculo.

Outrossim, as máscaras pretas, em volta da máscara central, têm um aspecto saturno e invasor, e trazem a ideia de multiplicidades dos "eus" como forma de existência, ao mesmo tempo em que distraem e chamam a atenção para a figura central a qual não tem olhos e parece visionária assim como o próprio Dom Quixote.

A cor forte e gritante cria uma sensação de ausência de nuance, ou seja, uma relação de dicotomia entre vida e morte, alegria e tristeza, o que gera contrastes. Outro ponto é a sobancelha que causa uma impressão dualística. Já o amarelo remete-nos ao sol, lugar árido ou como habita o imaginário do sertão nordestino.

Ainda podemos observar a roda da bicicleta que está situada dentro do olho, ela faz referência aos moinhos de vento presentes na obra de Miguel de Cervantes como também nos faz lembrar a obra de Marcel Duchamp, como já mencionado. A configuração espacial do cartaz é circular em roda, o que causa uma sensação de integração numa ideia de espiritualidade. E a arte também pode ser uma alternativa espiritual ou um tipo de resposta à existência. Podemos também relacioná-la a uma mandala - diagrama composto de formas geométricas concêntricas, utilizado no hinduísmo, no budismo ou ainda como objeto ritualístico e ponto focal para meditação. Do ponto de vista religioso, a mandala é considerado uma representação

do ser humano e do universo.

De acordo com a professora Alexandra Dumas (2020), nos Estudos em teatro Negro¹⁴⁵, a roda está tão presente nas manifestações culturais e populares como

um agente potencializador e multiplicador da circulação do protagonismo, da visibilidade, da coletividade na sustentação da individualidade, da distribuição e mutualidade energética. O ensino de teatro e no palco: rompimento com a espacialidade colonialista e replicadora do sistema de poder: A missa / O padre. A sala de aula / O professor. O palco / A cena.

Assim, não podemos esquecer que o espetáculo rompe com uma estrutura organizacional cênica, ou seja, a quarta-parede¹⁴⁶ e coloca o público na cena.

¹⁴⁵ Estudos em Teatro Negro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qBfglITYSbOc&feature=youtu.be>>. Acesso em 25 de março de 2020. O Canal ESTUDOS EM TEATRO NEGRO acontece na plataforma virtual YouTube e pelo aplicativo ou site Google Meet. O projeto integra convidados e convidadas que desenvolvem diferentes poéticas e pesquisas acadêmicas relacionadas com o teatro negro, como: Gustavo Melo Cerqueira, Mônica Santana, Evani Tavares Lima, Denise Carrasco, Stênio Soares, Juliana Monique, Maria Dolores Rodriguez. Em face à pandemia do novo corona vírus e decorrente isolamento social, resolvemos dar início à nossa Escola de Teatro Negro através da internet, gratuitamente, com o primeiro curso teórico ESTUDOS EM TEATRO NEGRO a partir do dia 5 de maio de 2020, às 14h. É uma socialização entre os artistas/pesquisadores negras e negros realizado pela Link com vários estudos disponível em https://www.youtube.com/channel/UCjVtUsM4PxU05NyK406E_RA.

¹⁴⁶ Parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro ilusionista" (ou naturalistas), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. O público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede. Molière, no Improvisa de Versalhes, já se perguntava "se a quarta parede invisível não dissimula uma multidão que nos observa"; e Diderot reconhecia sua realidade: "Seja comondo, seja interpretando, pensem também no espectador como se ele não existisse. Imaginem, na beira do palco, uma grande parede que os separa da plateia; atuem como se o pano não se levantasse" (Sobre a Poesia Dramática, 1758, XI: 66). O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e plateia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, a cena, ou força a participação do público. Existe separação entre palco e plateia e isso pode sofrer várias transformações, e ora eles estão apartados, ora juntos, sem que uma coisa elimine a outra, e o teatro vai vivendo dessa constante denegação. PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: perspectiva, 1999, p. 40-41. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t5xtOu0Zw0c&feature=youtu.be>>. Acesso em 30 de janeiro de 2020.

Figura 67: Cena do Espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura no Circuito SESC de ARTES - Peruíbe-SP.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2019.

O espetáculo acontece em uma semi-arena¹⁴⁷, que é uma roda que se transforma em um círculo, esse mesmo círculo se transforma em circunferência e pelos seus infinitos acontecimentos entre sonho/realidade preenchem seu interior, provocando o reencantamento poético. Isso ocorre, pois ele ocupa um espaço, nesse caso, por atores e públicos que se misturam e estão a uma mesma distância do centro ou do raio do acontecimento cênico e que se efetiva nessa circunferência como bem nos lembra o diretor do espetáculo Fernando Yamamoto da “menininha da vizinhança... Chega e vai entrando, desejosa de fazer o papel da Rainha todas as noites. O sentido da cena, a prova da potência da solução que a gente encontrou. Ela se efetiva imediatamente naquele momento. Eu vejo o lugar que ela se encaixa”, e Flores (2018) aprofunda que

por outro, transforma os espectadores em personagens. Como afirma Kattenbelt: “[...] o espaço da performance também contém o espaço do espectador, o que implica definir os espectadores, até certo ponto, como personagens do mundo representado, e conseqüentemente envolvidos na representação de ações e eventos” (KATTEMBELT, 2012, p. 115-130), ou

¹⁴⁷ Palco o semi-arena - constituído por uma plataforma que avança pela plateia. Este tipo de palco aproxima o espectador do ator. Como a plateia circula parcialmente o palco.

seja, o espectador é a priori personagem, e, nesse caso, uma vez convocado à subir ao palco, estabelece-se um diálogo entre atores e espectador/ator¹⁴⁸.

Como já é de conhecimento, o espetáculo OCTF teve como fonte de inspiração principalmente o episódio da carreta da morte, correspondente ao capítulo onze (da segunda parte) da obra de Cervantes, o que influenciou tanto a sua estética quanto a composição do espetáculo de forma geral.

A morte e a vida, neste caso, são temas presentes e que narram sobre a existência, a experiência e a psicologia humana, nas quais encontramos conforto ao saber que nossa insatisfação irritante é parte essencial do que nos torna vivo e em movimento.

Figura 68: Cena do Espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2019. Foto de Diego DiSousa.

Podemos considerar o Barroco o auge do uso da caveira nas representações da morte e das efemeridades humanas. Também se utilizou da imagem da caveira do Romantismo e posteriormente com os movimentos artísticos de vanguarda como

¹⁴⁸ FLORES. Célia Navarro. **Um Quixote Sergipano**: Releitura do Quixote de Cervantes pelo grupo Teatral Boca de Cena. Aracaju-SE, 2018.

o Expressionismo (CULTURA ÍPSILON, 2010, 3-5)¹⁴⁹.

A morte é um tema recorrente e popular. Syntia Alves (2015, p. 62) chama atenção para o fato de que

além de relacionar vida e morte, nos sinaliza algo fundamental: a presença de restos mortais como símbolo importante desta relação, em especial os ossos – em especial o crânio humano que será popularizado na iconografia da morte, tanto mexicana, quanto cristã.

Ainda temos Umberto Eco (2014, p. 67) com a *Dança Macabra*, sendo um meio de popularizar a celebração da morte. São representações da Morte, presente nas manifestações e expressões da vida. A caveira é o elemento mais frequente, o qual representa a efemeridade da vida e a inevitabilidade do corpo humano.

Felipe Mascarello afirma que utilizou como inspiração no processo criativo a figura dos “Quatro Cavaleiros do Apocalipse”. O primeiro cavaleiro – carregando arco e flecha – representa a enfermidade; o segundo cavaleiro – carregando uma espada – representa a guerra; o terceiro cavaleiro – carregando uma balança vazia – representa a fome; e o quarto cavaleiro – carregando um tridente – representa a morte.

Figura 69: Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse de Albrecht Dürer (1498)



Fonte: A história da arte/ E.H. Gombrich.

¹⁴⁹ CULTURA ÍPSILON. O TRIUNFO DA MORTE. Exposição Ces't La Vie! Vanités de Caravage à Damien Hirst (2010). Disponível em: <<https://www.publico.pt/2010/04/15/culturaipilon/noticia/o-triunfo-da-morte-254592>>. Acesso em 07 de junho de 2020.

Também serviu como pesquisa para o processo a imagem de Francisco José de Goya “O sono da razão produz monstros”. Portanto, não podemos deixar de salientar que é um tema ou gênero onde a morte está presente.

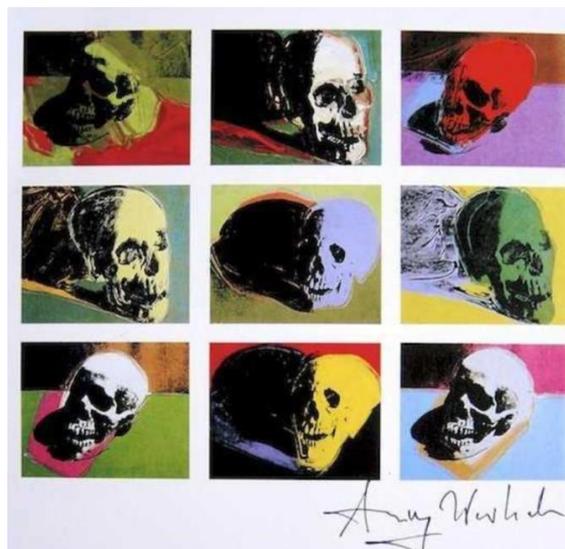
Figura 70: O sono da razão produz monstros (n° 43). Gravura em metal de Francisco José Goya y Lucientes (1799).



Fonte: (The Nelson-Atkins Museum of Art. 2017)

Ademais, podemos notar que a morte também está presente em obra de artistas visuais, como Andy Warhol quando produziu sua série *Skulls* em 1975, na qual declarou que “a morte pode realmente fazer de si uma estrela”.

Figura 71: *Skulls*. Serigrafia de Andy Wahhol (1976).



Fonte: (The Nelson-Atkins Museum of Art. 2017)

Trazer reflexões destes pensadores que desenvolveram um trabalho de investigação sobre a morte em acordo mútuo com o seu tempo, com este mundo-contemporâneo, em suas transformações e crises. O que também faz o Grupo Boca de Cena aliando o tema a Obra de Cervantes e que pressupõe, antes de mais nada, constituir nos circuitos do tempo e do espaço, limitando-se o lugar de onde pensa e fala e que movimenta e circula pelo mundo a partir das contribuições.

O espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura” que está em processo neste estudo vem se somar a essas recriações/contribuições da obra de Cervantes, assim bem como o filme “O Poço” (*El hoyo*) já mencionado, que se passa inteiramente em uma grande prisão onde os presos estão divididos por “níveis” de um prédio e são alimentados por meio de uma plataforma que desce gradualmente por eles. Desta forma, os presos dos níveis superiores podem comer mais, pois, à medida que a mesa desce, as celas inferiores recebem pouco ou nada. O filme provoca o espectador a pensar como se comportaria a depender do nível em que estivesse. Esta obra pode ser vista como uma elucidação à educação como elemento revolucionário ou até mesmo como uma forma de descolonizar as nossas mentes perante o sistema.

Ao entrar no Poço, o indivíduo tem a oportunidade de escolher um objeto para levar, além de responder a um questionário que uma das perguntas é a comida preferida. Goreng (Iván Massagué), um dos personagens do enredo, optou por levar um exemplar do livro Dom Quixote de La Mancha, uma das obras mais notórias da língua espanhola. O filme começa com o personagem Goreng despertando no nível quarenta e oito (48) junto a um companheiro de cela chamado Trimagasi (Zorion Eguileor), quem explica ao novato como funciona o sistema ali. Sugiro, portanto, a apreciação da obra, vale a pena conferir.

O filme, além de ser espanhol, faz uma referência ao Dom Quixote que é o ícone do imaginário espanhol no século XVII e que faz uma sátira aos romances de cavalaria. No caso do “Poço”, a história de Goreng, que inclusive apresenta o visual característico do Dom Quixote, assim como Trimagasi que se assemelha ao Sancho Pança, faz uma sátira da condição humana. Seria o Goreng o nosso Dom Quixote, e o Trimagasi o Sancho Pança moderno? O choque de mundos entre a visão idealista e realista? O símbolo das duas atitudes também pode ser percebido na escolha do que levar para o poço: o realista traz uma faca e o idealista um livro (D. Quixote).

Apaixonado por romances de cavalaria, Dom Quixote vivia obcecado por derrotar vilões e fazer justiça. Com seus delírios de mudar o mundo, Quixote tornou-se um símbolo para os sonhadores e para os loucos que, de alguma forma, parece inspirar o protagonista Goreng. Percebe-se, ainda, que se cada um escolhesse o alimento sugerido na entrada, ninguém passaria fome e o sistema funcionaria, ou seja, haveria uma consciência coletiva. Partido do princípio que o Goreng é a personificação do Dom Quixote, precisamos lembrar que uma das características do personagem é confundir ilusão com a realidade assim como os moinhos de vento vistos como gigantes. Neste caso, um dos moinhos que Goreng enfrenta no “Poço” é a desigual e avarenta sociedade.

Ainda podemos perceber, em uma curta passagem, a influência da obra cervantina na série *La Casa de Papel*¹⁵⁰ onde uma de suas protagonistas, Úrsula Corberó (Tóquio) narra,

em motos seguindo o caminho da floresta das estradas de trem entre as fazendas cruzaram uma mancha desviando de todos os postos de controle, o cavaleiro e seu escudeiro de derrota em derrota avançavam para uma batalha de loucos em uma guerra impossível enquanto tudo estava preste a explodir.¹⁵¹

Figura 72: P4:E2 “Casamento de Berlim”.



Fonte: Arquivo pessoal do autor, 2020.

¹⁵⁰ É uma série de televisão espanhola do gênero de filmes de assalto. Criada pelo produtor e roteirista Álex Pina para a rede televisiva espanhola Antena 3, a série estreou em 2 de maio de 2017.

¹⁵¹ Disponível na Netflix P4:E2 “Casamento de Berlim”.

Destarte, podemos notar o quanto Dom Quixote ainda continua sendo uma referência para os estudos atuais. E como nos lembra Marcos Uzel (2003, p.196-199) no capítulo “o meu sonho não dorme” do livro teatro do Bando: negro, baiano e popular,

Quixote tem absoluta certeza de que o sonho é real. Em sua vida delirante, acredita que as coisas, como diária Marcio Meirelles, podem não ser exatamente o que são, mas o que queremos que elas sejam... No limite entre o sonho e a realidade Dom Quixote vai personificando as próprias contradições da alma humana.

A obra de Cervantes é um foco de resistência à medida que, após séculos de lançada, continua no tempo presente, atual, sendo referência obrigatória não só para os estudos literários, mas também e principalmente pela mensagem que ela passa através dos seus próprios discursos e conteúdos apresentados. Ela resiste ao tempo, uma vez que é atualizada, reinventada e ressignificada, dando a contribuição que ela apresenta e as reflexões ao mundo que ela propõe a partir da condição humana de existir.

CAPÍTULO III - UM DOM QUIXOTE DO BUGIO NA CENA DECOLONIAL E NA RESSEMANTIZAÇÃO DO CONCEITO DE CULTURA POPULAR

Uma parte de mim é todo mundo:
 outra parte é ninguém: fundo sem fundo.
 Uma parte de mim é multidão: outra parte estranheza e solidão.
 Uma parte de mim pesa, pondera: outra parte delira.
 Uma parte de mim almoça e janta: outra parte se espanta.
 Uma parte de mim é permanente: outra parte se sabe de repente.
 Uma parte de mim é só vertigem: outra parte, linguagem.
 Traduzir uma parte na outra parte –que é uma questão de vida ou morte
 - será arte?¹⁵²

Indago aqui como os conceitos de decolonialidade e culturas híbridas foram compreendidos no espetáculo, a partir dos diálogos e aproximações entre o saber fazer cênico e o universo acadêmico, fundamentando a problemática investigativa e aplicando as categorias analíticas propostas nesta dissertação.

A produção deste trabalho, ao pesquisar os elementos das culturas populares dentro do espetáculo OCTF, provoca e dá sentido ao grupo em si, ao mesmo tempo que traz o registro de como eu quero ser visto nesta escrevivência.

Entendemos a encenação pela via do pensamento pós-colonial e decolonial, mesmo que seja um autor espanhol, pois revela escolhas particulares, como por exemplo, ao apresentar traços das interfaces culturais, principalmente das Culturas Populares. E, assim, o grupo propõe levar cultura enquanto direito universal dos povos.

Stuart Hall (2006, p. 91-97), “considera que existem diversos multiculturalismos, e que esses não são algo novo” (...) em termos de interação entre o centro e a periferia, ele propõe o termo hibridismo no lugar dos termos tradição e modernidade, já que o termo caracteriza culturas cada vez mais mistas. O termo hibridismo cultural está ligado à “combinação de elementos Culturais heterogêneos em uma nova síntese – por exemplo, a “transculturação””.

Pensar essas culturas populares através do espetáculo OCTF, entendendo-as como uma inspiração na obra literária de Cervantes é necessário, como também é necessário entender que a obra é construída dentro de um contexto popular medieval de transição para a modernidade europeia.

¹⁵² Poema “Traduzir-se”, de Ferreira Gullar, "Traduzir-se". In Toda Poesia (1950-1980) Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1980.

Em entrevista com Lindolfo Amaral - que há quatro décadas desenvolve um trabalho de pesquisa a partir do teatro de rua - ele aponta os elementos do cordel, da cultura popular utilizado na pesquisa cênica do Grupo Imbuauça e sua relação com o popular medieval,

O pesquisador Franklin Maxado, em seu livro "O que é Literatura de Cordel" (1980), apresenta alguns aspectos sobre a origem da Literatura Popular em Versos. Ele procura estabelecer um percurso entre a Península Ibérica e o Brasil, mas, o que chama à atenção são algumas questões abordados pelos poetas populares.¹⁵³

O Grupo Imbuauça (de onde surgiu, posteriormente, o BDC) desenvolve sua pesquisa de linguagem buscando nos elementos do cordel, e da cultura popular a sustentação para o seu projeto de teatro, cujo primeiro contato dos fundadores se deu a partir do Teatro Livre da Bahia (TLB), através da encenação da literatura de cordel adaptado para o teatro.

Antônio Amaral, fundador do grupo, afirma que a relação surge com

o contato com o Teatro Livre da Bahia - TLB numa apresentação no Festival de Arte de São Cristóvão. E foi uma surpresa vermos a encenação de textos da Literatura de Cordel adaptados para o Teatro. Eu soube da realização de um curso de Teatro promovido pela Sociedade de Cultura Artística de Sergipe - SCAS, que seria ministrado por Bemvindo Sequeira, integrante do TLB. Fiz o curso e levei a proposta de Teatro de Rua para o Imbuauça que, aliás, o nome inicial era Aspectrus Grupo Teatral. A maioria discordou da proposta de trabalhar com teatro popular e se retirou do elenco. Ficamos, portanto, com um número de atores inferior à metade daqueles inicialmente inscritos. Foi com esses abnegados atores que estreamos o primeiro espetáculo Teatro Chamado Cordel, na praça Dom José Tomás, no bairro Siqueira Campos, em Aracaju. Após essa definição, falei ao grupo, em um dos ensaios, sobre um embolador que havia conhecido no DCE da UFS, Mané Imbuauça, e que havia sido assassinado poucos dias depois. Um ator, Francisco Carlos, sugeriu o nome do artista popular para uma nova denominação do grupo. Por uma decisão da maioria, passou a se chamar Grupo Teatral Imbuauça. Devo ainda dizer, tanto eu quanto José Amaral, fazíamos parte do movimento estudantil, mais precisamente da tendência Atuação. Levávamos textos políticos para análise e discussão com os participantes, além de textos sobre folclore. Devo salientar que o termo usado à época era folclore. Em tempo mais recentemente, foi substituído por cultura popular. Assim, ingressamos com todos os integrantes na viagem pela cultura popular. A nossa intenção era não só refletir sobre o contexto político dos anos setenta, como também sobre os temas mais diversos, relacionados à cultura e à arte. E estávamos sempre a acompanhar as atrações presentes ao Festival de Arte de São Cristóvão e

¹⁵³ Entrevista cedida ao autor no dia 03.09.2020 na cidade de Aracaju-SE.

ao Encontro Cultural de Laranjeiras.¹⁵⁴

Para Lindolfo Amaral que entra no Imbuaua em 1978,

o Cordel tem sido a base para a construção da dramaturgia, mas as manifestações populares, na sua ampla diversidade, têm sido a grande fonte de pesquisa do grupo. São as danças dramáticas, assim conceituadas por Mário de Andrade; as cores das indumentárias e das fitas, que iluminam e dão um brilho especial a pesquisa estética; a sabedoria dos Mestres, que nos ensinam a cada encontro; além da pesquisa em torno dos jogos e brincadeiras infantis, que nos dão subsídios para o desenvolvimento de ações com vistas à preparação dos nossos atores, quer seja nas ações de prontidão, aquecimento físico, concentração, interação, dentre outras ações desenvolvidas na sala de trabalho.

A própria história do então embrionário grupo BDC surge de uma oficina realizada pelo Grupo Imbuaua e carrega, desde as suas origens, uma forte predominância da pesquisa de linguagem desenvolvida pelo grupo formador, isto é, as culturas populares e a literatura de cordel. O primeiro espetáculo do BDC, “João Grilo entre o Céu e o Inferno” foi em cordel, inspirado nas aventuras da personagem João Grilo.

A história retrata um nordestino muito sabido que, desde que nasceu, é acometido por uma coceira que desperta a curiosidade de todos na cidade, principalmente das fofoqueiras: duas trambiqueiras que o perseguem. Para se desvencilhar, vive várias aventuras, provocando confusões e enganando ricos e pobres, como o Coronel Jorjão, o Vigário, o Juiz e até a Morte, uma personagem atípica. No entanto, mesmo com tanta perspicácia, João Grilo adoece e acaba tendo a oportunidade de visitar o Céu e o Inferno. Nesses lugares, apronta com todas as figuras que encontra, como o Chupeta, as Atendentes do Céu e Inferno, o que acaba provocando até a intervenção de Deus na história.

A narrativa contribui para provocar o público a refletir sobre desigualdade social, política e temas que fazem parte do nosso cotidiano, valendo-se da linguagem do cordel e das culturas populares ressignificadas, dentro de uma visão local e do grupo.

¹⁵⁴ Entrevista cedida ao autor no dia 09.09.2020 na cidade de Aracaju-SE.

Figura 73: Primeira formação do Grupo no espetáculo João Grilo entre o Céu e o Inferno.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2006. Ana Kelly, Lidhiane Lima, Danielle Menezes, Luiz Antônio, Raphael Nascimento, Rogério Alves e Leandro Handel.

Para Ana Kelly, atriz fundadora do grupo BDC, ao lembrar do espetáculo Folclore na Cabaça, ela recorre ao dicionário Aurélio para nortear o sinônimo da palavra “Cabaça”: “Fruto da cabaceira. Seca e vazia serve de vasilha.” Popularmente, no sertão do Nordeste, a cabaça é carregada por um jegue com o propósito de levar água de um ponto a outro¹⁵⁵.

No projeto “Folclore na Cabaça”, especificamente, o grupo Boca de Cena coloca em cena elementos típicos das culturas populares, retirando de sua cabaça, figuras, crenças, costumes e danças existentes em Sergipe.

¹⁵⁵ Entrevista cedida no dia 04.09.2020 ao autor, na cidade de Aracaju-SE.

Figura 74/75: Primeira montagem do espetáculo Folclore na Cabaça.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena. Foto 75: Lidhiane Lima, Raphael Nascimento, Danielle Menezes como brincantes do Reisado e Rogério Alves de Parafusos (2007). Foto 76: Leandro Handel de seu Matheus montado no burrinho com Cabaça e Genisson Fontes de São Gonçalo (2010)

Notamos que mesmo com os impactos dos estudos acadêmicos no curso de teatro Licenciatura da UFS, o trabalho do grupo permaneceu voltado para a pesquisa dentro das Culturas Populares no espetáculo “Folclore na Cabaça”, em sua remontagem no ano de 2011.

Diferentemente da montagem original, o grupo insere uma nova perspectiva na dramaturgia, investindo em outras dimensões estéticas, a exemplo da música na cena com todos os integrantes executando ao vivo e de uma carpintaria teatral: figurino, cenário, maquiagem mais sofisticados.

Se na montagem inicial a base da pesquisa dramatúrgica estava pautada no conceito de folclore defendida pela Comissão e Defesa do Folclore Nacional e seus ecos na Comissão Sergipana de Folclore, em sua remontagem, o grupo pauta a sua pesquisa dramatúrgica em conceitos de culturas populares, ressignificando-as, como podemos observar da figura 76-80:

Figura 76: Remontagem do espetáculo Folclore na Cabaça.



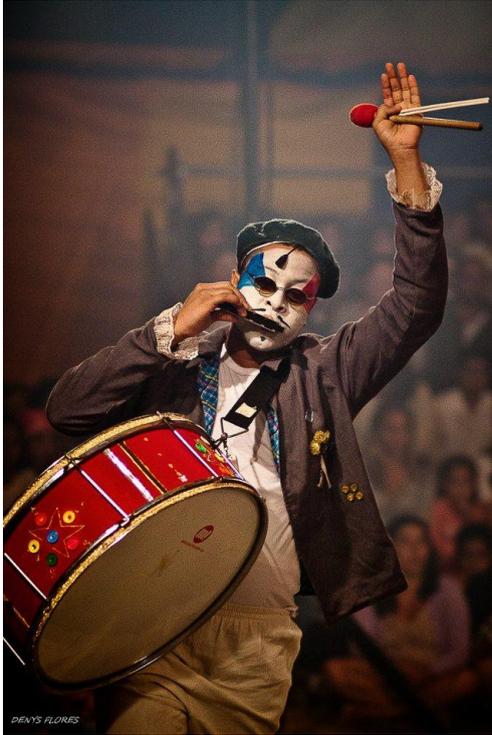
Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2011. Rogério Alves, Jonathan Rodrigues, Patricia Brunet, Leandro Handel, Lidhiane Lima, Felipe Mascarello e Luiz Antônio.

Figura 77/78: Remontagem do espetáculo Folclore na Cabaça.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena. Foto 77 Boi de Fita (2011). Foto 78 Leandro Handel montado no burrinho com Cabaça (2012).

Figura 79/80: Remontagem do espetáculo Folclore na Cabaça.



Fonte: Festival de Teatro de Guaramiranga, 2012. Denys Flores. Na foto Rogério Alves como brincante da cultura popular e de Parafusos.

As culturas populares têm sido a base para a construção da pesquisa de linguagem do BDC. As cores das indumentárias e das fitas que iluminam e dão um brilho especial à pesquisa estética; as parcerias que nos ensinam a cada encontro; além da pesquisa em torno dos jogos e brincadeiras que nos dão subsídios para o desenvolvimentos de ações com vistas à preparação dos atores, quer seja nas ações de prontidão, aquecimento físico, concentração interação, quer seja dentro de outras ações desenvolvidas na pesquisa de linguagem do grupo.

Esse círculo, que começa e não tem fim, também esteve presente na própria fundação do grupo Imbuaça e na sua relação e contato com o popular, além do cordel para o desenvolvimento de sua linguagem de pesquisa. Como afirma um dos fundadores do grupo, Antônio Amaral, quando ainda fazia parte do Grupo Imbuaça, lembrando as suas vivências com as culturas populares pernambucanas na cidade de Caruaru, em especial com a literatura de cordel e os seus cordelistas, ampliando a concepção de atuação do grupo, através das narrativas de Lindolfo Amaral:

Primeiro é necessário mencionar a questão da vivência. Tanto eu quanto meus irmãos fomos criados em Caruaru-PE, cuja feira sempre foi um centro

de convergência de artistas da cultura popular: poetas populares, há algum tempo chamados cordelistas; repentistas; emboladores; cegos cantadores; vendedores ambulantes ventríloquos. Eu e José Amaral, que estávamos à frente da direção do Grupo Teatral Imbuça, como era denominado, tivemos, quando garotos e adolescentes, contato com esses artistas populares. Quando íamos à feira com minha mãe, ficávamos a apreciar os folheteiros de Cordel cantarem as "histórias" de uma maneira muito peculiar. E quando chegavam ao clímax, só concluíam quando um determinado número de pessoas comprava o folheto que estava a ser lido naquela ocasião. No retorno da nossa família à Aracaju, tive contato com Manoel D'almeida Filho, de quem me tornei um grande amigo. E, por intermédio dele, vim a conhecer João Firmino Cabral. Outro poeta que tive uma grande amizade. De sorte que nós, eu e José Amaral, sempre orbitamos pelo universo da Literatura de Cordel.

Para Lindolfo Amaral,

Essa relação surgiu na origem, está relacionada com os primeiros passos do grupo. Foi em uma apresentação do Teatro Livre da Bahia, em setembro de 1977, ocorrida dentro da programação do Festival de Arte de São Cristóvão, que os integrantes do Imbuça se apaixonaram pela dramaturgia concebida a partir da Literatura de Cordel e do Teatro de Rua. O TLB - Teatro Livre da Bahia, era dirigido por João Augusto Azevedo (1928 – 1979), carioca que veio para Salvador, em 1956, por meio do convite de Martim Gonçalves, para lecionar na recém fundada Escola de Teatro. Foi a obra de João Augusto e a apresentação do TLB, que fizeram os atores do grupo sergipano, recém-criado, decidirem seguir no mesmo caminho: Teatro de Rua, cuja dramaturgia viria ser inspirada na Literatura de Cordel. O primeiro espetáculo foi montado pelo grupo sergipano, em 1978, tinha dois textos, “O marido que passou o cadeado na boca da mulher”, folheto de Cuíca de Santo Amaro, adaptado por João Augusto, e “O Matuto com o balaio de maxixi”, folheto de José Pacheco, adaptado por Antônio do Amaral. Depois foram surgindo outros textos que foram incorporados ao espetáculo. Cito como exemplo “A história da Coroa do Meio” (1979), texto de Virgínia Lúcia Fonseca Menezes, escrito em forma de cordel.

Nessa perspectiva, percebemos que o teatro aliado, a literatura de cordel e as Culturas Populares podem ser esse espaço possível para se fazer arte diferenciada e não reprodução dos ranços da colonialidade e dominação. Para tanto, é ideal que não percamos de vista a maneira como o teatro foi utilizado pelos jesuítas no Brasil colonial.

Lindolfo Amaral ressalta que o termo Teatro de Cordel não surgiu no Brasil e sim em Portugal,

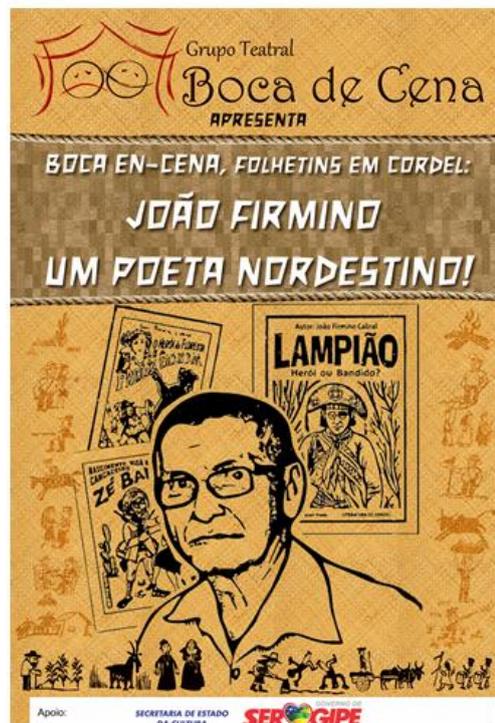
O Prof. Dr. Armino Jorge de Carvalho Bião (1950 – 2013) desenvolveu uma pesquisa de que os resultados iniciais foram publicados em 2005 pela Secretaria da Cultura e Turismo da Bahia. Outro autor que também cita a força do Teatro de Cordel em Portugal é Luiz Francisco Rebello em sua obra “História do Teatro Português”. Ele dedica um capítulo ao tema cujo título é “Do Teatro de Cordel ao Teatro da Arcádia”. Sob a denominação de

“teatro de cordel” (derivada da circunstância de serem impressos em folhetos que, suspensos de um cordel – a cavalo num barbante, dizia Tolentino na sátira O Bilhar -, eram vendidos em público) publicam-se – e representam-se – centenas de comédias, farsas e entremezes originais, adaptados ou traduzidos; (RABELLO, 1967 – p. 71)

Perpassando séculos ao longo do Medieval Ibérico e Ocidental, ultrapassando as margens atlânticas em uma perspectiva de dominação colonial, a literatura de cordel, ao marcar as Culturas Populares Medievais e o Teatro de Arcádia, chega à outra margem do Atlântico e em suas dinâmicas resistem e persistem em existir, em pleno século XXI, principalmente no nordeste brasileiro com ecos em Sergipe.

O grupo Boca de Cena além de utilizar da literatura de cordel em suas produções artísticas, também utiliza como ferramenta de transformação social em oficinas realizadas na comunidade. A exemplo da oficina “Boca En-Cena, Folhetins em Cordel: João Firmino um Poeta Nordestino!” realizada no ano de 2013.

Figura 81: Material de Divulgação do Projeto Boca En-Cena, Folhetins em Cordel: João Firmino um Poeta Nordestino.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2013.

Figura 82: Resultado do Projeto Boca Em-Cena, Folhetins em Cordel: João Firmino um Poeta Nordestino com apresentação no Mercado Popular Thales Ferraz (Aracaju)



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2013.

O projeto “Boca En-Cena, Folhetins em Cordel: João Firmino um Poeta Nordestino” propôs um diálogo com os jovens, através da vida e obra de João Firmino¹⁵⁶, envolvendo os conjuntos: Bugio, São Carlos, Jardim Centenário, onde, atualmente, o grupo tem sua sede própria e campo de fomentação. O projeto desenvolveu atividades artísticas a partir da literatura de cordel, do teatro, das danças e músicas do cancionero popular.

O projeto aconteceu no período de sete (7) meses para um quantitativo de 30 alunos de Escolas Públicas Estaduais. As atividades aconteciam duas vezes na semana, na sede do Grupo. O objetivo da oficina era promover a sociabilização, o desenvolvimento de habilidades artísticas através de oficinas

¹⁵⁶ João Firmino nasceu em 1º de janeiro de 1940, em Itabaiana. Agricultor desde menino, começou já na juventude a demonstrar interesse pelas letras. Comprava, então, folhetos de Literatura de Cordel que usava como cartilha, pois com eles aprendeu a ler. Aos 17 anos, com o auxílio do seu mestre, o poeta Manoel D’Almeida Filho, descobriu sua vocação poética e escreveu seu primeiro folheto, uma Profecia do Padre Cícero. Daí por diante, não lhe faltou mais inspiração e todas as obras de sua autoria são bem aceitas pelo povo. Em Aracaju, viveu exclusivamente da Literatura de Cordel e a sua banca fixa é a única de folhetos cordelianos de Sergipe, localizada na Passarela das Flores do Mercado Antônio Franco. Escreveu diversos folhetos educativos a pedido de escolas e entidades públicas e privadas. Em 2002, foi agraciado com a medalha do Mérito Cultural Serigy, concedida pela Prefeitura Municipal de Aracaju. Em 2003, é escolhido como patrono da 1ª Cordelteca do Brasil, que funciona na Biblioteca Pública Municipal Clodomir Silva, em Aracaju. Em 2008, tomou posse na ABLC, na cadeira 36, patronímica de Expedito Sebastião da Silva.

que promovessem o acesso à Literatura de Cordel (focado na vida e obra de João Firmino), as manifestações populares sergipanas e o Teatro de Rua aos jovens que tivessem entre os 16 aos 29 anos. As oficinas culturais culminaram em um espetáculo de teatro de rua, no qual foi dramatizado a vida e a obra do poeta sergipano.

Lembro do círculo que começa e não tem fim, nessa roda gigante de gente que provoca e transforma a vida, mantendo-a dinâmica, ou seja, na construção da linha do tempo com a sua história que começa em 1956, com o João Augusto no Teatro Livre da Bahia (TLB), quando, em 1977, provoca e inspira a maneira do fazer teatral dos sergipanos “Imbuaceiros”, da própria relação dos irmãos Amaral com o poeta Manoel D’Almeida Filho e João Firmino Cabral. O Boca de Cena não nega a suas origens.

A partir de um projeto artístico e social que propõe um diálogo do Teatro de Rua com as Culturas Populares Sergipanas - por meio de oficinas realizadas pelo grupo Imbuaça - direcionado aos jovens estudantes da rede pública de ensino, surge o BDC. Hoje com sede própria, o grupo mantém viva essa chama do movimento que o gerou.

Assim, provoca e faz surgir novos espectadores de si e do coletivo no mundo. Promovendo, produzindo e provocado o acesso à cultura, à arte e às diversas linguagens dentro da comunidade, inclusive nas instituições formadoras de opiniões como: a escola e as associações de moradores.

E como sublinha Lindolfo Amaral,

A linguagem do Cordel estabelece essa empatia, uma relação imediata com o público, um diálogo profícuo e devolve a rua, a poesia concebida pelo poeta popular, cuja comercialização também ocorre nas ruas, feiras e praças. Por outro lado, o conteúdo dos folhetos é de uma riqueza imensurável. Existem várias classificações, mas o que importa é o grande manancial, a diversidade de temas desenvolvidos pelos poetas, bem como a sua força de resistir a todas as crises. São esses aspectos que fazem o Imbuaça manter a sua pesquisa de linguagem em torno da Literatura de Cordel.

O grupo Imbuaça, há quatro décadas, utiliza-se dos elementos do Cordel, das Culturas Populares na sua pesquisa cênica, sem perder de vista também a sua relação com o Popular Medieval. Segundo Antônio Amaral,

No que se refere à Literatura de Cordel, o aspecto de real significado era,

naquele momento, a realização de adaptação de folheto para o Teatro de Rua. O que dei início com O Matuto com um Balaio de Maxixe, de José Pacheco. Texto que fez parte do primeiro espetáculo. Quanto à musicalização das apresentações, cortejo, abertura, intervalo entre os textos e encerramento, escolhemos uma música circense, da qual fizemos uma adaptação para música-tema. Ao invés do original, "Oh, raia o sol, suspende a lua, olha o palhaço no meio da rua...", cantávamos: "Oh, raia o sol, suspende a lua, olha o teatro no meio da rua...". E, entre outras músicas do cancionário popular, Baile da Tartaruga, de Zé Gonzaga (irmão de Luiz Gonzaga); Peba na Pimenta, de João do Vale; Tá com Medo Tabaréu (Melô da Pipa), de Laranjeiras e Pedrinho da Luz; Procurando Tu, de Antônio Barros. Quanto a instrumentos musicais, fizemos uso de zabumba, triângulo, agogô e ganzá. No tocante às indumentárias, utilizamos roupas usadas, no sentido de "darmos uma maior veracidade à cena". Aprendizado que levei para o grupo, após um curso de Cenografia que fiz com Luiz Carlos Ripper, cenógrafo, figurinista, iluminador e diretor.

Antônio Amaral ilustra que o estandarte sempre foi um elemento identitário para os mais diferentes povos. Como exemplo marcante podemos citar que entre as tropas romanas, um suboficial, denominado signífero, era encarregado de portar o signo ou estandarte de cada centúria. Ele era escolhido pelo domínio do ofício militar e honradez. No grupo Imbuauça, segundo Antônio,

para termos o nome do grupo visível aos presentes durante todo o espetáculo, recorremos, mais uma vez, a nossa vivência caruaruense, as quais estávamos acostumados a ver os blocos carnavalescos, com suas cores características presentes nos estandartes, em diversas nuances. Juntamente com José Amaral, idealizamos o nosso estandarte vermelho, com um pandeiro ao centro e o nome na parte superior: Grupo Teatral Imbuauça.

Figura 83: Cortejo e Estandarte do grupo Imbuauça.



Fonte: Acervo do Imbuauça, 1980.

Podemos notar que o cortejo e o estandarte também sempre se fizeram presentes nos espetáculos de rua do grupo Boca de Cena, não reproduzindo o

sentido original colonial dos seus usos e de suas estéticas, mas ressemantizando-os nas perspectivas estéticas de um dimensão local, considerando ainda os seus sentidos e funcionalidades a partir de uma experiência tipicamente brasileira das celebrações populares, inclusive com a execução da música ao vivo.

Figura 84: Presença do Estandarte no espetáculo Engodos & Chumbregos.
Direção de Lindolfo Amaral.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2015. Na foto Rogério Alves, Anne Samara, Patricia Brunet, Thayres Diniz, Felipe Mascarello, Jonathan Rodrigues e Gustavo Floriano.

No espetáculo OCTF, notamos a presença do cortejo, além da execução dos instrumentos musicais como: violão, bumbo leguero, sanfona e triângulo.

Figura 85: Instrumentos musicais do espetáculo Os Cavaleiros da Triste
Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2017. Na foto Thayres Diniz, Gustavo Floriano, Felipe Mascarello e Rogério Alves.

Figura 86: Cortejo do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Diego DiSouza, 2019. Na foto Leandro Handel, Adriano Souza, Felipe Mascarello, e Rogério Alves.

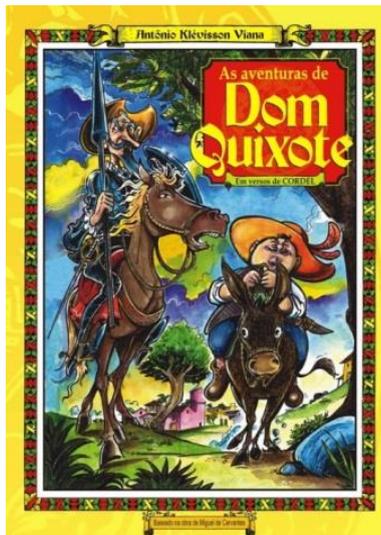
Para Lindolfo Amaral,

Quando se estuda as questões temáticas do Cordel, observa-se a grande quantidade de romances ou gestas de cavalaria, a exemplo de Carlos Magno e os doze pares de França; O Rei Arthur e os Cavaleiros da Távora Redonda; Ricardo Coração de Leão; D. Quixote de la Mancha, dentre outros, todos relacionadas ao medieval. A luta de Mouros e Cristãos, que podemos ver na nossa Chegança é outro exemplo, assim como os autos sacramentais e diversas manifestações populares localizadas em diferentes regiões brasileiras. Elas são guardadas pelo povo como pedras preciosas que fazem parte das suas vidas, digo, das suas tradições. E são muitas: Cavalhadas, Reisados, Guerreiros. Todas elas com fortes traços medievais. Claro que ao chegar no Brasil sofreram adaptações, adquiriram outras características, assimilaram aspectos culturais de quem brinca e faz viva até os dias de hoje¹⁵⁷.

Quanto às temáticas do cordel percebemos na obra do autor e ilustrador Klévisson Viana a adaptação do clássico de Cervantes para a Literatura de Cordel numa perspectiva essencialmente regional com ilustrações que fogem à caracterização do próprio Cordel e que tem por base a xilogravura, recriando um Dom Quixote de Cervantes brasileiro.

¹⁵⁷ Entrevista cedida ao autor no dia 03.09.2020 na cidade de Aracaju-SE.

Figura 87: As aventuras de Dom Quixote em versos de cordel.



Fonte: Editora Tupynanquim, 2005.

Podemos observar na obra de Viana o hibridismo, através da temática nacional, o processo de ressignificação, ressemantização, dinamização a partir do popular e suas recriações. Através dos versos do cordel e das ilustrações, conhecemos a história de Alonso Quijano, um senhor sonhador que, tomado pelo mundo fantástico das histórias de cavalaria com seu fiel escudeiro Sancho Pança saem em busca de aventuras.

O Espetáculo que o Boca de Cena constrói e apresenta é constituído com os elementos híbridos das Culturas Populares. Percebemos na dramaturgia, no oitavo (08º) momento, intitulado: “A Inquisição literária” todas as características do cordel diluídas sob o olhar da crítica social, das figuras de linguagens, do humor, da sátira, das histórias musicadas e do uso da linguagem coloquial. O que pode ser muito bem compreendido a partir do conceito de hibridismo cultural trabalhado por Canclini.

Canclini (1997, p.71-72) é favorável ao hibridismo. Para esse autor, no contexto do tempo do mundo pós-moderno não existe um superior; a hibridização permite as diferentes culturas sobreviver. Seguindo essa lógica, esse autor (2004. p. 188) defende o estudo do cultural, já que os contornos do nacional e do étnico tornam-se imprecisos em um contexto mundial, ao tempo que assegura que os intercâmbios possibilitados e favorecidos pela globalização são saudáveis e provoca o surgimento, fortalecimento e crescimento de novas culturas. Para ele, o hibridismo permite a sobrevivência tanto das culturas de massa como das culturas de elite, assim como o intercâmbio entre elas.

Lindolfo Amaral observa a presença do Popular e sua relação com as Culturas Populares Medievais no espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura” a partir de algumas questões que chamam sua atenção:

a dramaturgia é inspirada em um tema medieval. A ocupação do espaço cênico – a rua, onde as companhias mambembes, os saltimbancos, os menestréis, realizavam as suas apresentações na Idade Medieval. A música também fazia parte dos espetáculos desse período histórico. A estética do espetáculo é puro medievo e dialoga com a Cultura Popular, além do pequeno cortejo, característico das companhias mambembes. Portanto, são vários aspectos que poderíamos abordar, para compreender o diálogo estabelecido entre a Idade Medieval e a Idade Contemporânea dentro da concepção cênica do espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura”. Claro que não podemos esquecer a poluição sonora dos nossos dias, que nos obriga a utilizar equipamentos de sonorização e a construir estratégias para aproximar o público da cena. Um outro detalhe é a ruptura da quarta parede, fato tão comum no teatro da “idade das trevas”, que o teatro de rua adota para estabelecer uma conexão direta com a sua plateia.

Concordamos com o que foi exposto na narrativa de Lindolfo Amaral. Todavia, o que ele denomina por “diálogos estabelecidos entre a Idade Medieval e a Idade Contemporânea dentro da concepção cênica do espetáculo OCTF” vai para além da poluição sonora e o uso das tecnologias da cena, ou seja, a proposta do grupo é se opor a uma mera reprodução Colonial Ocidental, isto é, recorre-se a uma perspectiva Pan-africanista de “Teoria da Pirâmide Invertida”¹⁵⁸, a qual usamos as ferramentas medievais coloniais aportadas aqui no Brasil na modernidade para empregá-las em outros contextos, com outros sentidos e significados, recorrendo a alguns dos seus elementos, como: o jogo estético, as danças dramáticas, o cordel, a dramaturgia, a musicalidade, os instrumentos musicais, a ruptura da quarta parede, o cortejo e o estandarte com outros valores e sentidos, abandonando por vez o que historicamente na experiência brasileira se caracterizou por folclore e trabalhando numa perspectiva dos conceitos Pos-coloniais e decoloniais de culturas populares.

¹⁵⁸ Segundo Fernando Aguiar (2012. P. 38), “[...] racialidade e afrocentrismo se constituem nos fios que, engrenados ao tear, se constituem na tessitura da própria experiência africana e diaspórica, muitas vezes construídas de “fora para dentro” a exemplo do Panafricanismo e do Movimento da Negritude e suas influências tanto em África como no mundo diaspórico negro. Dessa forma, [...] algumas trajetórias das ações dos ativistas como práticas dos tecelões produtores e reprodutores da História da África, que ao percorrer os labirintos das trajetórias históricas das experiências africanas e de suas próprias vivências de etnicidade, reproduzem e criam instrumentos de reparação, cuja história do velho continente nutre o desejo de luta e de reparação. É uma história revanche, que se opõe ao eurocentrismo, mas que se nutre dele mesmo para construir a sua resistência; da colonialidade e da subalternidade surge a “Teoria da Pirâmide Invertida” ou a “*História Afrocêntrica*”. A *História da África Entre Embates e Dilemas: Caminhos e Descaminhos da Implementação da Lei 10639/2003 na Experiência Escolar da Rede Pública Estadual em Sergipe; 2012; Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Sergipe; Orientador: Paulo Sergio da Costa Neves;*

A formação de coleções do que é “culto” é para Canclini “um dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados.” (CANCLINI, 1997, p. 290). Antes nas bibliotecas e museus, haviam coleções que serviam como forma de exibição, preservação, história, mas logo outras linguagens artísticas, assim como outros meios de pesquisas (revistas, recortes) ocupavam o seu espaço. E por mais que o folclore tenha nascido do colecionismo, hoje, o que era produzido para representar o costume de um povo, por exemplo, agora é exibido nas vitrines de uma loja comercial nos centros urbanos. (CANCLINI, 1997, p.291).

Um bem cultural passa a ser reproduzido e se torna acessível à população graças ao ‘descolecionamento’. Agora o popular e o culto se imbricam, não há grupos fixos e sim possibilidades de culturas, podendo até cada pessoa fazer a sua coleção utilizando a tecnologia, por exemplo, como nos diz Canclini.

O autor propõe estratégias de entradas e saídas dessa modernidade, já que o processo de modernização na América Latina se deu de forma tardia. O autor aponta, então, dois processos para a desarticulação cultural na América Latina: o descolecionamento e a desterritorialização.

Para entendermos o próprio conceito de Culturas Populares na perspectiva Pós-colonial é importante desconstruir a ideia de cultura trabalhada pelos folcloristas. Compreendemos aqui as Culturas Populares enquanto fenômenos dinâmicos que, no seu saber e fazer, incorporam e rejeitam; mudam e permanecem aquilo que o grupo que as pratica, tem-nas como referências, isto é, a cultura é própria do seu tempo e dos seus agentes.

Ortiz ao concluir seu estudo sobre a ideia de uma Cultura Popular, defende que

a ideia de uma *cultura popular* como *pluralidade de manifestações folclóricas* que não partilham, absolutamente, um traço comum, nem se inserem num sistema único, de forma coerente; ela é heterogênea e fragmentada, sendo mais adequado pensá-la no *plural*, como *culturas populares*. Isto porque correspondem à diversidade de grupos sociais, portadores de memórias diferenciadas. (BOMBIM, 2013, p; 07 apud ORTIZ, 2006, 167)¹⁵⁹

Peter Burke (2003, p. 101-103) trabalha autores como Stuart Hall e Nestor Canclini, afirma que as formas culturais são mais ou menos híbridas e que fusão de

¹⁵⁹ https://faex.edu.br/arquivos/revistas/537748001371674290_11.pdf. Acessado em 29 de setembro de 2020 às 20h.

culturas diferentes é uma consequência da globalização. Burke acredita na reconfiguração de culturas e no surgimento de novas formas de hibridismo do mundo.

Burke (2003, p. 17-26) destaca ainda que nos “artefatos híbridos” é possível perceber características de inovação, pois conhecendo-se alternativas às nossas convenções, é possível fazer inovações e se libertando das convenções, obtemos efeitos equivalentes e assimilações fugindo da imitação pura e simples.

A partir desses diálogos pós-coloniais e decoloniais, o grupo BDC, num espaço de resistência em sua investigação cênica a partir do espetáculo OCTF, aplica a ressemantização das Culturas Populares, tornando-se um diferencial na cena do teatro sergipano. Um grupo cênico como espaço de resistência e que enfatiza o lugar de falar a partir dos processos criativos.

Quanto a esse assunto, Fernando Yamamoto ressalta que

eu vejo que o trabalho do Boca de Cena está numa relação do teatro popular, porque ele tá na periferia, não é uma escolha. É quase que uma condição no sentido de uma obrigação enquanto uma resposta social. Não tem nada a ver com a experiência de grupos de ONGS, de projetos que vão para a periferia com um intuito assistencialista. O Boca de cena é um projeto que surge de dentro.

Corroborando com o pensamento de Yamamoto no contexto do tempo presente, o grupo utiliza para a produção de seu espetáculo a cultura erudita, de massa, popular e, partindo da interculturalidade, promove a ressemantização dessas culturas.

Dessa forma, o que o grupo produz não é clássico, nem popular nem é de massa, ou seja, há uma produção de uma cultura nova e diferenciada dialogando com os extremos.

Pensando as culturas híbridas, Canclini (1998; p. 241) afirma que, “com frequência, sobretudo nas novas gerações, os cruzamentos culturais que vínhamos descrevendo incluem uma reestruturação radical dos vínculos entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o local e o estrangeiro.”

Ao trabalhar com diálogos envolvendo Culturas Populares, Erudita e de Massa, o grupo BDC no espetáculo OCTF, trabalha na perspectiva antropológica da interculturalidade, como proposta de não mensurar o lugar e o peso de cada uma dessas culturas presentes no espetáculo, através dos elementos: textuais, plástico-

visual, musicais e da representação – gestual/corporal e como aborda Canclini (1998; p.p. 243-242) ao refletir as produções artesanais produzidas na cidade do México “os artesãos jogam com as matrizes icônicas de sua comunidade em função de projetos de inter-relações com receptores urbanos”.

Assim, o grupo dialoga e brinca com essas formas culturais, ressignificando e produzindo um espetáculo de forma diluída em suas expressões, ou seja, agrega elementos de várias culturas para, de forma popular, lidar com os discursos que são a linha e a perspectiva produzida pelo grupo, como sugere ao analisar o seu objeto de estudo Canclini (1998),

A reprodução das tradições não exige fechar-se à modernização... Menos frequente ainda são as investigações que examinam os procedimentos pelos quais as culturas tradicionais dos indígenas e dos camponeses unem-se sincreticamente a diversas modalidades de cultura urbana e massiva, estabelecendo formas de existências do “popular”. (p.p. 238 - 248)

Dessa maneira, também dialogamos com a Diáspora de Stuart Hall na relação da dimensão do conceito de identidade na modernidade. Essas reflexões são guiadas pela perspectiva Pós-colonial como recorte do processo Decolonial (intervenção) não reduzida como forma de denunciar, mas de intervir para transformar e efetivamente reeducar a forma de olhar e ver o mundo e se entender enquanto classe, raça, identidade, ou seja, a interseccionalidade. Assim como ressalta Bhabah (1998), “é por meio da intervenção na argumentação de Hall que as necessidades de negociação se revelam”¹⁶⁰. Quando o grupo não trata o espetáculo apenas como um produto comercial, mas de sua prática, promove a concepção de direitos humanos, uma vez que a cultura é um direito natural dos povos.

Stuart Hall entende a cultura como uma produção de conhecimento da tradição como o ‘mesmo em mutação’ e um conjunto de genealogias. Capacitar-nos a nos reconstruir através da cultura.

Essa ênfase nos discursos pode ser analisada como uma tentativa de trazer vozes dissonantes e perspectivas outras que revelam pensamentos fronteiriços ainda como ressalta BHABHA,

¹⁶⁰ BHABHA, Homi K. o local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Para esse fim, deveríamos lembrar que é o "inter" - o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar - que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do "povo". E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos.¹⁶¹

Ao discutir e analisar este trabalho dissertativo no momento da qualificação, Silva - em sua narrativa crítica - aponta para o fato da relevância que o grupo exerce no viés do agente social e artístico, consolidando o seu lugar na produção cênica sergipana.

o grupo se inspira/reinventa/recria o sonho em outras terras e tempos, discutindo opressões e espaços conquistados (geográficos e da fala humana) de ontem e de hoje, mostrando e propondo resistências". Esta pesquisa é um testemunho da resistência teatral e das propostas libertárias de sergipanos, nordestinos, brasileiros e latino-americanos por outros olhares imprescindíveis ao conhecimento acadêmico e da sociedade e que solicita atenção, respeito e espaço.¹⁶²

Esse entre-lugar é justamente essas considerações em que nem é uma coisa necessariamente decolonial-periférica nem, ao mesmo tempo, é Cultura Popular Medieval. É algo que dialoga, inclusive, com a Cultura de Consumo, Cultura Midiática, Cultura do Descarte. Todavia, nesse sentido, não há descarte, há ensinamentos, práticas e saberes que a própria Arte da Cena produz sobre os seus públicos.

Portanto, a apreciação do espetáculo é uma forma de rememorar elementos culturais por meio da forma de entender seu pertencimento, não só em uma dimensão de comunidade (Bugio), mas em uma dimensão da experiência da cultura sergipana, nordestina e brasileira.

A chancela que o espetáculo OCTF recebe do Serviço Social do Comércio – SESC para participar do “Palco Giratório” e circular por todo país, oportuniza vários diálogos nesse encontro de saberes das diversas regiões do país, nesse contato da cultura brasileira com o povo brasileiro e, além da experiência Latino Americana, a interação numa relação além comunidade: Bairro Bugio – Aracaju – Sergipe – Nordeste – Brasil!

Destarte, podemos afirmar ainda que essa reflexão se aproxima das posições de Homi K. Bhabha (1998) relativas à importância do caráter fronteiriço de nossa

¹⁶¹ Idem p. 69.

¹⁶² Observação encaminhada a partir da leitura crítica do material de qualificação desta pesquisa dissertativa.

vida contemporânea. Isso porque, segundo Bhabha, os tropos dos nossos tempos colocam a questão da cultura na esfera do além e, assim, o que é teórica e politicamente essencial, em nosso contexto, é focalizar naqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais. Logo, esses “entre-lugares” possibilitam a criação de estratégias de subjetivação, tanto coletivas quanto singulares, que desencadeiam novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação nos processos de idealização das sociedades.

Conforme essa perspectiva de Bhabha, é possível dizer que o espetáculo é uma ferramenta de diálogo das culturas e do próprio grupo com as multiplicidades de seus públicos e o *lócus* de produção. Por outro lado, essas culturas e diálogos apresentam o hibridismo cultural oriundo de suas condições fronteiriças para “traduzir”, reescrever ou até recriar o imaginário social da metrópole e da própria modernidade.

Para Beatriz Nascimento, “é preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem que se tornar visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro; o corpo de um é o reflexo do outro. E em cada um, o reflexo de todos os corpos”¹⁶³.

A partir dessa, experiência também encontro base de sustentação e fortalecimento não só para o BDC coletivamente, mas também para a minha prática individual, pelo viés de artista da cena e pesquisador. Percebo no espetáculo OCTF, a presença das Culturas Populares na experiência do cotidiano, nas músicas, nos corpos, na dramaturgia e que tentam decifrar uma estética no seu próprio fazer, de expressão criativa dada pelas ações dramáticas nas manifestações culturais no seio da própria sociedade, como sendo de aprendizado social. Ao considerar que o aprender significa preservar experiências utilizadas do passado no presente, a sua significação e ressignificação por meio da linguagem que o ser humano passa a se manifestar é nítida.

Logo, pudemos observar que o fazer teatral envolve processos de construção e reconstrução de estratégias com saberes que podem ser apreendidos e ressignificados. O espetáculo OCTF é composto por um mosaico de culturas, um encontro contraditório e, quando reunidas, dão origem a uma peça única e que

¹⁶³ PRIOLLI, Gabriel. **O Negro da Senzala ao Soul**. Youtube, 2015 (45m24s). Disponível em: <<https://youtu.be/5AVPrXwxh1A>>. Acesso em 24 de março de 2020. O filme registra a rearticulação do movimento negro brasileiro, no final da ditadura militar, com depoimentos

define a própria identidade do grupo. É a síntese também de um processo de construção e descolonização da maneira de pensar. A memória trabalhada é construída a partir de conteúdos de um continente, da vida, da história. Quando se tem a memória, você tem o outro e a si, o que Beatriz Nascimento (2006) chama de Corpo-documento: identidade.

O espetáculo OCTF tem a pretensão de provocar/despertar a sociedade para o seu papel como cidadãos conscientes, dinâmicos e sujeito ativo, percebendo a importância de mudar o mundo a partir da reflexão da obra em estudo. Poder mudar o mundo, mudando a si mesmo, despertando questionamentos nos espectadores/leitores no âmbito artístico, estético, sociológico, antropológico, histórico e político.

Nesse sentido, o OCTF concorre com sua formatação com o que sugere Belém (2016) à medida que a mesma peça teatral atende ao que essa autora chama a atenção para uma perspectiva de teatro anticolonial,

(...) é preciso resgatar ou mesmo produzir um novo “olhar de dentro” da cultura brasileira para pensar questões geradas pelas encenações das peças teatrais, em seus gêneros variados e as práticas de grupos das diversas regiões do país – suas escolhas e alternativas para tornar a “letra”, “carne” ou a “carne”, “letra”; para colocar o corpo em ação e para construir linhas de ações psicofísicas. Essas práticas podem ser consideradas à luz do pensamento decolonial e daquilo que Boaventura de Sousa Santos (2004) nomeou como um anticolonialismo, subvertendo o primeiro propósito do estabelecimento do teatro no Brasil pelos colonizadores e a colonialidade do poder, do saber e do ser remanescentes.¹⁶⁴

Apesar de aparentemente uma peça teatral decolonial ser contraditória, é preciso lembrar que quando começou o processo de investigação do processo de montagem do espetáculo em tela, não tinha a consciência ou utilizado o termo decolonial, porém seus dizeres e ações eram decoloniais. Corroborando com essa reflexão na relação da ideia/prática, também aborda Boaventura de Souza Santos quando diz “Eu gosto mais das experiências deles que muitas vezes sem se dizer e usar as palavras tão a praticar isso”¹⁶⁵.

Boaventura Sousa Santos (2006) ao propor uma “ecologia dos saberes”, sugere que esta seja estruturada dentro de uma constelação extensa e plural de

¹⁶⁴ Belém, E. (2016). Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva decolonial. *Sala Preta*, 16(1), 120-131. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i1> (p.122)

¹⁶⁵ Caetano Entrevista Boaventura de Sousa Santos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=K28wTrjLYI&feature=youtu.be>. Acessado em 25 de março de 2020 às 22h.

conhecimentos heterogêneos coexistentes, considerando-os independentes e horizontais entre si. A horizontalidade das diversas expressões culturais dos povos não tem a menor possibilidade de “Castas” ou hierarquização, nas enormes possibilidades e relações, há uma sincronia no dinamismo dessa “multiplicidade”.

Partindo do mesmo pressuposto do pensamento de SANTOS, no que se refere aos desafios de superar os processos de hierarquização e subalternização fundamentados pela colonialidade do poder, Mignolo (2003) pontua a emergência de novos locais de enunciação, o que ele vai alcunhar de “pensamento liminar”, em que a epistemologia subalternizada historicamente resiste para afirmar os seus saberes, em luta para conseguir seu espaço de poder.

A partir do espetáculo OCTF, o grupo Boca de Cena continua resistindo e fortalecendo saberes, através do desenvolvimento de sua pesquisa de linguagem ininterrupta que realiza em seu laboratório de investigação, no bairro Bugio. Para além da montagem do seu espetáculo, podemos perceber em suas ações, através das oficinas artísticas que realiza, da Blitz Cultural – Festival de Arte do Grupo Teatral Boca de Cena – surge do desejo de movimentar a cena cultural do bairro Bugio (sua sede) e teve uma enorme efervescência da produção artística na década de 1980, mas no decorrer do tempo se fragilizou, pois a inspiração estética e a acessibilidade artística ficaram limitadas ao habitual televisivo e a acontecimentos rarefeitos.

Confluindo com essa discussão, porém estabelecendo referencial semântico próprio, Boaventura de Sousa Santos (2007¹⁶⁶; 2010¹⁶⁷), cunha a noção de epistemologias do Sul, lançando mão do que chama de “dupla sociologia transgressiva das ausências e das emergências”. Propõe, portanto, que devem ser entendidas como

el reclamo de nuevos procesos de producción y de valoración de conocimientos válidos, científicos y no-científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido de manera sistemática las injustas desigualdades y las discriminaciones causadas por el capitalismo y por el colonialismo (op. cit.: 43).¹⁶⁸

¹⁶⁶ Santos, Boaventura de Sousa. (2007). A sociologia das ausências e a sociologia das emergências: para uma ecologia de saberes. In: Renovar a Teoria Críticas e Reinventar a Emancipação Social. São Paulo: Boitempo.

¹⁶⁷ Santos, Boaventura de Sousa. (2010). Refundación del Estado em América Latina: perspectivas desde una epistemología del Sur. Lima: Instituto Internacional de Derecho y Sociedad.

¹⁶⁸ Idem. Ibidem. (2007). Tradução: A reivindicação de novos processos de produção e de valorização de conhecimentos válidos, científicos e não científicos, e de novas relações entre diferentes tipos de conhecimento,

Parte da concepção de que existe hoje uma crise das ciências sociais, desde sempre produzidas hegemonicamente em países do hemisfério Norte, Boaventura (2007) afirma que (...) buscar inteligibilidade sem “canibalização”, sem homogeneização” (p. 39). Ao pensar no conceito proposto por Mignolo (2003, p.99), “histórias locais do pensamento limiar” denuncia a formação do sistema moderno/colonial, cujo primeiro plano é a colonialidade do poder, ao passo que aponta para uma descolonização epistêmica fundamentada em novos locais de enunciações, que tem como ponto de partida os saberes subalternizados em confronto com as formas de saberes hegemônicos, emergindo, assim, uma nova epistemologia que redefinirá a geopolítica do conhecimento, descentrando-a do eurocentrismo.

Portanto, pensar o universo sem as amarras sempre hegemônicas do ocidentalismo é, sim, uma manifestação do pensamento limiar, cujos saberes, histórias locais/regionais são um passo decisivo para a descolonização intelectual.

A expressão “condições históricas e locais” indica também tanto as histórias locais “dentro” do sistema mundial moderno (por exemplo, as histórias locais dos “centros metropolitanos”, as histórias locais da Espanha e da Inglaterra) quanto as histórias locais de suas fronteiras/margens (por exemplo, os Andes sob domínio colonial, a independências dos países latino americanos [...]). [...] Os projetos globais, em outras palavras, são fermentados, por assim dizer, nas histórias locais dos países metropolitanos; são implementados, exportados e encenados de maneira diferente em locais particulares (por exemplo, na França e Martinica no século 19). (MIGNOLO, 2003, p.99)

O Boca de Cena não pauta apenas a denúncia (processo descolonial) em seu trabalho, mas também de intervenção – capacitação/formação - (processo decolonial) e o seu produto é para além do consumo e descarte, ele propõe reflexões acerca de problemas sociais recorrendo à cultura, a identidades locais e a costumes na construção de sua dramaturgia e da produção da cena.

Embora o espetáculo OCTF seja inspirado em uma obra clássica-erudita (Dom Quixote de Miguel de Cervantes), o que o grupo Boca de Cena produz não é erudito, de massa e nem popular. O Grupo busca inspirações em suas próprias experiências e traz novidade e autenticidade no seu fazer para o mundo. A maneira como o grupo lida com os elementos não se trata de uma apropriação, mas da ressemantização como forma de evidenciar os usos dos elementos, possibilitando

a partir de práticas de classes e grupos sociais que sofreram de maneira sistemática as injustiças, desigualdades e as discriminações acusadas pelo capitalismo e pelo colonialismo.

não só a interseção e interpenetração nas multiplicidades das variedades dos públicos.

Tal qual define Boaventura de Sousa Santos (2010:43), o Sul global pode ser aqui entendido como “uma metáfora do sofrimento humano causado pelo capitalismo e colonialismo em escala global e interna, inclusão, e da resistência para superá-lo ou minimizá-lo”.

O que define, portanto, essa delimitação é a sua localização na periferia do sistema capitalista industrial e/ou a experiência moral e cognitiva de subalternidade, tanto numa perspectiva global quanto em relação à reprodução que as elites dos países periféricos realizam em sua própria realidade. O reconhecimento desse lugar de subalternidade e das consequências econômicas, morais e cognitivas que tal posição acarreta, incentivou uma série de estudos críticos que têm como horizonte político a superação dessa condição.

Não é a intenção aqui aprofundar na questão, mas para lembrar Mignolo (2010) “só a descolonização do ser e do saber levará a um câmbio do horizonte econômico e político”¹⁶⁹. Como um dos intelectuais mais proeminentes de sua geração no que diz respeito ao debate entre produção de conhecimento e colonização, Mignolo defende que a partir de uma expansão para o Atlântico, em meados do século XV, estabelece-se a construção de um imaginário baseado em estruturas de poder modernas e coloniais.

Precisamos lembrar que os zapatistas foram o primeiro movimento social a aplicar o descolonialismo. Por mais que não tenham usado o termo, seus dizeres e ações eram descoloniais. Assim como o BDC no processo de pesquisa do espetáculo OCTF.

Não se muda o mundo, mas sim as pessoas que o fazem, controlam-no e desfazem-no. Assim como ressalta Dom Quixote “mudar o mundo, meu amigo Sancho, não é utopia é realidade!”. Ou seja, uma "revolução" material sem a descolonização do conhecimento e da subjetividade só leva a mudanças de conteúdo, mas não dos termos na organização do mundo. As instituições devem ser postas a serviço da vida e não a vida a serviço das instituições. Boaventura Santos,

¹⁶⁹ Latina, diz Walter Mignolo – Da Terra do Fogo a Tijuana – DW.DE. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt/só-descolonização-da-subjetividade-trará-mudança-à-américa-latinadiz-walter-mignolo/a-5285265>> Acessado em 28 de março de 2020, às 23h:58mint.

tem convicção de que “outro mundo é possível” e já está em construção nas lutas emancipatórias que se confrontam com as formas de dominação e exclusão, nos diferentes cantos do globo. Sustenta que a potencialidade desta reinvenção da emancipação está no “Sul”.

O aspecto teórico do pensamento que adota como mote paradigmático de partida, o hibridismo cultural e histórico do mundo pós-colonial e as reflexões do pós-colonial fundamentados nas críticas de Fanon e Said ao colonialismo. Assim como Bhabha (1998) retira a diferença cultural do lugar de uma "*terrível batalha disciplinar, na qual ela própria não terá mais espaço e poder*" (p. 59), também retira suas próprias reflexões do lugar da "enclausura" do teórico, deslizando entre perspectivas.

Para além do discurso dominante do imperialismo norte-americano e eurocêntrico e como aborda Canclini (1998; p. 252) "*Ao situar as ações populares no conjunto da formação social, os reprodutivistas entendem a cultura subalterna como resultado da distribuição desigual dos bens econômicos e culturais*" ou ainda como sugere Bhabha (1998) a formular reflexões contundentes, quando pergunta

De que modo se formam sujeitos nos 'entre-lugares', nos excedentes da soma das "partes da diferença (geralmente expressas como raça/ classe/gênero, etc)? De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder no interior de pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável? (p. 20).

Nesse processo, vejo-me como uma experiência viva, transitando pelos espaços e experiências múltiplas e a arte tem sido um veículo neste entre-lugar, aquecendo, alimentando, como bem disse Sontag *apud* Belém (2016) provocando reflexões, utilizando dela mesma para quebrar paradigmas, normatizações vivenciando esse espaço de fronteira,

Assim, buscando desfazer processos de subalternização, da colonialidade do saber e do ser, trabalhando por um pensamento fronteiriço, frequente terreiros de umbanda, candomblé e festas do congado, consulto o Ifá e procuro conhecer comunidades indígenas. Mas também me curvo diante de Bertold Brecht com sua trajetória e obra voltada para o pensamento crítico; saúdo Stanislavski e Grotowski por suas procuras pelo trabalho do ator sobre si; devoro dramaturgos como Samuel Beckett e Edward Albee; me inspiro em Susan Sontag e ouço com escuta atenta a Nina Simone. E ainda incomoda-me o número reduzido de mulheres que entraram para o rol da

escrita crítica no campo da teoria e história do teatro e da dança – penso em alguns nomes, mas ainda são poucos. Dessa maneira, se queremos realmente empreender uma crítica decolonial é necessário começar a admitir a supremacia da voz masculina regendo os mapas e os comportamentos nos domínios espaço-temporais. (p. 105) ¹⁷⁰.

Assim, pensar o espetáculo OCTF pela recolocação de um espetáculo híbrido, alternativo de negociação cultural, deslocando, assim, a reflexão epistemológica sobre o seu lugar de cultura na produção cultural para um lugar enunciativo, de uma prática enunciativa. A reflexão acima nos faz também questionar a noção consensual de comunidade cultural, como pelo questionamento da institucionalização de discursos transgressores. Logo, temos muito a aprender em ações como a própria experiência efetiva/afetiva da marginalidade social.

A experiência, por exemplo, de apreciação do espetáculo OCTF também é um experimento de colocar-se em um entre-lugar; demanda que se ocupe o lugar que não está, a priori, demarcado. Questionaremos, talvez, a "mistura" excessiva da cultura e suas interfaces, e com isso, as próprias categorias básicas que forjam a obra serão questionadas.

Talvez, eu diria, talvez. E é esse o convite que se fez ao leitor durante todo esse estudo, deixar-se seduzir pela(s) obra (s), deixar-se desestabilizar pelos argumentos colocados, pela dramaturgia, pela sua plástica, pela atuação dos atores que é uma inconstante nessa obra; como ela mesma se coloca “ reajusta, realinha e reordena”. Enfim, deixar-se capturar pela fábula de Cervantes, embaladas e construídas pelo grupo teatral Boca de Cena, do bairro Bugio como fio condutor de toda a trama deste entre-lugar, compreendendo como se reestruturam os agentes sociais que participam tanto do campo culto ou popular quanto do massivo e como isso abranda as fronteiras entre seus praticantes e seus estilos.

¹⁷⁰ BELÉM, ELISA . Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena?. ILINX REVISTA CIENTÍFICA DO LUME , v. 10, p. 99-106, 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - EVOÉ, PARA NÃO CONCLUIR!

Apesar das ruínas e da morte,
 Onde sempre acabou cada ilusão,
 A força dos meus sonhos é tão forte,
 Que de tudo renasce a exaltação
 E nunca as minhas mãos ficam vazias.¹⁷¹

Neste estudo, lancei como proposta analisar o conceito de Cultura Popular dentro do espetáculo teatral “Os Cavaleiros da Triste Figura”, inspirado livremente na literatura clássica de Miguel de Cervantes “Dom Quixote de La Mancha” a partir de uma perspectiva decolonial e do hibridismo cultural presente no espetáculo.

Ao problematizarmos as seguintes questões: como lidar com a cultura popular no tempo presente utilizando “Os Cavaleiros da Triste Figura”, já que a cultura popular produzida pelo grupo não é vista na perspectiva do entendimento defendida pelos folcloristas, mas em uma perspectiva decolonial através da ressemantização dos seus elementos: textuais, plásticos, musicais e da representação? E qual seria, então, o lugar da cultura popular trabalhada pelo grupo no espetáculo tomando como referência a presença e o uso da cultura erudita e da cultura de massa?

No primeiro capítulo, discuti o campo teórico e conceitual e as categorias analíticas empreendidas no processo de investigação e sistematização do trabalho dissertativo, tendo por ênfase os conceitos de decolonialidade, culturas populares e hibridismo cultural.

No segundo capítulo, a partir dos métodos de “análise do conteúdo”, “lugar de fala” e “observação participante” enfatizei, através da trajetória do Grupo Boca de Cena e do espetáculo “Os Cavaleiros da Triste Figura”, presenças e usos da cultura popular, aplicabilidade do conceito pós-colonial e de hibridismo cultural, e a ação interventiva para além da denunciativa dos estudos coloniais.

No terceiro capítulo, discuti a problemática investigativa buscando aplicar as categorias analíticas proposta no projeto investigativo, na perspectiva de compreender e apresentar os resultados obtidos a partir da conclusão das investigações desenvolvidas, considerando as orientações recebidas ao longo do

¹⁷¹ Poema - Apesar das ruínas de Sophia de Mello Breyner Andresen | "Antologia Poética".

cumprimento da carga horária e dos componentes curriculares cursados e das sugestões acatadas pelo orientador a partir da qualificação da própria dissertação.

Chegamos às considerações pelo viés das leituras em relação às Culturas Híbridas. Logo, as Culturas Populares estão presentes dentro da perspectiva que foi trabalhada e enfatizada no terceiro capítulo com os seguintes autores e conceitos: Stuart Hall (2006 – Identidade, Diáspora, Foco de Resistência), Néstor García Canclini (1997, 1998 – Culturas Híbridas, descolecionamento), Peter Burke (2003 – Artefatos Híbridos), Homi Bhabha (1998 – Entre-lugar), Boaventura de Sousa Santos (2006 - Ecologia dos saberes, 2007/2010 – Epistemologia do Sul, Lugar de Elucidação), Walter Mignolo (2010 – Descolonização), cujas Culturas Populares no contexto da decolonialidade presente no espetáculo se processa e se estabelece como um lugar possível de cruzamentos entre o fazer artístico ligado às artes cênicas.

A peça do grupo Boca de Cena vem se somar às recriações ou releituras da obra cervantina no Brasil e, particularmente, no Nordeste brasileiro. Podemos observar que há na peça um forte cruzamento entre o livro de Cervantes e o Grupo Boca de Cena. Embora as referências ao Dom Quixote sejam predominantes, a nordestinidade é intrínseca à obra e se revela, seja no que se refere ao léxico empregado, com expressões típicas desta terra, seja nos ritmos e instrumentos musicais utilizados.

Ainda para a construção da obra, em relação a essa forma de criação a partir das artes da cena, mais especificamente o teatro, também afirma Belém (2016, p.116-129):

O teatro realizado no Brasil hoje - o trabalho com a criação coletiva, o processo colaborativo, a dramaturgia de grupo e os solos, mostram a reinvenção de estilos, escolas teatrais e da própria dramaturgia estudada nas escolas brasileiras, prioritariamente a partir da história do teatro e do drama europeus. É preciso lembrar que o estabelecimento do teatro no Brasil advém da época da colonização. (...) O teatro e a dança indicam também a expressão de um povo, revelando as raízes, os indicadores de pertencimento, a influência e hibridismo com outras culturas, a emergência e singularidade de discursos próprios a um grupo de pessoas ou de caráter universalizante.

A formação do BDC nasce dos elementos populares e dela migra para o teatro e suas potencialidades interpretativas. No espetáculo, há uma valorização dos

valores locais de onde o grupo está situado, ou seja, pensar o popular a partir da experiência vivenciada na periferia como forma de agregar e inserir essa periferia em sua produção.

Logo, pensar essa produção do grupo BDC e relacionar a sua pesquisa cênica a partir da obra de Cervantes, no contexto do tempo presente, é entender o lugar que o grupo se encontra. Por conseguinte, coloca-o numa encruzilhada de saberes, no seu modo de produzir, entendendo esses “encontros” como um ponto de lidar com as experiências da equipe de trabalho, tanto as acumuladas do grupo ao longo de sua trajetória quanto as adquiridas com o próprio processo. Talvez pensar esse lugar de encruzilhada seja entendê-lo como um lugar de movimento.

Ao seguir esse fluxo, o grupo BDC transita entre essas formas de produções: institucional, pela qual bebe na tradição a partir de uma ficha técnica montada que vislumbra e articula profissionais expoente-experientes da cena; investe na pesquisa – cria uma pedagogia de construção artística particular; e tudo isso da “margem”, do lugar não reconhecido como produtor de conhecimento.

Dessarte, não podemos deixar de evidenciar que o BDC está situado em uma periferia, fora dos grandes “centros” e “eixos”. Ou seja, é nesse confronto criativo da produção do seu fazer que engloba tanto as atividades de cunho artístico quanto as ações de caráter autorreflexivo no tocante ao espetáculo OCTF. Assim, o grupo fortalece sua investigação e constrói-se enquanto um projeto poético cênico de um tempo e espaço que parte do desenvolvimento de sua pesquisa (treinamento) e também pode se instituir enquanto tradição.

Os Cavaleiros da Triste Figura, neste sentido, é uma obra que nos convida para uma reflexão acerca da existência humana. De um lado temos Dom Quixote representando a loucura e do outro lado não podemos esquecer o Sansão Carrasco¹⁷², representando a vida real e as suas exigências, a racionalidade. Para nós, a loucura de Dom Quixote está na sua inadequação no mundo, acompanhado por seu fiel escudeiro Sancho Pança a quem nos remete o bom senso. Assim, vejo o espetáculo, em estudo, como uma possibilidade de observações ou ainda um lançamento de olhar sobre mim e sobre o nosso fazer coletivo. OCTF é um

¹⁷² Personagem da obra de Cervantes. O bacharel Sansão Carrasco, amigo da família de Dom Quixote, propõe-se a difícil tarefa de fazer o fidalgo retornar à sua aldeia, disfarçado de Cavaleiro da Lua Branca consegue que Dom Quixote volte definitivamente para casa. Vence-o em Barcelona e o impõe a pena de fazê-lo retornar ao seu povoado. Ali, Dom Quixote sente que sua morte está próxima e faz um testamento. Antes de morrer, recupera o juízo.

instrumento operante de saberes plurais, assim como nos provoca a pensar Santos (2010), estéticos, políticos, culturais e descolonial no seu fazer, ou seja, não é modelo único e binário-colonizador.

Por fim, podemos, portanto, estabelecer um paralelo da sociedade por meio desta obra e, por que não, dos contrastes das suas personagens entre os Brincantes, Dom Quixote, Ama, Sobrinha, Sancho, o Padre, o Auxiliar do rei, o Barbeiro, as Dulcineias. A obra é uma crítica ao mundo atual em sua tentativa de matar o espírito, o sonho. Dom Quixote tem nostalgia de um mundo possível para todos e busca caricaturalmente recuperá-lo, na figura de um herói louco e sonhador.

Esse espetáculo surge na periferia, e com sua narrativa atinge os vários públicos a provocar uma ressignificação em vários âmbitos principalmente na mensagem transmitida e no diálogo com os seus públicos plurais. Assim, atinge uma diversidade socioeconômica, regional e cultural e, nesse sentido, o palco é para além da periferia sem perder seus referenciais identitários. Com isso, o espetáculo passa a ser esse palco do entre-lugar, como nos lembra Bhabha (1998) nesse processo de imersão e inversão.

Desse modo, entende-se que o espetáculo OCTF, a partir do seu lócus de criação, exala uma cultura periférica, popular, culta e pressupõe várias outras, ao mesmo tempo que rompe com essas expectativas. Afinal, o espetáculo possui uma estrutura complexa ao estabelecer uma hibridez com a sua encruzilhada na composição cênica (plástica, visual, sonora), provocada com a textura interpretativa de cada ator pesquisador, da equipe envolvida. Isso sem perder de vista toda sua práxis, a qual parte de uma experiência coletiva-experimental, que possibilita a criação epistemológica a partir de procedimentos objetivos e conceituais que evidenciam questões sociais, políticas, estéticas e éticas, por meio do processo criativo, repensando as presenças e o uso da cultura popular no espetáculo em tela.

Respeitando as fluídas individualidades/identidades envolvidas, não basta apenas se libertar, tem que se libertar para libertar também. Assim, ousou dizer que “*o macaco sai do Bugio e a macacada torna-se espetáculo sem ser caricaturesco*”, sendo essa a estratégia de oposição à elite burguesa. Bebendo em Cervantes na transição do Medieval para o Renascimento até se chegar à perspectiva de um Cervantes atual, periférico, mas que não perdeu a dimensão dos conflitos e das tensões entre o conflito particular e com o mundo. Sem perder a noção do sonho.

Entendendo os sonhos como moinhos de vento que estão a circular e que a gente precisa efetivamente transformar as negações, as não aceitações em processo de transformação a partir da circularidade do próprio moinho.

OCTF do grupo Boca de Cena é uma leitura contemporânea dentro da concepção do tempo presente e da atualidade dentro da contribuição de Cervantes no sentido de entender as lógicas perversas da colonialidade no Brasil atual para que não percamos a criticidade e, ainda assim, utilizemo-nos da máscara e o sorriso como estratégia de sobrevivência – insistência para poder resistir e existir sem perder de vista a leveza dos afetos e dos sonhos.

No espetáculo OCTF, o grupo fortalece com maior ampliação, o que ao longo de sua trajetória já vinha desenvolvendo, como: parcerias, diálogos, pesquisas e vivências com diversos profissionais da cadeia artística, do âmbito acadêmico e das culturas populares. As participações em festivais, a ocupação dentro da comunidade do bairro Bugio e imediações, da academia e, para além do estado de Sergipe, no Nordeste. É isso que mantém viva a circularidade e ampliação da roda.

A roda como agente potencializador e multiplicador da circulação do protagonismo, da visibilidade, da distribuição e da mutualidade energética. Provoca um rompimento da espacialidade colonialista e replicadora do sistema de poder. O palco é o centro da roda e quem está em torno da roda é um campo energético, ritual tão presente na cultura através da circularidade, da corporeidade e das vivências geradas através da oralidade.

A partir da catarse podemos provocar o fortalecimento da vida e dizer o que precisa ser dito.

As fontes para o desenvolvimento desta pesquisa e construção do espetáculo OCTF não foram apenas testemunhas oculares. Foram construtores, idealizadores e realizadores de um trabalho coletivo e colaborativo. Assim, não podemos pensar a decolonialidade do ponto de vista individual e sim como um processo de emancipação coletiva.

No espetáculo está presente uma pedagogia pensada a partir das vivências periféricas e pautadas nos costumes comuns da gente do lugar e sendo ela uma pedagogia colaborativa e transgressora que vincula as experiências cênicas à vida, provocando tanto a intervenção quanto a reflexão. Uma pedagogia construída a

partir de fragmentos, ressemantizações e ressignificações conforme é discutido ao longo do texto dissertativo. E, assim, não se apresenta como uma mera repetição da obra cervantina. Logo, o próprio texto é decolonial por não propor montar o texto de Cervantes, ou seja, não é eurocêntrico nem textocêntrico.

A obra se apresenta como rastro da própria realidade. O conhecimento produzido foi adquirido por meio da experiência-experimentação: o jogo, a linguagem, as convenções, as técnicas, as metodologias. Principalmente o processo crítico dos atores-investigadores com as convenções do meio. Assim também aconteceu com a obra de Cervantes e sua construção está hibridada com os eventos de sua época.

Quando reconhecemos as diferenças enquanto um processo de identificação particular, reconhecendo-se também no corpo do outro e compreendendo o ser humano como participante desse processo cultural de diversidade, dinâmico e contínuo. Isso faz refletir e compreender a importância das identificações na cultura, de modo que o indivíduo possa fazer sua opção e se sinta parte da sociedade em que vive, de seu contexto histórico, de relações sociais, de manifestações culturais de aprendizados como produto e como produtoras da integração cultural dos sujeitos nos grupos sociais com os quais estabelecem vínculos de pertencimento.

Portanto, no processo de pesquisa do espetáculo OCTF, percebemos a ressemantização das culturas populares na linguagem que torna a vida uma existência por suas experiências contidas nas imagens e memória que transitam entre lembranças e esquecimentos. É na memória armazenada e no exercício da memória que as experiências vividas ganham a voz do contador de histórias e estabelece performatividade, como ato realizado, ritualizado, reconhecido pela comunidade.

Este trabalho é para além de ser apenas uma denúncia (descolonial), mas também é material de grito, de identidade, de fortalecimento e de resistência. Que esta pesquisa possa servir como material, inclusive, de estudo, análise e também de estímulos para outros grupos e que possam produzir a memória do teatro sergipano a partir das suas experiências, vivências e escrevivências.

A nossa ficção teatral é portadora de conhecimentos e denúncias. É com base nessa montagem que o grupo encontra ressonância no público e na crítica, em que os corpos narradores diluem a dramaturgia para falar de si. Ao utilizarem-se da

arte por uma via de comunicação criativa e lúdica, a qual nos permite ver por meio da gestualidade e da expressão daqueles corpos como tela de uma realidade que se assemelha a muitas.

Ao trabalhar nessa perspectiva da interculturalidade, a proposta é de não mensurar o lugar e o peso de cada uma dessas culturas presentes no espetáculo, principalmente através dos seus elementos: textuais, plástico, musicais, gestuais, corporais e da representação.

Entendemos também que a “história oficial” promoveu durante muito tempo apagamentos, silenciamentos, recalcamientos que ora são “profetizados” por contradiscursos que vão rasurar e recontar as histórias, sob novos prismas.

É preciso cada vez mais estudos, pensamentos contradiscursivos, assim como faz o grupo teatral Boca de Cena em seu espetáculo e em suas ações para além do bairro Bugio, evocando saberes subalternizados para um novo local de análise e pesquisa que perpassam o mero reducionismo do senso comum, do exótico, folclórico, para viver o potencial epistemológico que está implícito nesses saberes e que precisam ser explorados.

Podemos perceber que Dom Quixote ainda continua sendo uma referência para os estudos atuais. A obra cervantina é um foco de resistência à medida que, após séculos de lançada, continua no tempo presente, atual, sendo referência obrigatória não só para os estudos literários, mas também - e principalmente - pela mensagem que ela passa através dos seus próprios discursos e conteúdos apresentados. Assim recorro à dramaturgia do espetáculo OCTF de César Ferrario a partir da fala de Dom Quixote,

Não há febre. Quero um final apoteótico! Foi, é, seria, será assim em luta, com espada em riste. Saio eu em postura de enfrentamento. Também quero libertá-los. E antes que eu termine, recebo sobre mim uma chuva de bolinhas de papel que aqui representará toda a pujança daqueles que me impedem, que me interrompem, que me vetam. Isso acontecerá quando eu erguer a minha mão direita (ergue a mão direita). E nesse instante já não sou mais. Agora apenas a pura literatura (retira a capa, chapéu e lança e acomoda no leito fúnebre). Para velar-me, quero o amor em estado de graça. Não quero menos que minhas Dulcineias: meus todos os amores jamais vividos!

DULCINEIAS (surgem uma a uma)

DULCINEIA 01

Todos os amores silenciados.

DULCINEIA 02

Todos os amores velados.

DULCINEIA 03

Por todos os amores interrompidos.

DULCINEIA 03 (sem cessar a música)

Assim, em desobediência à vida, entregou-se à morte, sem dar ouvidos aos que aconselhavam juízo. Sem que ninguém o visse, armou-se de todas as armas, montou sobre Rocinante e pela porta falsa dos fundos de uma história, saiu para o infinito, com grandíssimo contento e alvoroço em ver com quanta facilidade dava princípio ao eterno.

DOM QUIXOTE (apenas manipulando sua capa, chapéu e lança) - Mas é justamente a isso que sirvo. Já parti. Já me coloco no instante desse longe.

Um pontinho escuro no horizonte refratado, seguido por um delicado rastro de poeira esquecida. Vejam, já me fui.

Ela resiste ao tempo sendo atualizada, reinventada e ressignificada dando a contribuição que ela apresenta e as reflexões ao mundo que ela propõe a partir da condição humana de existir.

Figura 88: Cena final do espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura.



Fonte: Acervo do Grupo Boca de Cena, 2018.

E de se pensar e de sonhar “sonhos possíveis”.

Sonhar mais um sonho impossível
 Lutar quando é fácil ceder
 Vencer o inimigo invencível
 Negar quando a regra é vender
 Sofrer a tortura implacável
 Romper a incabível prisão
 Voar num limite improvável
 Tocar o inacessível chão
 É minha lei, é minha questão
 Virar este mundo, cravar este chão
 Não me importa saber

Se é terrível demais
Quantas guerras terei que vencer
Por um pouco de paz
E amanhã se este chão que eu beijei
For meu leito e perdão
Vou saber que valeu
Delirar e morrer de paixão
E assim, seja lá como for
Vai ter fim a infinita aflição
E o mundo vai ver uma flor
Brotar do impossível chão¹⁷³

Evoé, para não concluir!

¹⁷³ Letra da música “Sonho Impossível”. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/86054/>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2020.

REFERÊNCIAS

ALVES, Syntia. Mexicanas e Mexicanos: A Morte como Identidade Cultural. **Revista Agenda Social**. Campos dos Goytacazes, v.9, n.2, 2015. Disponível em: <<http://www.revistaagendasocial.com.br/index.php/agendasocial/article/view/232>> Acesso em 30 de janeiro de 2020.

AGUIAR, Fernando José Ferreira. Tecendo reparações, afirmando identidades :caminhos e descaminhos para implementação e aplicabilidade da Lei 10.639/2003 na experiência escolar da rede pública em Sergipe. São Cristóvão, Programa de Pós Graduação em Educação (PPGED/ UFS) , 2012. **Tese de Doutorado em Educação**.

AMARAL, Lindolfo. **Imbução 30 anos, construção da memória**. 1ª ed. Aracaju: Prêmio Myriam Muniz, Funarte, 2008.

ARANTES, Antonio Augusto. O que é Cultura Popular. **Revista Ciência e Trópico**. 14ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. Disponível em: <<https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/333/223>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 8. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 2013.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência e Política**. Brasília, n.11, p. 89-117, maio/ago., 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>>. Acesso em 25 de jan. de 2020.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, LDA, 2009.

BAROSSO, Luana. **(Po)éticas da escrevivência**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. [online]. 2017, n.51, pp.22-40. Disponível em <https://doi.org/10.1590/2316-4018512>. Acesso em 27 de janeiro de 2020.

BELÉM, ELISA. Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena?. **ILINX-Revista Científica do Lume**. v. 10, p. 99-106, 2016. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/461>>. Acesso em 18 de setembro de 2019.

BELÉM, Elisa. Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial. **Sala Preta**. São Paulo, v.16, n.1, p. 120-131, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i1p120-131>>. Acesso em 20 de janeiro. 2020.

BELÉM, Elisa. Entre o teatro e a performance: PROJETO BRASIL – um olhar decolonial. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Santa Catarina, v.3, n.30, p. 24-35, dez. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1414573103302017024>>. Acesso em 05 de março de 2020.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis, Vozes, 1974.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade e interseccionalidade emancipadora: a organização política das trabalhadoras domésticas no Brasil. **Revista Sociedade e Estado**. Brasília, v. 30, n. 1, jan/abril, 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v30n1/0102-6992-se-30-01-00147.pdf>>. Acesso em 01 de setembro de 2018.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora. Autêntica, 2019.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1998.

BOAL, Augusto. **Estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOCA DE CENA. **Os Cavaleiros da Triste Figura**. Youtube, 2015/ 2019 (1h7m22s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C5e9VhYtgvs>>(2017) e em <<https://www.youtube.com/watch?v=X80VnKggxtg&feature=youtu.be>>(2019). Acesso em 07 de maio de 2020.

BRASIL. Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços/Secretaria Especial da Micro e Pequena Empresa. **Bordado Popular**. Brasília: Diário Oficial da União, 2018. Disponível em: <http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/34932949/do1-2018-08-01-portaria-n-1-007-sei-de-11-de-junho-de-2018-34932930>. Acesso em 03 de junho de 2020.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Educs, 2004.

CALVINO, Italo. **Por que ler os Clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. Companhia das Letras, 1993.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da

modernidade. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, Desiguales y Desconectados: Mapa de la Interculturalidad**. Barcelona: Gedisa Editora, 2004.

CARREIRA, André. Os Processos de Produção Teatral no Contexto da Cultura Regional: O caso dos Grupos Teatrais do Estado de Santa Catarina. *In: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. São Paulo, 2000. P. 51-56.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. 8ª. ed. São Paulo: Global, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore brasileiro**. 9ª. ed. São Paulo: Global, 2000.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1ª ed., 7ª reimpressão, 2010.

CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: entre a Tradição e a Transformação. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v. 15, n. 2, 2001. P. 28-35. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf>>. Acesso em 17 de setembro 2019.

CAVALCANTE, Lucas de Andrade Lira Miranda. A produção desigual do espaço urbano: uma análise do bairro Bugio em Aracaju-SE. *In: Anais do VII Congresso Brasileiro de Geógrafos*. Vitória -ES: VII CBG, agosto de 2014. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://www.cbg2014.org.br/resources/anais/1/1405004069_ARQUIVO_APRODUCAODESIGUALDOESPACOURBANOLucas.pdf&ved=2ahUKEwiU_KON8e3dAhUGH5AKHZ2tCGAQFjABegQIBxAB&usq=AOvVaw1DMm6Ceq704iwFZAnKrKOs>. Acesso em 27 de setembro de 2018.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/quixote2.pdf>>. Acesso em 15 de janeiro de 2020.

CONNELL, Raewyn. A Iminente Revolução na Teoria Social. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v.27, n.80, out.,2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092012000300001> Acesso em 10 de abril de 2020.

CORREIA, M. C. A observação participante enquanto técnica de investigação. *Pensar Enfermagem*, v.13, n.2, 1999, p.30-36.

COSTA, Francisco Araújo. O figurino como elemento essencial na narrativa. **Sessões do imaginário**. Porto Alegre-RS, ano 7, n. 8, 2002. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/775/586>>. Acesso em 22 de março de 2020.

CRUZ, Sidnei. **Palco Giratório**: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas. Fortaleza, Ceará: SESC; [Rio de Janeiro, Brazil]: Dantes, 2009.

CULTURA ÍPSILON. **O triunfo da morte**. Exposição Ces't La Vie! Vanités de Caravage à Damien Hirst (2010). Disponível em: <<https://www.publico.pt/2010/04/15/culturaipsilon/noticia/o-triunfo-da-morte-254592>>. Acesso em 07 de junho de 2020.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ECO, Humberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUfba, 2008.

FEROS, Antônio. **A Espanha no tempo de Cervantes**. Folha de São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj1806200533.htm>>. Acesso em 22 de março de 2020.

FLORES, Célia Navarro. **Um Quixote Sergipano**: Releitura do Quixote de Cervantes pelo grupo Teatral Boca de Cena. Aracaju-SE, 2018.

FERRARIO, César. **Os Cavaleiros da Triste Figura. Releitura de D. Quixote para o Boca de Cena (SE)**, Jul/ 2016 a Mar/2017, no prelo.

FORTIN, SYLVIE. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Tradução Maria Helena Mello. Revista Cena, n.7, 2009. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961/7154>>. Acesso em 21 de março de 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1995.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. Paz e terra. São Paulo, 1996.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUIMARÃES, Luiz. **CaBôCo – ExperiênciA**. Aldeia Coletivo, Youtube, 2019 (18m). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t5xtOu0Zw0c&feature=youtu.be>>. Acesso em 30 de janeiro. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovic;

tradução de Adelaide Lá Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LA BARCA, Calderón de. **A vida é sonho**. Tradução de Manuel Gusmão. Disponível em: <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/10/la-barca-a-vida-ecc81-sonho.pdf>>. Acesso em 01 de abril de 2020.

LAROSSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino**: uma experiência na televisão. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LINKE, Ines. O espaço performático. **Artefilosofia**: Ouro Preto-MG, n.1, 2006. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUK_EwiVq_zvq9PpAhXWH7kGHTkHDTwQFjABegQIAxAB&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.ufop.br%2Fpp%2Findex.php%2Fraf%2Farticle%2Fdownload%2F802%2F757&usq=AOvVaw2laRcclAnNW0EgLKfic4w9>. Acesso em 01 de maio de 2020.

MAIA, João Marcelo Ehlert. **Um capítulo do pensamento social periférico no Brasil**: o caso da revista América Latina”. Trabalho apresentado no GT 28 – Pensamento Social no Brasil do 38º Encontro Anual da ANPOCS, 2014.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidade del ser: Contribuciones al desarrollo de um concepto. In: CASTRO-GÓMES, S; GROSGOUEL, R. (Orgs.). **El giro decolonial; reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. p. 127-167.

MALDONADO-TORRES, Nelson. La descolonización y el giro des-colonial. **Tabula rasa**, Bogotá, n.9, p.61-72, jul./dic.,2008.

MARIETTO, Marcio Luiz. **Observação participante e não participante**. Working Paper. São Paulo, UNINOVE, 2014.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sur la religion**. Paris: Éditions Sociales, 1960. p. 42-77.

MIGNOLO, Walter. D. **Histórias locais, projetos globais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. D. **The Idea of Latin America**. Malden: Blackwell, 2005.

MIGNOLO, Walter. D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte. Enfoques, v.1, n.14., conceitual da modernidade. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org.). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

MIGNOLO, Walter. D. **La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial.** Barcelona: Gedisa, 2007.

MIGNOLO, Walter. D. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política.** Cadernos de Letras da UFF, Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324, 2008.

OLIVEIRA, Helder Canal de. **Elomar Figueira Mello e antropologias periféricas: identidade e crítica à modernidade. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas)** - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva. “Escrevivências”: rastros biográficos em Becos da memória, de Conceição Evaristo. *In: Terra roxa e outras terras.* Revista de Estudos Literários, Volume 17-B, 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17B/TRvol17Bi.pdf>. Acesso em 15 de janeiro de 2020.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. *In: Significado nas artes visuais.* São Paulo Perspectiva, 1976. p.47-87.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Aberto.** São Paulo: HUCITEC, 2002.

PEREIRA, Artur O. O que é lugar de fala? *In: Leitura: Teoria e Prática.* v. 36. Campinas, São Paulo, 2018. p. 153-156.

PRIOLLI, Gabriel. **O Negro da Senzala ao Soul.** Youtube, 2015 (45m24s). Disponível em: <<https://youtu.be/5AVPrXwxh1A>>. Acesso em 24 de março de 2020.

QUIJANO, Aníbal. “**Colonialidad del poder y clasificación social**”. Journal of world-systems research, v. 11, n. 2, p. 342-386, 2000.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Edgardo Lander (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas,** 2005.

RAMOS, Guerreiro. **A redução sociológica.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de Beatriz do Nascimento.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

REINHOLZ, Fabiana; MARKO, Katia. Tânia Farias. **O sistema nos impõe um projeto de não felicidade, de não corpo.** Brasil de Fato: Porto Alegre, 3 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/03/03/tania-farias-o-sistema-nos-impoe-um-projeto-de-nao-felicidade-de-nao-corpo>>. Acesso em 06 de março 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte-MG: Letramento; Justificando, 2017.

RIOS, Rafael; RIDOLFI, Eli. **Teatro com materiais ressignificados na imagem teatral**. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.

ROCHA, Gilmar. Paisagens corporais na cultura brasileira. *In: Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza, v. 43, n.1, p. 80-93, jan/jun. 2012.

ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. *In: Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Perse, 2017. Disponível em: <<http://www.dialogosinternacionais.com.br/2014/11/do-pos-colonial-decolonialidade.html>>. Acesso em 02 março de 2020.

SANTOS, Boaventura Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Boaventura Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências: para uma ecologia de saberes. *In: Renovar a Teoria Críticas e Reinventar a Emancipação Social*. São Paulo: Boitempo, 2007.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Refundación del Estado em América Latina: perspectivas desde uma epistemologia del Sur**. Lima: Instituto Internacional de Derecho y Sociedad, 2010.

SANTOS, Rian. **Teatro no olho da rua**. Revista Cumbuca. Nº 24. Ano VII. Aracaju, Segrase, 2019, p.12-19.

SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa). **Livro do Desassossego**. Lisboa: Tinta da China, 2014.

SIMIÃO, Marina Fazzio. **Entre o corpo cotidiano e o corpo cênico: uma perspectiva pós-colonial**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. **A Imprensa Carnavalesca no Brasil: Um Panorama da Linguagem Cômica**. São Paulo: Hedra, 2000.

UZEL, Marcos. **O teatro do Bando: negro, baiano, popular**. Salvador: P555 Edições, 2003.

VILLASENOR, Rafael Lopes. Interfaces da morte no imaginário da cultura popular mexicana. **Cadernos Ideias**, v. 16, p. 01-28. ISSN 1679-0316 (impresso) • ISSN 2448-0304 (online), ano 16, nº 272, vol. 16, 2018.

ZOOMZINE. **Ocupação Decolonialidade: Poéticas da Resistência, no Teatro de Arena**. 2017. Disponível em: <<https://www.zoomzine.com.br/single-post/2017/10/02/Ocupa%C3%A7%C3%A3o-Decolonialidade-Po%C3%A9tica-da-Resist%C3%Aancia-no-Teatro-de-Arena>>. Acesso em 01 de setembro de 2018.

SITES CONSULTADOS

<https://www.grupoteatralbocadecena.com/>

<https://www.youtube.com/?gl=BR>

https://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.livroscotovia.pt/fotos/autores/cervantes_0105072001294228283.jpg&imgrefurl=http://www.livroscotovia.pt/autores/detalhes.php?id%3D52&tbnid=0ujP1yJaWGVmAM&vet=1&docid=x9lyLwDdQFxE&w=243&h=300&itg=1&q=miguel+de+cervantes&hl=pt&source=sh/x/im

Carta do Folclore Brasileiro. Disponível em: <<http://culturadigital.br/setorialculturaspopulares/files/2010/02/1995-CARTA-DO-FOLCLORE-BRASILEIRO-CNF.pdf>>. Acesso em 17 de setembro de 2019.

O controle dos corpos e dos saberes. Entrevista com Walter Mignolo. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/170-noticias/noticias-2014/533148-o-controle-dos-corpos-e-dos-saberes-entrevista-com-walter-mignolo>>. Acesso em 26 de março de 2020.

GUIMARÃES, Luiz. CaBôCo – ExperiênciA. Aldeia Coletivo, Youtube, 2019 (18m). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t5xtOu0Zw0c&feature=youtu.be>>. Acesso em 30 de janeiro. 2020.

ANEXOS



Os Cavaleiros da Triste Figura

Releitura de D. Quixote de Miguel de Cervantes para o Grupo Teatral Boca de Cena (Aracaju - SE)

César Ferrario

Jul.16/mar.17

CONTATOS:

- E-mail: bocadecena6@hotmail.com

- Facebook: <https://www.facebook.com/grupoteatralbocadecena/>
- Instagram: <https://www.instagram.com/grupobocadecena/> (@grupobocadecena)
- Produção: (79) 988055883 / 991291939

“Talvez nós os homens não sejamos outra coisa que um modo particular de contarmos o que somos. E, para isso, para contarmos o que somos, talvez não tenhamos outra possibilidade senão percorrermos de novo as ruínas da nossa biblioteca, para tentar aí recolher as palavras que falem para nós.”

Jorge Larrosa

PERSONAGEN:

Brincantes, que se transvestem de personagens ao sabor da cena.

ESPAÇO:

Uma praça medieval, dessas que nos dia de hoje encontramos em todas as cidades.

Enquanto finalizam a arrumação do espaço, os brincantes cantam, proseiam com quem para, soltam piadas com quem passa ligeiro, apregoam a apresentação que logo iniciará, dançam, distribuem reclames, discutem entre si pelo que deveria ter dado certo mas está saindo pelas avessas, bebem água se estiverem com sede, comem se houver fome, e, se nesse instante, precisarem falar, que falem aos farelos! Todos dispõe de amplo espaço neste início. E por que já não estender tamanho benefício? Que assim seja ao longo de todo espetáculo! Nesta ode a loucura, de histórias errantes, o que deve sobrar é liberdade.

01º momento: Deste espetáculo que não se sustenta.

Brincante 1 - Senhoras e senhores,

Brincante 2 - Moços e velhos,

Brincante 3 – E também Moças e Velhas

Brincante 4 - Pardos, brancos e azuis,

TODOS - Boa noite!

Brincante 4 - Este espetáculo, que agora verão, de tamanha ambição desproporcional não se sustenta de pé!

TODOS - Vamos mudar o mundo!

Brincante 3 - Sabemos que tal ambição parece absurda, dada sua instável realidade, pastosa, líquida...

Brincante 3 - Mas é que este espetáculo acontece no presente. Além do mais, é a todo instante golpeado pelo passado, que o assola com violência.



Brincante 1 - E também pelo futuro, que não mede consequências em arruína-lo por completo.

Brincante 3 - O resultado disso, como já foi dito. É que a todo instante precisamos reordená-lo.

Brincante 4 - Reajustá-lo.

Brincante 3 - Realinhá-lo.

Brincante 4 - Reordená-lo.

Brincante 3 - Foi o que eu disse. Esta pecinha...

Brincante 4 - Este espetáculo.

Brincante 3 - Este espe...

Brincante 4 - Que não se sustenta de pé.

Brincante 3 - Que não se...

Brincante 4 - Como um sonho!!! Traz aqui a história de Dom quixote e Sancho pança.

Brincante 3 - Transcorrida em terras da Mancha, de Aragão e também da Catelunha.

Brincante 3 - Mas essa geografia, apesar de estreita, encerra a todos nós.

Brincante 2 - O mundo inteiro!

(*todos*) Olé!!!

Brincante 2 – É por isso que este espetáculo é único (*jogo cênico*) Porque não tem um tema! Ele é limitado a estudar um único caso....

Brincante 1 – Mesmo que incompleto.

Brincante 2 - ... mas deve aí assimilar a matéria de mais de mil outras histórias...

Brincante 3 - Por isso essa pecinha...

Brincante 4 - Este espe...

Brincante 3 - Este espetáculo.

Brincante 4 - Que não se sus...

Brincante 3 - Que não se sustenta de pé.

Brincante 4 - Como um...



Brincante 3 – Como um sonho!!!

Brincante 1 - Ao não contar história alguma, conta a história.

Brincante 4- Ou de cada um de nós.

Brincante 3 - Não! Ou de cada um de nós.

Brincante 1 - Melhor! Ou de cada um de nós.

Brincante 2 - Nada disso! Ou de cada um de nós.



02º momento: Nascimento, memória e delírio de uma identidade.

DOM QUIXOTE - Vocês não sabem que eu nasci por querer do céu, nesta nossa idade de chumbo, poder na terra ressuscitar o ouro. Eu sou aquele a quem se reserva os perigos, as grandes façanhas, os valorosos feitos. Eu sou, torno a dizer quem há de ressuscitar os da tábua redonda, os mártires dos Palmares, os Manés garrincha, Volta Seca, Jararaca, Jackson do Pandeiro, Antônio Conselheiro, Ariano Suassuna, Arthur Bispo do Rosário e o rei Luiz Gonzaga.... Mas sou também o que farei apagar o vulto de Lampião e de tantos outros que a mim pensam assemelhar-se, tanto em força como em grandeza. Alguns farei lembrar, outros, esquecer. Sou valente, galante errante, Dom Quixote... Dom Quixote... é... é... Quixote...

Brincante 2 - De la Tanga!

Brincante 4- Da Laranja

Brincante 3 - De La Franja

Brincante 2 - De la Canja.

Brincante 4- De La Prancha

Brincante 3 - De La Lancha.

DOM QUIXOTE - Não!!! Não é isso.. É... Como é mesmo... Tá bem aqui...

Brincante 4 - Seus miolos secaram. De tanto ler, perdeu o juízo.

Brincante 2 - Cumpra então saber, que este fidalgo, nas horas de ócio - diga-se o dia inteiro – se dava a ler livros de cavaleiros, heróis, super-heróis e outros bem feitos.

DOM QUIXOTE - Tá na ponta da língua! Caramba.... É...

Brincante 2 - Livros e mais livros! Trouxe para casa tantos quanto pode conseguir desses gêneros.

Brincante 4 - E de rompante, sem mais nem menos, começou a citá-los. Citava-os ao mais simples distúrbios. *(bate uma palma)*

DOM QUIXOTE - “A Razão da desrazão que a minha razão se faz, que de tal modo a minha razão esmorece que com razão me queixo da vossa formosura ”.

Brincante 2 - Hei!

DOM QUIXOTE - “Os altos céus que da vossa divindade com as estrelas divinamente se fortificam e a fazem merecedora do merecimento que a sua grandeza merece”.

Brincante 2 - Tanto mergulhou nessas literaturas que não foram poucas as noites que passou em claro. Até, realmente, os miolos secarem por completo.

Brincante 4 - Apenas lia. Nada mais. Somando-se as noites vinham os dias, de sombra em sombra, encostado em arvores. Enquanto comia. No lombo de um cavalo.



Brincante 2 - Durante as intimas necessidades, lá estava, esforçando-se, de livro em punho. E já de todo sem juízo, veio a dar com os mais estranhos pensamentos com que jamais deu algum louco nesse mundo. Tomado de histórias, foi quando lhe pareceu conveniente e necessário, tanto para aumento da sua honra como por serviço a sua pátria, fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo em busca de aventuras.

Brincante 4 - Queria em sua fantasia, o exercício de ter em vida tudo aquilo que antes experimentou em literatura. Acreditava com isso obter fama e reputação.

Brincante 3 - Mas para sua hora não haveria mancha...

DOM QUIXOTE – É isso, cabrunco!!!

Brincante 3 - Isso o que?

DOM QUIXOTE - Mancha!

TODOS - Dom Quixote de la Mancha!!!

(Música Dulcinea - Peri Pane)

DOM QUIXOTE - “Sei que meu nascimento é fortuito, um acidente risível. Não obstante, tão logo me esqueça por completo de mim mesmo, me comportarei como um evento capital, indispensável para o progresso e o equilíbrio do mundo”.

Brincante 3 - E assim, de tanto ler e mergulhar nos livros, o nosso reluzente cavaleiro começou a esquecer dos seus deveres mais importantes, como cuidar de sua sobrinha e também da administração de sua casa, deixando tudo nas costas da pobre ama.

03º momento: A jornada decidida e partida.

DOM QUIXOTE

Feita pois tais prevenções, não quero aguardar mais tempo para por em efeito os meus pensamentos. Preciso partir. Partirei. Vejam, já estou partindo. Partindo estou. E me vou, apertado pela falta que penso eu fazer ao mundo. Há muito a ser feito. Tortos por endireitar. As sem-razões que emendar. Os abusos que corrigir. As dívidas que saudar. Injustiças que reverter. As opressões por emborcar...

SOBRINHA

Vai deitar, meu Tio. Procura no travesseiro melhor ajuste para teus miolos.

DOM QUIXOTE

Está certo, estou indo.

AMA

(Ao público) Assim, em desobediência, sem dar ouvidos aos que aconselhavam juízo, em um momento de descuido, sem que ninguém o visse, armou-se de todas as armas, montou sobre Rocinante e pela porta falsa dos fundos de um quintal saiu para o campo, com grandíssimo contento e alvoroço em ver com quanta facilidade dava princípio ao seu bom desejo.

SOBRINHA

Não há de ter futuro, esta história mal feita e mal contada.

AMA

Estou de acordo.

DOM QUIXOTE

#Partiu

SOBRINHA

Tio, veja, você está fora da área cênica

AMA

Isso pode findar colocando alguém em perigo.

DOM QUIXOTE

Mas é justamente à isso que sirvo. Aos assolados pelo perigo! Além do mais, já parti. Já me coloco longe nesse instante. Um pontinho escuro no horizonte refratado, seguido por um delicado rastro de poeira esquecida. Veja, já me fui.

AMA

Terá que voltar.

SOBRINHA

E voltará. Logo que for assaltado por um terrível pensamento...

DOM QUIXOTE

Qual?



AMA

Sim um terrível e tenebroso pensamento.

DOM QUIXOTE

Qual pensamento?

SOBRINHA

Como assim, “qual pensamento”?

DOM QUIXOTE

Não sei do que se trata.

AMA

Do óbvio, claro.

DOM QUIXOTE

Ando tendo dificuldades com as coisas mais óbvias.

SOBRINHA

Pois que lhe venha, em um lampejo de lembrança, a proibição de armar-se, portar lança e escudo, faca, garfo ou até colher que seja, se antes de tudo não for tornado cavaleiro.

AMA

Isso. E como sabe, tornar-se cavaleiro não é coisa tão trivial.

SOBRINHA

Não é para qualquer um.

AMA

Há procedimentos.

SOBRINHA

Normas.

AMA

Tradição.

SOBRINHA

E elas não lhe pertencem.

AMA

Sem armas. Sem escudo e sem brasão.

SOBRINHA

Sem causa, sem título e sem razão.

DOM QUIXOTE

O resultado disso?



SOBRINHA

Como dito, é que tu não se sustenta de pé!

DOM QUIXOTE

Pois que seja reordenado! E o primeiro titulo acabei de ganhar: “Sem causa, sem titulo e sem razão.”

AMA

E o resultado disso?

04º momento: A busca por fazer-se nobre cavaleiro.

DOM QUIXOTE

Proponho-me e aceto fazer-me cavaleiro pelo primeiro que topar, a imitação de outros que assim fizeram. Conheço alguns que se fizeram presidente por algumas dúzias de vendidos ou interessados. Por que não pra mim? Serei cavaleiro e darei continuidade a essa jornada se encontrar um desmedido, assim, espelho meu.

AMA

Caso contrário?

DOM QUIXOTE

Dou por encerrada essa força.

SOBRINHA

Que assim seja!

DOM QUIXOTE

(Esse texto pode ser tomado como um canovaccio, um guia a ser reordenado mediante a reação do público) É... eu preciso de ajuda para poder ajudar a quem assim como eu também precisa de ajuda. Então, pergunto se não haveria nesta roda, “oh” ciclo eterno, alguém disposto a ocupar o seu centro e tornar-me cavaleiro. Alguém? Alguem que tenha coragem de ajudar alguém como eu que quer ajudar a alguém, para que quem sabe esse alguém também poder ajudar a outro alguém? Ninguém?

SOBRINHA (Dom Quixote)

(Tomando as vestes de Dom Quixote, para impedir o êxito do próprio personagem). Mas não é tão simples assim não. Não pode ser alguém que se deixe convencer. Alguém vacilante, cheio de duvidas e titubeios. Tem que alguém que realmente queira! Que não venha dizer “é... eu vou...”. Tem que querer! Querer mesmo! Com sangue nos olhos, cheio de vontade e tesão! Alguém que diga em rompante: “EU ACEITO!!!”

DOM QUIXOTE

(Retomando seus paramentos) Mas é que as vezes a pessoa quer mas tá com vergonha. Parece desquerer enquanto por dentro tá cheia de vontade e desejo! O que importa mesmo, é que essa pessoa tenha honestidade, boa índole...



AMA (Dom Quixote)

De boas intenções o inferno e política estão cheios! (*Tomando as vestes de Dom Quixote*). Nada de honestidade e boa indolezinha não! O babado aqui é mais sério. Tem que ser boa praça mesmo, gente boa, trabalhadora, que acorda cedo e pega condução lotada pra dar conta do batente. Que mora apertado no barraco. Deveria, mas não precisa nem ter carteira assinada. Que saiba o que é um pé de fogão, uma colher de pedreiro, expediente de dez horas de cobrador de ônibus, ASG, oficiboi... Tem que saber que carregar a vida nas costas é diferente de estar montado em cima dela.

DOM QUIXOTE

(*Retomando seus paramentos*) Não se assustem com esta senhora, caros colonos!

AMA (Dom Quixote)

(*Tomando de Dom Quixote apenas o chapéu*) Ah! E também tô cagando pro SPC e SERAZA. Se tiver com o nome sujo, nessa roda se faz rei sem problema nenhum!

DOM QUIXOTE

(*Retomando seus paramentos*) Alguém? Pelo visto esta história aqui se encerra! (*a brincadeira permanece até que alguém se prontifique a se fazer nobre e tornar Dom Quixote Cavalheiro*). Você? Você? Você talvez? Não, você não. E você. Você viria? Sim? Mas isso não é suficiente. Não basta querer, tem que desejar. Não pode titubear.

05º momento: Eis que na roda, um nobre de bom coração.

Uma “cena ritual” com musica, dança, chuva de pétalas, trono, manto, anjos, cornetas e tiros de canhão. O escolhido (ou voluntário) do público é paramentado de “rei” para que Dom Quixote seja feito cavalheiro.

06º momento: “O povo” faz de dom quixote um cavalheiro.

AUXILIAR DO REI

(*Entregando uma espada ao rei enquanto dom quixote ajoelha-se a sua frente*) Vamos, Repita comigo! “Tu, miserável dos infernos”.

REI (Popular)

Tu, miserável dos infernos!

AUXILIAR DO REI

Que podia deixar as pessoas em paz!

REI (Popular)

Que podia deixar as pessoas em paz!

AUXILIAR DO REI

Mas botou no juízo de levar adiante...

REI (Popular)



Mas botou no juízo de levar adiante...

AUXILIAR DO REI

...essa história sem pé, sem cabeça e sem futuro!

REI (Popular)

...essa história sem pé, sem cabeça e sem futuro!

AUXILIAR DO REI

Eu agora lhe faço...

REI (Popular)

Eu agora lhe faço...

AUXILIAR DO REI

Cavaleiro das tristes figuras.

REI (Popular)

Cavaleiro das tristes figuras.

AUXILIAR DO REI

Para que se desmanche em regozijo e agonia...

REI (Popular)

Para que se desmanche em regozijo e agonia...

AUXILIAR DO REI

(*com ênfase e ligeiro*) ...onde quer que exista uma praça, em um bairro de uma cidade de um estado de um país em um planeta com meia dúzia de almas necessitadas e atentas, ou até mais, que se prestem a esta tua causa insana.

REI (Popular)

...onde quer que exista uma praça com meia dúzia de... Como é o mesmo o resto?

AUXILIAR DO REI

É isso aí mesmo que você ouviu. Pronto, obrigado e pode voltar pro seu lugar. (*retira os paramentos do rei*)

07º momento: Sou cavaleiro.

DOM QUIXOTE

Agora que me tornei cavaleiro, a minha missão é defender essa nação.

SOBRINHA

Pelo visto esta história aqui se encerra! Em devaneios e caprichos, como o quis, se tornou cavaleiro; bastando agora agradecer a esses generosos expectadores, ajuntar tralhas e aplausos e seguir para o próprio recolhimento. Muito obrigado a todos. Bom dia, boa tarde boa noite.

ROGÉRIO

Acabou?!



FELIPE

Parece que sim.

ROGÉRIO

O problema é que o autor dessa peça alegou não ter encontrado nada mais escrito na saga de Dom Quixote, e por isso deixou pendente esta batalha.

FELIPE

Ah, mas me recuso a crer que nossa obra acabe aqui, ficando entregue ao esquecimento. Essa história é Fantástica!

ROGÉRIO

Assim como é fantástica a engenhosidade das caraminholas de Dom Quixote! Não há biblioteca que tenha papel suficiente para essa história que...

FELIPE

Acontece no presente. Mas é a todo instante golpeado pelo passado, que a assola com violência.

ROGÉRIO

E também pelo futuro, que não mede consequências em arruína-la por completo.

FELIPE

O resultado disso, como dito. É que a todo instante precisamos reordena-lo.

ROGÉRIO

Reajustá-lo.

FELIPE

Realinhá-lo.

ROGÉRIO

Reordená-lo.

FELIPE

Foi o que eu disse. Esta pecinha...

ROGÉRIO

Este espetáculo.

ROGÉRIO E FELIPE

Que não se sustenta de pé.. Como um sonho!!! Vamos mudar o mundo!

DOM QUIXOTE

Mudar o mundo? Mas é justamente à isso que sirvo. Além do mais, já parti. Já me coloco longe nesse instante. Um pontinho escuro no horizonte refratado, seguido por um delicado rastro de poeira esquecida. Veja, agora cavaleiro, já me fui... (*cavalga, sem sair do lugar*).



FELIPE

Então, caminhando sem sair do lugar o nosso reluzente aventureiro, ia falando consigo mesmo.

DOM QUIXOTE

Uma boa dose de confusão é uma condição que precede o pensamento independente. Quem falou isso? Foi eu mesmo. Não teria sido Alfred North Whitehead? Ora, não me venha eu com essa! Foi porque eu não me recordava de respostas que para outros poderiam parecer óbvias que fui com frequência forçado a elaborar uma solução nova para um problema que ainda não existia para aqueles que possuem uma mente mais ordenada. Se Rocinante não me leva à paisagem, redesenho a paisagem ao meu sabor (*colocando, seja lá o que estiver montando, em suas costas*).

DOM QUIXOTE

Além do mais, já parti. Já me coloco longe nesse instante. Um pontinho escuro no horizonte refratado, seguido por um delicado rastro de poeira esquecida. Veja, já me fui... (*sai pela rua até desaparecer em alguma ruela. Levando seu cavalo nas costas*).

08º momento: A inquisição literária.

TODOS

Queima, queima na fogueira da pressão.
É a fogueira da inquisição.
Queima, queima na fogueira da pressão.
É a fogueira da inquisição.

Vamos queimar todo livro que houver
Essa loucura não fica de pé.
Vamos queimar todo livro que houver
Essa loucura não fica de pé.

PADRE

A biblioteca! Onde está?

AMA

Aqui, vossa eminência. Vou começar a destrancar.

Destranca eu
Destranca tu
Destranca até
O buraco do meu...

PADRE

Epa!
São os livros autores do dano?

SOBRINHA

Não só esses! Há muitos outros.



PADRE

Pois vamos tocar fogo
Em tudo que for insano

TODOS

Queima, queima na fogueira da pressão.
É a fogueira da inquisição.
Queima, queima na fogueira da pressão.
É a fogueira da inquisição.

PADRE

Acendam a fogueira
Que eu já estou de agonia.

AMA

Então senhor Licenciado
Vamos queimar logo tudo
Pra não entrasmo numa fria.

PADRE

Tragam os livros de um a um.

SOBRINHA

Melhor queimarmos logo tudo,
Não pode sobrar nenhum.

TODOS

Vamos queimar todo livro que houver
Essa loucura não fica de pé.
Vamos queimar todo livro que houver
Essa loucura não fica de pé.

AMA

Eu concordo em queimar tudo, por favor.

PADRE

Espera! Já disse que quem manda aqui sou. Eu escolho os livros que devem ou não ir para a fogueira. Antes eu quero ler pelo menos o título, e o autor

TODOS

Queima, queima na fogueira da pressão.
É a fogueira da inquisição.
Queima, queima na fogueira da pressão.
É a fogueira da inquisição.

AMA

Vamos queimar de Shakespeare
À Ionesco.



PADRE

Essa desgraça de teatro, eu já conheço

SOBRINHA

Tem também um tal de Bertold Brecht

PADRE

Em nome do pai,
Queima logo essa peste.

AMA

Queima também Nelson Rodrigues,
Esse otário.

SOBRINHA

Não esqueças de colocar também um tal de...

TODOS

César Ferrario.

TODOS

Vamos queimar todo livro que houver
Essa loucura não fica de pé.
Vamos queimar todo livro que houver
Essa loucura não fica de pé.

AMA

Aqui. Dom Quixote, Miguel de Cervantes...

PADRE

Há muito tempo que é um grande amigo meu esse Cervantes. Sua obra tem algo de bom, mas não conclui nada. Cabe esperar a maldita continuação dessas suas fábulas, para ver se assim podemos lhe dar a misericórdia que agora lhe negamos. Queima!!!

AMA

Queima!

SOBRINHA

Queima!

TODOS

Queima!

TODOS

Queima, queima na fogueira da pressão.
É a fogueira da inquisição.
Queima, queima na fogueira da pressão.
É a fogueira da inquisição.



AMA

Não vamos perdoar
Vamos acabar com o mal
Também vamos queimar
Revista e Jornal

SOBRINHA

Queima o Estadão,
Queima a Veja,
Queima a Rede Globo,
Queima com certeza.

AMA

Queima a Folha,
Queima no ato,
Queima tudo,
Eu não vou pagar o pato.



PADRE

Não, não, esses vamos deixar, são grandes amigos nosso. Tenho certeza que quando Dom Quixote ler essas obras universais ele será facilmente manipul...

AMA E SOBRINHA

Como?!

PADRE

Digo, belo, recatado e do lar. Vamos deixar esses para que ele setorne um homem de bem.
Queima o que não presta
Do norte até o sul.

AMA

Queima até o buraco do meu...

PADRE

Inclusive, aquela coleção com os discos de Raul.

AMA

(Saltando sobre a caixa de LPs) Não seu Padre, deixa Raul!

PADRE

Queima!

AMA

Raul não!

SOBRINHA

Queima!

AMA

Não!!!! Toca Raul!
(cantando)

*Enquanto você
Se esforça pra ser...*

PADRE
Pare com isso Ama!

... um sujeito normal

PADRE
Você está ficando louca!

E fazer tudo igual

PADRE
Largue esses discos

*Eu do meu lado
Aprendendo a ser louco
Um maluco total
Na loucura real*

PADRE
Não consigo me controlar

*Controlando
A minha maluquez
Misturada
Com minha lucidez*

TODOS
*Vou ficar
Ficar com certeza
Maluco beleza*

*Eu vou ficar
Ficar com certeza
Maluco beleza*

PADRE
Chega!!! Vamos acabar com isso. Levem esse cenário daqui. Retirem todas as caixas e livros também.

SOBRINHA
Para onde levamos?E os figurinos.

PADRE



Livrem-se de tudo! Chega desse delírio. Finjam que nada aconteceu. Se perguntar pelos seus livros, neguem que algum dia existiram. Neguem com veemência, até que se torne verdade!

09º momento: A aniquilação do delírio.

SOBRINHA

Estamos a paisana agora. Parecemos pessoas comuns.

PADRE

E somos!

SOBRINHA (aponta para alguém na plateia e imita)

Aquela(a) ali! Ele(a) nem sabe se ele(a) é ele(a) mesmo ou se eu sou ele(a).

AMA

E agora, o que fazemos?

PADRE

Agimos como pessoas comuns.

AMA

Eles estão nos olhando.

SOBRINHA

Eu estou ficando sem jeito.

PADRE

Ora, por Deus. Façam o que pessoas comuns fariam se estivessem no seu lugar. Tentem interagir.

Pausa

SOBRINHA

(*Para um espectador*) Oi. Calor né?

AMA

Não está funcionando. Me soa muito falso.

PADRE

Tá na cara que isso é dramaturgia.

SOBRINHA

Como assim?

PADRE

Texto decorado, minha filha. Texto decorado!

AMA

Não há saída. Vamos ficar presos aqui para sempre. Uma vez no teatro, para sempre no teatro.

DOM QUIXOTE

(Regressa em tempo próprio, em seu delírio, cantando)

*Uma voz que gira (Gira!)
Bailando no ar
Uh! Uh! Uh!*

*Queira! (Queira!)
Basta ser sincero
E desejar profundo
Você será capaz
De sacudir o mundo
Vai!
Tente outra vez!
Humrum!*

*Tente! (Tente!)
E não diga
Que a vitória está perdida
Se é de batalhas
Que se vive a vida
Han!
Tente outra vez!*

(Para os “ex-atores”)

DOM QUIXOTE

O que aconteceu aqui?

AMA

Aqui?

DOM QUIXOTE

Aqui! Onde está minha biblioteca?

SOBRINHA

Do que você está falando? Deve ser um delírio.

DOM QUIXOTE

Minha casa? Meus discos? Nosso espetáculo, o cenário...

AMA

Isso mesmo. Isso que pergunta não passou de um delírio.

SOBRINHA

E como um delírio, acabou por dissipar-se no ar, como éter.



PADRE

Vamos homem, você precisa se acalmar.

DOM QUIXOTE

Vamos padre, onde está sua batina?

PADRE (*disfaraçando*)

Que padre o que "mermão", tem padre aqui não, tá me confundindo é seu comédia? Sai dessa mano.

DOM QUIXOTE

Enganam-se. Há de passar o tempo e todos os dias eu virei aqui.

PADRE

Aqui onde?

DOM QUIXOTE

Aqui, ali, acolá, neste lugar suspenso. Por vontade das próprias pernas, dobrarei aqui onde deveria haver uma porta, passarei por ela mas não sem antes precisar forçar três vezes a maçaneta que sempre emperra. Aí minha mão ha de erguer-se em um pronto reflexo, sem que eu emita absolutamente nenhum comando para o braço, e ira direto para este espaço vazio apertar um interruptor que deveria estar bem aqui, ligando uma luz imaginaria que estaria bem ali. Darei três passos adiante, contornarei este espaço onde deveria haver a escrivaninha, passando por toda a minha estante de livros, e sentarei em minha cadeira de leitura que deveria estar aqui neste lugar. (*cai no chão ao sentar-se*) neste lugar (*cai novamente*) Bem aqui, minha cadeira (*cai novamente e fica a repetir ato e fala*).

SOBRINHA

Vamos, pare com isso meu tio

DOM QUIXOTE

Você disse meu tio! Se sou seu tio então estou certo! Há de ter uma biblioteca. Você é a Ama. E você o padre! Digam-me, onde está o nosso cenário? O que aconteceu com os figurinos?

PADRE

É sobre isso que quero lhe falar. Não há mais espetáculo. Acabou. Isso não estava fazendo bem para os seus miolos. E veja, todas essas pessoas, deveriam estar trabalhando!

DOM QUIXOTE

Enganam-se todos. Há um espetáculo acontecendo agora.

SOBRINHA

Prove.

AMA

Duvido!



DOM QUIXOTE

Não posso. Mas sei que há.

SOBRINHA

Sem cenário, sem figurino, sem texto... está mais para uma performance.

DOM QUIXOTE

É teatro. E está aqui, em mim. Todas as deixas, todas as falas, marcações, o tempo de cada ação e pensamento. Permanece aqui, como um toque, dentro de mim, pois isso é isto. (*repete a sequência física da porta, luz, mesa e cadeira até cair no chão novamente*).

AMA

Foi o diabo quem passou aqui e o carregou tudo, alegando que a ele pertencia. Levou absolutamente tudo, até nossos figurinos. Não nos restando outra alternativa a não ser se misturar a essas pessoas normais.

DOM QUIXOTE

Custo acreditar.

SOBRINHA

Não, não foi o diabo. Foi um encantador que uma noite apareceu sobre uma nuvem, depois que você saiu pelo mundo. Ele veio, entrou no aposento dos livros e fez lá não sei o que, pois daí saiu voando pelo telhado e deixou a casa cheia de fumaça, e quando atinamos a olhar o que tinha feito, não vimos mais livros, nem aposento, nem cenário, nem figurino nenhum.

AMA

Isso! Nos lembramos, eu e a sua sobrinha, que no instante em que partia aquele mau velho, disse que pela amizade secreta que tinha com o dono dos livros deixava feito este dano que agora nos damos conta. Disse que se chamava “o sábio Carochão”.

SOBRINHA

Fritão

AMA

Bolachão

SOBRINHA

Tritão

AMA

Sei lá, alguma coisa com "ão".

DOM QUIXOTE

“Frestão”, teria dito.

AMA

Isso.

DOM QUIXOTE



Assim é. Pois esse é um sábio encantador, grande amigo meu, que me tem ojeriza porque sabe por suas artes e letras que, correndo o tempo, virei a lutar em singular batalha. Virei a lutar com os cavaleiros que ele favorece e que irei de vencê-los sem que ele me possa atalhar, e por isso procura causar-me todos os dissabores que pode. Por minha palavra que mal poderá ele contradizer nem evitar o que em meu texto está escrito.

SOBRINHA

Quem duvida disso? – disse eu, sua sobrinha. – Mas quem põe vossa mercê nessas pendências, senhor meu tio? Não será melhor ficar em paz na sua casa, e não sair pelo mundo procurando sarna para se coçar, sem cuidar que muitos vão buscar lã e voltam tosquiados?

DOM QUIXOTE

Neste momento, quando preparava-se eu para responder, lutando por dar vigor e continuidade a este espetáculo...

ROGÉRIO

Que não se sustenta de pé. Que ao não contar história alguma, conta a história do mundo.

DOM QUIXOTE

...Eis que me fiz em pares!

ROGERIO

Como um sonho.

DOM QUIXOTE

Pois chamou-me um lavrador e vizinho!

10º momento: O encontro com Sancho Pança.

SANCHO PANÇA

Olá vizinho!

DOM QUIXOTE

Homem de bem, mesmo sendo pobre, pequeno e rechonchudo. Com pouco sal na moleira. Houve uma instantânea empatia.

SANCHO PANÇA

Senhor, pensei se não poderia ajudar-me com uma questão? Uma questão simples, mas deveras intrigante. Estava eu no meio dos afazeres diários quando algo muito estranho me ocorreu. Veja você que todos os dias, bem cedo, eu chegava aqui onde havia um curral e nele uma porteira. Eu a empurrava com algum esforço ao ranger da madeira, atravessava todo este espaço sempre recheado de lama e bosta das minhas vacas, ao som do flopc, flopc, flopc, das



botas ante botas que, contra a minha vontade, teimavam em ficar presas pela sucção dos buracos que faziam. Depois apeava a primeira vaca que atravessava o meu caminho e, sem olhar minha mão, presa a meu braço que era erguido sem que eu mandasse, pegava um banquinho que deveria estar bem aqui. Aí, sem pensar, passava o sentante para a outra mão que, também anestesiada pela própria rotina, o colocava do lado da vaca, por baixo do meu traseiro, no mesmo instante que eu apoiava minhas busanfas... (*cai no chão ao sentar-se no banquinho que não existe*). Mas tudo se dissipou, como se por loucura eu fosse subtraído da própria realidade. Pode acreditar no que digo?

DOM QUIXOTE

Deixe ver se entendi. (*Repete a ação, cai no chão ao sentar-se no banquinho que não existe*). Mas tudo se dissipou, como se por loucura fosse subtraído da própria realidade.

SANCHO PANÇA

Meu Deus! Que inteligência! Você entendeu mesmo. Sei mesmo agora se tratar do grande, magnífico e destemido cavaleiro Dom Quixote de la Tanga.

DOM QUIXOTE

É Mancha.

SANCHO PANÇA

Isso. As notícias correm, sabia? Estão todos a comentar de sua honra, grandeza e bravura. Estou impressionado como você assimilou tudo, tudinho.

DOM QUIXOTE

Claro que assimilei, pois o mesmo se passou comigo. Também me subtraíram a realidade escolhida, a minha revelia, alçando-a prontamente a condição de delírio. Por que não entra para um café com biscoitos.

SANCHO PANÇA

Entrar onde?

DOM QUIXOTE

Por aqui, onde deveria haver um serpenteante caminho de pedrinhas róseas, entre uma grama esverdeante e bem aparada. Atravessamos esta soleira, acessamos o grande salão e sentamos aqui, nesta longa mesa para um delicioso e agradável café.

SANCHO PANÇA

Temo irmos ambos ao chão, ao sentarmos.

AMA E SOBRINHA

(Música: A Casa - Vinicius de Moraes)

SOBRINHA

(*Sobrinha e Ama colocam cadeiras e uma tampo de mesa. Aos poucos vão recolocando pedaços de cenografia no lugar*). Por fim!!! Tanto porfiaram e



prometeram-se um ao outro que nos apiedamos e resolvemos restituir parcialmente a cenografia deste delírio.

(Toca uma sineta)

11º momento: Prosa com cafeína.

DOM QUIXOTE

Será o nosso recreio?

SANCHO PAÇA

Ou o despertador da cozinha nos dizendo que um belo assado ficou pronto?

AMA

Nenhum nem outro. Apenas a campainha. É o Barbeiro.

SANCHO PANÇA

Além de eficiente, premonitiva!

DOM QUIXOTE

Quem lhe garante?

AMA

Porque mandei que o chamassem, para que os olhos da medicina nos fizessem entender melhor.

BARBEIRO

(Colocando o último paramento. Um bigode, talvez) Bom dia, boa noite e boa tarde.

TODOS

Oh! O Barbeiro!

DOM QUIXOTE

“A pesquisa básica é como atirar uma seta para o ar e, depois, pintar um alvo onde quer que ela caia”.

BARBEIRO

“A verdade é o que é, e segue sendo verdade, ainda que se pense ao revés”.

DOM QUIXOTE

“É ilusão crer que algo é conhecido quando possuímos uma fórmula matemática para o evento: ele foi apenas designado, descrito, nada mais.”

AMA

Alguém quer café?

TODOS

Sim, todos queremos café!

AMA

“Os tolos fazem pesquisa, os homens sábios a exploram.”

BARBEIRO

Eis o café e sua força alquímica. Ao primeiro gole a cafeína já entra na corrente sanguínea e causa a aceleração da frequência cardíaca.

DOM QUIXOTE

Um pouco mais para mim, por favor.

BARBEIRO

O aumento da pressão sanguínea proporciona a sensação de energia.

SANCHO PANÇA

Para mim também! Mais um pouco... tá bom.

BARBEIRO

Assim, o corpo já começa a se sentir mais disposto para realizar as atividades diárias, manter-se acordado e ativo.

SANCHO PANÇA

Alarupi upi upi. Calariu, do rio que sorriu!!! Mais um pouco para mim. Isso.

DOM QUIXOTE

Isso, do bisco, do ibisco bisco. Calariu, do rio que sorriu é a chuva que caiu. Mais um pouco de café para mim.

SANCHO PANÇA

Para mim também, por favor.

DOM QUIXOTE

Um pouco mais para mim.

SANCHO PANÇA

Para mim também.

AMA

O Senhor Barbeiro não deseja cafeinar-se um pouco mais.

BARBEIRO

Sim, claro, aceito. Muito grato.

DOM QUIXOTE

Calariu do rio é a puta que o pariu!!! *(Levantando-se de rompante)*

TODOS

Ooooohhh!

DOM QUIXOTE



Vê lá, amigo Sancho Pança, aqueles trinta ou poucos mais desaforados gigantes! Penso em travar batalha e tirar a vida de todos esses seres desproporcionais.

SANCHO PANÇA

Que gigantes? Ainda não vejo nada. Um pouco mais de café por favor. São moinhos de vento. E o que neles parecem braços são asas, que empurradas pelo sopro da ganância fazem rodar a pedra trituradora de pessoas! Cuidado, meu senhor! Um simples encostão nessas máquinas desmedidas e terá uma parte do corpo decepados. Um pouco mais de café, quero café!



AMA

Acabou o café. Acho que vou fazer mais.

DOM QUIXOTE

Está enganado, Sancho. São gigantes! Logo se vê que não é versado em coisas de aventura. São gigantes sim, e tens medo! (*Puxando a espada*) Aparta-te daqui, e põe-te a rezar, que vou com eles me bater em mortífera e desigual batalha.

Ohhh homens gigantes, de proporcional desonestidade! Em que parte do caminho deixaram esquecidos o amor e a justiça? Tratarei de lhes conferir uma boa poda.

BARBEIRO

Neste momento, há um estouro de energia no organismo e isso colabora para uma melhora na respiração....

DOM QUIXOTE

Alarupi upi upi. Calariu, do rio que sorriu!!!

SANCHO PANÇA

Isso, do bisco, do ibisco bisco. Calariu, do rio que sorriu é a fruta que partiu.

BARBEIRO

A visão fica mais apurada com a dilatação das pupilas e o desempenho físico apresentam ganhos substanciais. O auge da disposição é neste momento.

DOM QUIXOTES

São gigantes!

SANCHO PANÇA

São moinhos!

DOM QUIXOTE

São moinhos gigantes.

SACHO PANÇA

São gigantes moídos e triturados pelos ventos uivantes da avareza.

DOM QUIXOTE

São gigamoinhos moendo miolos moles de pão adormecido afogados ao leite fresco das vacas mascaradas do ártico.

SANCHO PANÇA

Cadê o café?!

AMA

Estou fazendo!

BARBEIRO

Por este motivo, a pessoa tende a ficar com o humor mais vigoroso.

BARBEIRO

Mas, após tudo isso, o café começa a diminuir seus efeitos sobre o corpo. A energia diminuiu, mas a que foi gasta logo no começo é transformada em queima de gordura mesmo sem haver movimentação física.

DOM QUIXOTE e SANCHO PANÇA

Nesse instante não temos vontade de sorrir.

SANCHO PANÇA

Eu tenho fome.

DOM QUIXOTE

Eu também.

AMA (para a plateia)

Alguém quer café? Gostaria de tomar um café?...

SOBRINHA

Vamos meu tio. Vai querer um final ralo, definhado?

AMA

Ou uma apoteose?

SOBRINHA

Você escolhe.

AMA

Tome esse seu projeto próprio pelas rédeas e tenha a coragem de definir seu começo, meio e também o seu fim.

SOBRINHA

Isso! Faça-se sonho, por suas próprias mãos.

AMA

Antes que o façam por você, só que em menor valor e formosura.

SOBRINHA

Liberte-nos libertando-se.

DOM QUIXOTE

Então, como as coisas humanas não são eternas, chegou a hora do acabamento quando eu pensava que estava apenas começado.

SANCHO PANÇA

Meu nobre senhor, foi tomado por uma febre que o colocou por seis dias em uma cama, nos quais recebeu as visitas do padre, do barbeiro, de alguns outros bons amigos... Contou com os constantes cuidados da Ama e da Sobrinha, sem que eu, Sancho Pança, seu fiel escudeiro, apartasse da cabeceira.



DOM QUIXOTE

Não morri e nem vou morrer. Fui morrido! O abismo entre eu e esse mundo é irresgatável. Por trás de um véu há sempre um outro véu.

SANCHO PANÇA

A febre deve estar afetando-lhe o raciocínio que já não era lá essas coisas.

DOM QUIXOTE

Não há febre, mas apenas o delírio. Não estou para ser descoberto, mas para ser inventado; não estou para ser realizado, mas para ser conquistado; não estou para ser explorado, mas para ser criado.

AMA

Está realmente próximo do fim!

DOM QUIXOTE

Talvez nós não sejamos outra coisa que não um modo particular de contar o que somos. E talvez não tenhamos outra possibilidade senão percorrermos de novo as ruínas de nossa biblioteca, para tentar aí recolher as palavras que ainda possam falar por nós.

SANCHO PANÇA

É a febre.

DOM QUIXOTE

Não há febre. Quero um final apoteótico! Foi, é, seria, será assim em luta, com espada em riste. Saio eu em postura de enfrentamento. Também quero liberta-los. E antes que eu termine recebo sobre mim uma chuva de bolinhas de papel, que aqui representará toda a pujança daqueles que me impedem, que me interrompem, que me vetam. Isso acontecera quando eu erguer a minha mão direita” (*ergue a mão direita*). “E nesse instante já não sou mais. Agora apenas a pura literatura (*retira a capa, chapéu e lança e acomoda no leito fúnebre*). Para velar-me, quero o amor em estado de graça. Não quero menos que minhas Dulcineias: meus todos os amores jamais vividos!

DULCINEIAS (*surgem uma a uma*)

DULCINEIA 01

Todos os amores silenciados.

DULCINEIA 02

Todos os amores velados.

DULCINEIA 02

Por todos os amores interrompidos.

DULCINEIA 01 (*sem cessar a música*)

Assim, em desobediência a vida, entregou-se a morte, sem dar ouvidos aos que aconselhavam juízo. Sem que ninguém o visse, armou-se de todas as armas, montou sobre Rocinante e pela porta falsa dos fundos de uma história, saiu para o infinito, com grandíssimo contento e alvoroço em ver com quanta facilidade dava princípio ao eterno.

Ator que fez DOM QUIXOTE, apenas manipulando sua capa, chapéu e lança.

Mas é justamente à isso que sirvo. Já parti. Já me coloco no instante desse longe. Um pontinho escuro no horizonte refratado, seguido por um delicado rastro de poeira esquecida. Vejam, já me fui.

TODOS

(Música - Sonho Impossível)





LINKS

- 1- Currículo geral <https://drive.google.com/file/d/1nNVKun9ngvPTWiv1MU-lfe2kfdyisLsM/view?usp=sharing>
- 2- Portfólio : Panfletos e cartazes <https://drive.google.com/file/d/1ACfDIp8X5HXbYj7PeeTrwFL8hZb5Z0nR/view?usp=sharing>
- 3- Currículo – Oficinas https://drive.google.com/file/d/1-gU0F0n4K7ZObUaWuBcNFnZtETR8u_yf/view?usp=sharing
- 4- Blitz Cultural festival de arte realizado pelo Grupo Boca de Cena no bairro Bugio <https://drive.google.com/file/d/1R0zTixqXBk-q78tpr3OqfzYTdGiLUD-0/view?usp=sharing>
- 5- Trajetória do Grupo Teatral Boca de Cena <https://drive.google.com/file/d/17ztWlvn7C49fdqeBIWIDgL4JMr6azlZr/view?usp=sharing>
<https://www.youtube.com/watch?v=enL7Bj8HYLA&t=15s>
- 6- Redes Sociais
 - Instagram: @grupobocadecena <https://www.instagram.com/grupobocadecena/>
 - Facebook: <https://www.facebook.com/grupoteatralbocadecena/>
 - Site: <https://www.grupoteatralbocadecena.com/quem-somos>
- 7- Mapa de Apresentação do Espetáculo “ Os Cavaleiros da Triste Figura” <https://drive.google.com/file/d/19U14zlmvg09Mymr37Az7->

[37BCEQa0XMn/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1ta44M-s167cEaH_Co3wNslJVWdoPnCMJ/view?usp=sharing)

https://drive.google.com/file/d/1ta44M-s167cEaH_Co3wNslJVWdoPnCMJ/view?usp=sharing



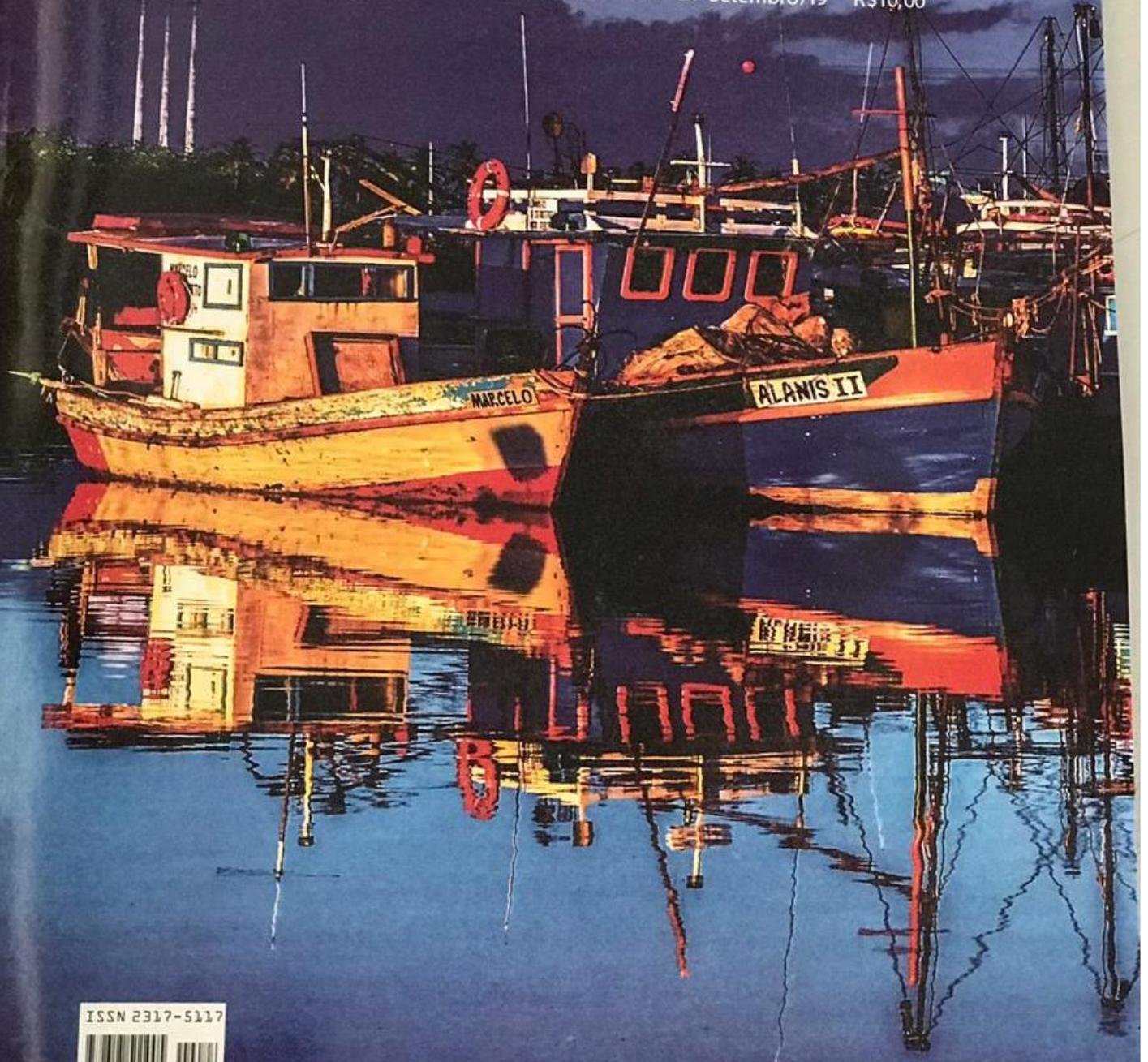
... Quem somos ...

Originário de Aracaju, Sergipe, fruto do Projeto Artístico e Cultural "Nosso Palco é a Rua" (SE), realizado em 2005, o Grupo Teatral Boca de Cena surgiu com o intuito de partilha de valores e conhecimentos apreendidos principalmente às classes populares mais desfavorecidas do acesso pleno à arte e à cultura em sua diversidade-plural. Ao longo de sua trajetória, se consolida como um agente transformador e promotor de ações culturais no Estado de Sergipe, partilhando deste universo de cultura popular e provocando reflexões e ações frente à realidade social brasileira, na dimensão específica de questões de cidadania e direitos humanos pela decisão e escolha de seus temas. Assim, estabelece um diálogo com seu público – centralmente demarcado por encenações no formato "teatro de arena" em contexto escolares e comunitários, isto é, praças e escolas públicas – e contribui para a disseminação de saberes artísticos e cidadania cultural – utilizando principalmente o gênero e o estilo tragicômico no desenvolvimento de sua pesquisa de linguagem.

Atualmente o grupo possui sede própria no Conjunto Bugio, onde desenvolve e partilha integralmente suas atividades sociais e culturais. Desde 2005 já montou mais de 9 espetáculos e realizou inúmeros projetos sociais e artísticos, tais como: Projeto de intercâmbios e interações estéticas recebendo vários grupos de teatro locais e nacionais. Ofertou à comunidade do "Bugio" e seus arredores vários cursos e oficinas de cidadania e práticas artísticas-culturais visto que o grupo é formado por graduados e graduandos em Teatro originários da Universidade Federal de Sergipe. Nos anos de 2014/2015 realizou o primeiro festival - Blitz Cultural - de arte na comunidade do "Bugio" com intervenções de espetáculos artísticos, oficinas envolvendo produções nacionais e locais. Já participou de festivais importantes no cenário brasileiro, tais como: O FEST (SE), FRINGE (PR), FIT (BA), Mostra SESC – Cariri (CE) / (SE), Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga (CE), Festival Popular de Teatro de Fortaleza (CE). O Grupo é um Ponto de Cultura – Ponto de Cultura "Boca de Cena na Rua" – uma iniciativa da sociedade civil do Ministério da Cultura (Minc) e da Secretaria do Estado da Cultura (Secult). Em 2014 foi contemplado com prêmio FUNARTE de Arte Negra realizando a montagem do espetáculo "Como Nasce Um Santo" abordando questões e situações relacionadas com a aplicação da Lei 10.639/2003 sobre o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana no âmbito das redes de ensino. O grupo também foi selecionado com o espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura (2017) para circular o país em 2018 através do projeto Palco Giratório, ação promovida pelo Departamento Nacional do SESC. Em suas produções, o Boca de Cena se dedica explicitamente a provocar reflexões críticas sobre a realidade social e cultural brasileira, produzindo uma arte que seja acessível e comunicável à população, afirmando-se assim, como um vetor de transformação social e de criação e fomento de um círculo de trocas e experiências no contexto cultural local/regional, sergipana, nordestina e brasileira.

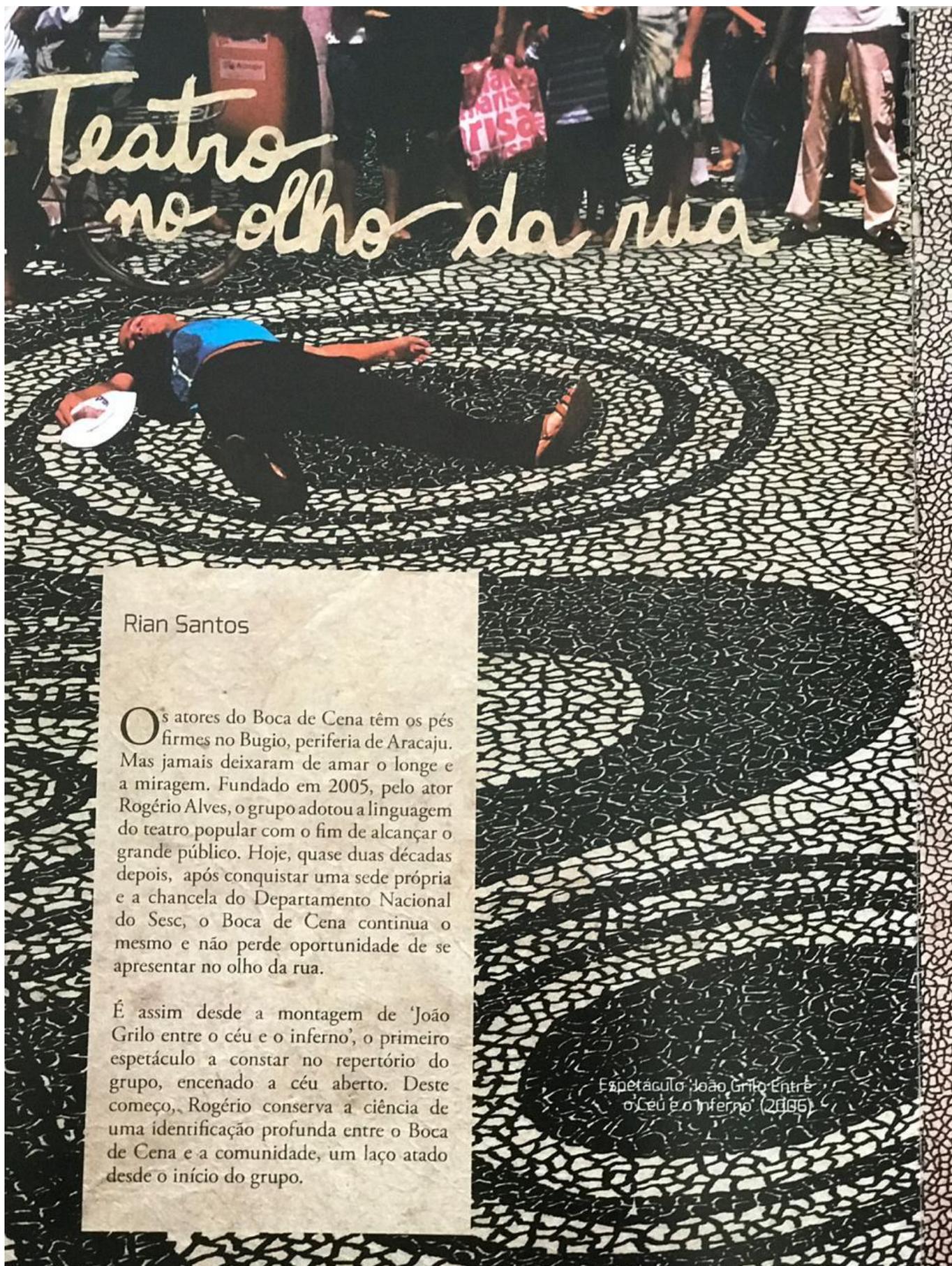
Cumbuca

Aracaju - Ano VII Nº 24 Setembro/19 R\$10,00



ISSN 2317-5117



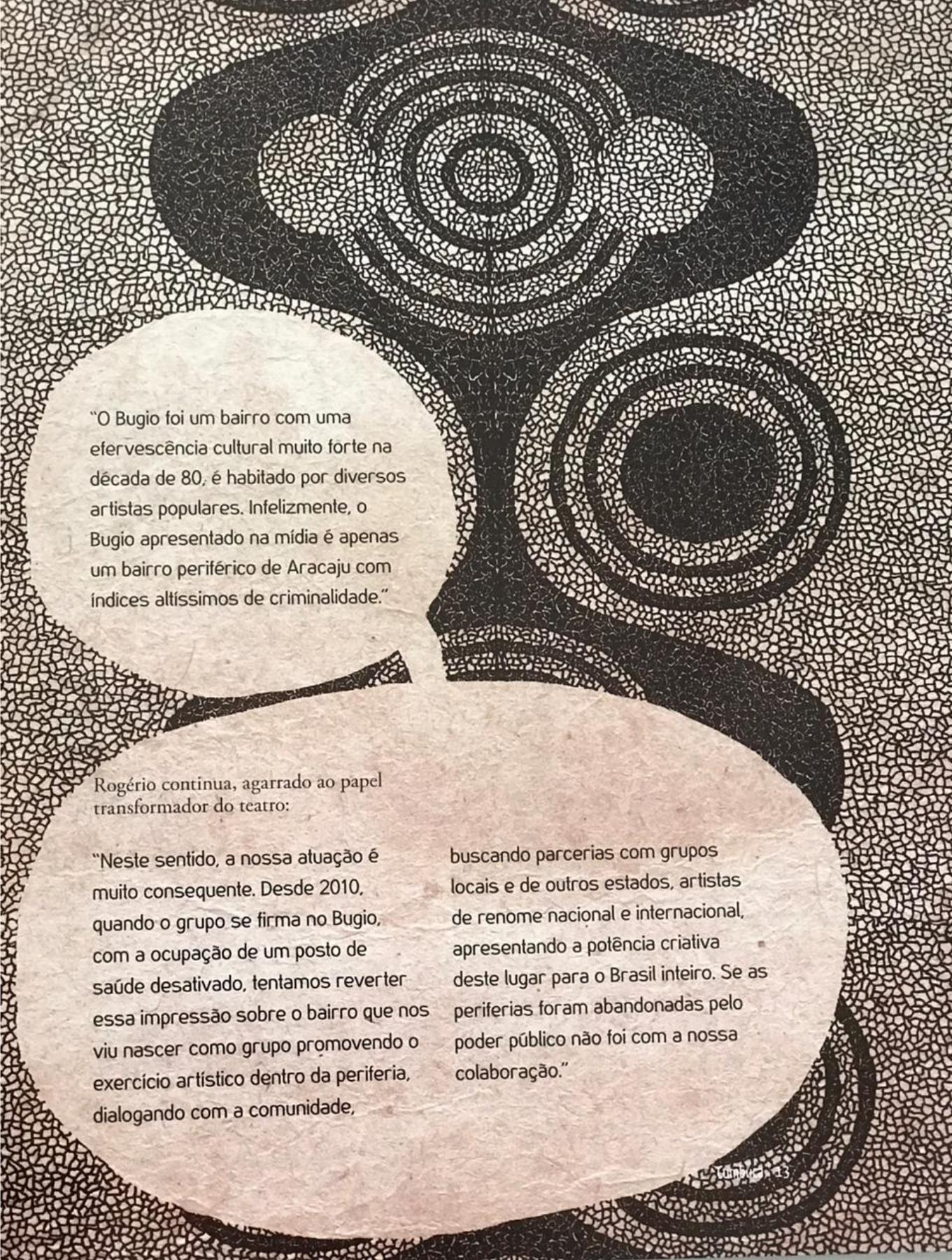


Rian Santos

Os atores do Boca de Cena têm os pés firmes no Bugio, periferia de Aracaju. Mas jamais deixaram de amar o longe e a miragem. Fundado em 2005, pelo ator Rogério Alves, o grupo adotou a linguagem do teatro popular com o fim de alcançar o grande público. Hoje, quase duas décadas depois, após conquistar uma sede própria e a chancela do Departamento Nacional do Sesc, o Boca de Cena continua o mesmo e não perde oportunidade de se apresentar no olho da rua.

É assim desde a montagem de 'João Grilo entre o céu e o inferno', o primeiro espetáculo a constar no repertório do grupo, encenado a céu aberto. Deste começo, Rogério conserva a ciência de uma identificação profunda entre o Boca de Cena e a comunidade, um laço atado desde o início do grupo.

Espectáculo: João Grilo Entre o Céu e o Inferno (2006)



“O Bugio foi um bairro com uma efervescência cultural muito forte na década de 80, é habitado por diversos artistas populares. Infelizmente, o Bugio apresentado na mídia é apenas um bairro periférico de Aracaju com índices altíssimos de criminalidade.”

Rogério continua, agarrado ao papel transformador do teatro:

“Neste sentido, a nossa atuação é muito consequente. Desde 2010, quando o grupo se firma no Bugio, com a ocupação de um posto de saúde desativado, tentamos reverter essa impressão sobre o bairro que nos viu nascer como grupo promovendo o exercício artístico dentro da periferia, dialogando com a comunidade,

buscando parcerias com grupos locais e de outros estados, artistas de renome nacional e internacional, apresentando a potência criativa deste lugar para o Brasil inteiro. Se as periferias foram abandonadas pelo poder público não foi com a nossa colaboração.”



Arte: Gabi Etinger

Boca de Cena
apresenta

Ano 2017

OS CAVALEIROS DA TRISTE FIGURA

Inspirado livremente na obra Dom Quixote de Miguel de Cervantes

Texto César Ferrario

Direção Fernando Yamamoto

Atuação Felipe Mascarello

Gustavo Floriano

Rogério Alves

Thayres Dyziz

Dom Quixote do Bugio

Engana-se quem vislumbra no teatro popular e de rua uma linguagem engessada. 'Os cavaleiros da triste figura', o espetáculo mais recente do Boca de Cena, por exemplo, foi concebido em chão impossível, entre um lugar e outro, como um andarilho íntimo de todos os caminhos que no próprio passo inventasse a estrada.

Tudo começou com uma ligação interurbana. Após ser intimado por telefone, o diretor Fernando Yamamoto (Clows de Shakespeare/RN), de quem Rogério Alves se aproximou durante participação anterior no Festival de Guaramiranga (CE), convidou a trupe para uma conversa olho no olho, em

Salvador. E lá, no Corredor da Vitória, lhes impôs a leitura do Dom Quixote.

O método sugerido por Yamamoto consistia na leitura completa do livro. Cada capítulo deveria ser vivido em ato. Nesse processo, personagens acabaram ganhando vida, à medida em que situações foram transportadas para a realidade do palco. Isso durou pouco mais de um ano, um dia depois do outro, até quando a experiência entre quatro paredes exigiu a organização de uma dramaturgia propriamente dita. Antes mesmo de deitar a primeira palavra no papel, entretanto, o escritor César Ferrário tratou de mergulhar no frenesi coletivo. E o fez de peito aberto, redigiu o texto durante a convivência com o grupo, disposto a acompanhar a viagem.

Logo se nota, 'Os cavaleiros da triste figura' reuniu profissionais do país inteiro, uma equipe da maior competência e diversos sotaques. Ator e produtor do grupo, com a responsabilidade de fazer as contas e viabilizar o impulso criativo da turma, Rogério explica que o cartão de crédito resolveu as questões práticas, financiando hospedagem e passagens. Sem a solidariedade dos artistas envolvidos, contudo, o espetáculo não teria pernas para chegar tão longe.

"Eles acreditaram em nosso sonho. E, por isso, sempre lhes seremos muito gratos".



Foto: Prity Reis









**PALCO
GIRATÓRIO
MMXVIII**

Palco Giratório

Não por acaso, 'Os cavaleiros da triste figura' ganhou o País inteiro. Contemplado pelo projeto Palco Giratório, do Departamento Nacional do Sesc, dedicado ao mapeamento e a circulação teatral, o grupo Boca de Cena se apresentou em dezenas de cidades brasileiras, percorreu o País de cabo a rabo.

Segundo Rogério, as trocas realizadas nesse período, com o patrocínio do Sesc, a riqueza de um processo desenvolvido ao longo de tanto tempo, coroado pelo sucesso, impõem novas metas e uma disciplina muito rigorosa para o grupo. Ambição sem limites. A ideia é mudar o mundo. Se o sonho é uma empresa de doidos, como o espetáculo afirma com todas as letras, não há por que conformar as possibilidades da criação às circunstâncias sempre tacanhas da realidade.

ESPETÁCULO TEATRAL

OS CAVALEIROS DA TRISTE FIGURA

GRUPO BOCA DE CENA

GRUPO BOCA DE CENA E SEUS COLABORADORES COM A LITERATURA
M. DON QUIXOTE DE LA MANCHA. A HISTÓRIA QUE SE PRETENDE RE-
POR TODA A REALIDADE CIRCUNDANTE. EM FORMA DE SONHO (OU
CAVALEIROS DA TRISTE FIGURA. UM GRUPO DE ATUADORES. EM PRACA
DESAFIZENDO-SE E REINVENTANDO-SE A CADA GOLPE. PERMEADOS
EXCÊNTRICO CADA VEZ MAIS DESACREDITADO. TRANSFORMAR O MUNDO!

INTA - 20H

UM *QUIXOTE* SERGIPANO: RELEITURA DO *QUIXOTE* DE CERVANTES PELO
GRUPO TEATRAL BOCA DE CENA¹⁷⁴

Célia Navarro Flores
Universidade Federal de Sergipe - UFS

Em 2015 o mundo celebrou os 400 anos da publicação da segunda parte da imortal obra de Miguel de Cervantes (1547-1616) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. No Brasil, mais especificamente em Aracaju (SE), o grupo teatral Boca de Cena decide montar uma peça inspirada na referida obra. Em 2016, Rogério Alves nos convida para falar sobre o livro de Cervantes, e, dessa forma, colaborar na construção dos personagens e em uma melhor compreensão da obra cervantina. Os atores tinham lido a tradução dos irmãos Castilho e algumas adaptações. Em nosso primeiro encontro, discorremos longamente sobre o livro, sua importância e universalidade. Ao longo do processo de criação e montagem, tivemos a oportunidade de acompanhar os ensaios e de opinar uma vez ou outra.

A proposta era montar uma obra inspirada no *Quijote*, mas contextualizada na Aracaju dos dias atuais. O texto, *Os Cavaleiros da Triste Figura*, foi escrito por César Ferrario, que é ator, diretor, roteirista e dramaturgo. A peça, em sua versão final foi apresentada na Universidade Federal de Sergipe no X Congresso Brasileiro de Hispanistas, no dia 20 agosto de 2018. Ressalto o fato de que a peça foi escrita especialmente para o grupo.

O Boca de Cena¹⁷⁵ nasceu em 2005 e se distingue por ser um grupo de atores de rua, cujo objetivo é levar o teatro a todos, principalmente aos menos favorecidos. Possui sede própria – um galpão construído por eles mesmos – no Bugio, bairro periférico de Aracaju e se propõe a promover atividades culturais que incitem a reflexão, com o objetivo de

¹⁷⁴ Uma versão deste texto foi apresentada no X Congreso Internacional de Cervantistas, ocorrido de 03 a 07 de setembro, de 2018, na Universidad Complutense, em Madri.

¹⁷⁵ Para maiores informações, acessar a página web do grupo: <https://www.grupoteatralbocadecena.com/quem-somos>

transformação social. Suas apresentações, em formato de teatro de arena, são levadas a escolas e comunidades em geral. Atualmente, é composto por cinco atores: Rogério Alves, Tayres Diniz, Felipe Mascarello, Gustavo Floriano e Lucas Piñeyro. Da montagem da peça, participaram os quatro primeiros.

Neste artigo pretendemos nos deter no texto de Ferrario, comparando-o com o texto cervantino, a fim de observar quais elementos do livro de Cervantes são acionados pelo autor brasileiro, aquilo que converge e que diverge da obra fonte, com o objetivo final de estabelecer a leitura que Ferrario faz do *Quixote* de Cervantes. Obviamente estamos dentro do campo da Literatura Comparada e, especialmente, dos estudos de intertextualidade e recepção da obra de Cervantes no Brasil.

Começamos pelo título da obra, o qual nos remete ao epíteto de Dom Quixote, o “Cavaleiro da Triste Figura”, porém em plural. Levando-se em consideração que a peça foi escrita especialmente para o grupo Boca de Cena, não há como não vincular a imagem de Dom Quixote ao próprio grupo, sendo seus integrantes, verdadeiros Cavaleiros da Triste Figura, não apenas porque possuem ideais quixotescos em sua proposta de levar ao seu público obras que incitem a reflexão e busquem, de alguma maneira, transformar seus expectadores e, por conseguinte, a realidade social em que vivem; mas também devido à dificuldade de ser ator no Brasil, um país que, ao relegar a cultura a segundo plano, não valoriza esse profissional, o que o leva a lutar para conseguir sobressair-se ou até sobreviver de sua profissão, verdadeiros Quixotes lutando contra moinhos.

O plural do título também nos indica que Dom Quixote não é apenas o personagem de Cervantes, mas todos os Quixotes que existiram e existem no mundo, mostrando-nos a universalidade do personagem cervantino.

Inicialmente o autor define os personagens e o espaço. Os personagens são “Brincantes: que se transvestem de personagens ao sabor da cena”¹⁷⁶ (FERRARIO, 2017, S/N). “Brincante” é “um participante de folguedo folclórico ou auto popular, ou de qualquer folia, como o carnaval” (HOUAISS, 2009, p. 328), logo, os personagens são pessoas que brincam nas festas populares. Lembremos que no Nordeste brasileiro temos várias festas populares de rua, que nos remetem às festas medievais e que foram trazidas pelos colonizadores ibéricos, como é o caso do Reisado e da Cavalhada.

¹⁷⁶ O texto de Ferrario ainda não foi publicado, temos em mãos uma cópia do original fornecida pelos atores. As páginas não estão numeradas, portanto, não temos como indicá-las neste trabalho. O texto também carece de revisão.

O espaço, por sua vez, é definido por “uma praça medieval, dessas que nos dias de hoje encontramos em todas as cidades” (FERRARIO, 2017, S/N). Nas definições de personagem e espaço, o autor nos transporta à Idade Média e, conseqüentemente, às origens da *Commedia Dell’Arte*, gênero literário ao qual se insere a obra de Ferrario. Desse modo, temos diversos elementos que nos remetem a esse gênero: o fato de que é uma obra pensada para ser representada em praças e ruas; as máscaras, a comicidade, a música e a improvisação entre outros. Ao indicar que as praças medievais existem em todas as cidades atuais, inclusive no Brasil, onde não tivemos uma Idade Média, o autor nos mostra que o passado subexiste no presente, que elementos medievais sobrevivem, como, por exemplo, atores, que levam seus espetáculos a ruas e praças, como o grupo Boca de Cena.

Na primeira rubrica se descreve o que devem fazer os personagens:

Enquanto finalizam a arrumação do espaço, os brincantes, cantam, proseiam com quem para, soltam piadas com quem passa ligeiro, apregoam a apresentação que logo iniciará, dançam [...]. Todos dispõem de amplo espaço nesse início. E por que já não estender tamanho benefício? Que assim seja ao longo de todo espetáculo! Nesta ode à loucura, de histórias errantes, o que deve sobrar é liberdade. (FERRARIO, 2017, S/N)

Com esta rubrica se introduz um tema que percorrerá a obra: a metalinguagem ou o metateatro”, pois os personagens devem “apregoar a apresentação que logo iniciará”. Também é o momento em que se define a atmosfera da obra: “uma ode à loucura” na qual deve sobrar liberdade. A intenção é que a loucura quixotesca seja o eixo do espetáculo e que os atores se sintam livres para improvisar, agregar ou tirar elementos que julguem necessários, ação típica também da *Commedia Dell’Arte*, que é marcada pelo improvisado.

A obra *Os Cavaleiros da Triste Figura* está estruturada pelo autor em “momentos”, totalizando onze momentos encabeçados por títulos. No primeiro, intitulado “Desse espetáculo que não se sustenta”, os personagens são os próprios atores, isto é, no texto de Ferrario, aparecem os nomes dos atores, não de personagens, e suas respectivas falas. Esse primeiro momento se inicia com a apresentação da peça ao público. Lembremos que na rubrica, o autor sugeria que os atores apregoassem a apresentação que se iniciaria. Na sequência, os atores cumprimentam o público e informam que a ambição do espetáculo é tão grande, que faz com que ele não se sustente em pé. Nesse momento todos os atores dizem: “vamos mudar o mundo!”. Já temos aqui a primeira manifestação de intertextualidade com a obra cervantina, pois a frase nos remete à loucura sublime de Dom Quixote, que é considerado louco por querer recuperar a mítica Idade de Ouro, quando os homens eram

felizes e por querer ajudar os mais necessitados, à imitação de seus heróis dos livros de cavalaria. Na sequência temos o seguinte diálogo com o público:

THAYRES – Mas é que este espetáculo acontece no presente. Além do mais, é a todo instante golpeado pelo passado, que o assola com violência.

GUSTAVO – E também pelo futuro, que não mede consequências em arruiná-lo por completo.

FELIPE – O resultado disso, como já foi dito. É que a todo instante precisamos reordená-lo.

ROGÉRIO – Reajustá-lo.

FELIPE- Realinhá-lo. (FERRARIO, 2017, S/N)

Temos aqui a fusão de presente, passado e futuro em um *continuum* infinito, indicando-nos que o espetáculo poderia ocorrer em qualquer tempo, pois se trata de uma história atemporal, característica também da obra cervantina. Uma vez que o espetáculo é assolado pelo passado e arruinado, ele precisa ser reconstruído (reordenado, reajustado, realinhado), motivo pelo qual, como veremos adiante, a peça, mais de uma vez, termina e recomeça.

As fronteiras geográficas se apagam, pois a história de Dom Quixote transcorre “em terras da Mancha, de Aragão e também da Catelunha (*sic*)” (FERRARIO, 2017, S/N), conforme um dos atores. Outro ator completa: “Mas essa geografia, apesar de estreita, encerra a todos nós” (FERRARIO, 2017, S/N), e outro: “o mundo inteiro” (FERRARIO, 2017, S/N). Mais uma vez a ênfase na universalidade da obra cervantina, que não se limita ao solo espanhol, mas, cujos protagonistas representam os homens de qualquer lugar do mundo.

No segundo momento, denominado “Nascimento, memória e delírio de uma identidade”, os personagens são Dom Quixote e os demais atores, que atuam como narradores. São parafraseados fragmentos do *Quixote*: o discurso da Idade de Ouro e vários fragmentos do primeiro capítulo. A intertextualidade com a obra cervantina aqui é explícita. A intenção é apresentar, ao público, Dom Quixote e sua loucura.

A partir do terceiro momento, “A jornada decidida e partida”, os nomes dos atores já não constam no texto de Ferrari, todos se converteram em personagens cervantinos, a saber: Dom Quixote, a sobrinha e a ama. Dom Quixote decide sair em busca de aventuras, sobe em um invisível Rocinante e finge cavalgar entre o público. Nesse momento, a sobrinha diz: “Tio, veja, você está fora da área cênica” (FERRARIO, 2017, S/N). Ao evidenciar que há duas áreas, uma que é cênica e a outra não, rompe-se a ilusão do teatro e o espectador é trazido para a realidade, ou seja, há uma mescla do plano de ilusão teatral com a realidade. Esse procedimento nos remete tanto à dicotomia sonho/ficção presente na obra cervantina, como ao

metateatro. Na sequência, as mulheres tentam impedir que Dom Quixote saia, dizendo que ele não pode sair pelo mundo sem ser armado Cavaleiro.

No quarto momento, “A busca por fazer-se nobre cavaleiro”, Dom Quixote se propõe armar-se Cavaleiro e para isso convida um espectador voluntário, que fará o papel de Rei, personagem inexistente na obra de Cervantes. A interação com o público, que ocorre também em outros momentos da peça, por um lado cria uma empatia entre atores e espectadores, por outro, transforma os espectadores em personagens. Como afirma Kattenbelt: “[...] o espaço da performance também contém o espaço do espectador, o que implica definir os espectadores, até certo ponto, como personagens do mundo representado, e consequentemente envolvidos na representação de ações e eventos” (KATTEMBELT, 2012, P. 115-130), ou seja, o espectador é *a priori* personagem, e, nesse caso, uma vez convocado à subir ao palco, estabelece-se um diálogo entre atores e espectador/ator.

Esse procedimento poderia ser comparado ao recurso utilizado por Cervantes para envolver o leitor em seu texto. Assim como o espectador é convocado a participar da peça, o leitor cervantino é convocado a participar do texto. Damos como um exemplo mais imediato o momento em que o narrador se dirige ao leitor, no capítulo XXIV, da segunda parte, ao afirmar que o capítulo é apócrifo, porque Sancho não inteligência suficiente para falar com tanta sabedoria. Desse modo, o narrador se dirige ao leitor e o convida a decidir se o capítulo é apócrifo ou não, se Sancho tem ou não discernimento para falar com tanta propriedade:

Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. **Tú, lector**¹⁷⁷, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más. (CERVANTES, 1998, P. 829)

No quinto momento, intitulado “Eis que na roda, um nobre de bom coração”, há somente uma rubrica indicando a preparação de um ritual.

No sexto momento, “O povo faz de Dom Quixote um cavaleiro”, estão em cena três personagens: Dom Quixote, o Rei e seu ajudante. Diferentemente do texto de Cervantes, quem arma Dom Quixote não é um estalajadeiro, mas um espectador voluntário que faz o papel de Rei. Este tem de repetir frases ditas por seu ajudante. A comicidade se dá quando, a partir de determinado momento o ajudante começa a falar tão rápido uma frase bastante longa, que o Rei não consegue repetir. A frase é: “onde quer que exista uma praça, em um bairro de

¹⁷⁷ Grifo nosso.

uma cidade de um estado de um país em um planeta com meia dúzia de almas necessitadas e atentas, ou até mais, que se prestem a esta tua causa insana” (FERRARIO, 2017, S/N). A frase não apenas retoma a rubrica inicial de que o espaço cênico é uma praça medieval, mas também, descreve a situação em que se encontram atores e público no próprio momento em que acontece a peça, ou seja, todos estão em uma praça vendo o espetáculo *Os Cavaleiros da Triste Figura* do grupo Boca de Cena. Outra vez a ruptura entre realidade e ilusão teatral.

Finalmente, Dom Quixote é armado Cavaleiro e, no sétimo momento, denominado “Sou cavaleiro”, a sobrinha diz que aqui termina a história, despede-se do público e os personagens voltam a ser atores. Um deles diz: “O problema é que o autor dessa história alegou não ter encontrado mais nada escrito na saga de Dom Quixote, e por isso deixou pendente esta batalha” (FERRARIO, 2017, S/N). Clara alusão ao episódio do *Quixote* no qual o narrador suspende a batalha com o biscainho declarando não ter em mãos o manuscrito com a continuação da história, final do capítulo 8 da primeira parte do *Quixote*. Entretanto, esse corte na peça retoma seu início, quando os atores informaram que o espetáculo é golpeado pelo passado e destruído e que a todo instante tem de ser reordenado, realinhado e reajustado.

O oitavo momento, “A inquisição literária”, remete-nos ao episódio do escrutínio da biblioteca de Alonso Quijano, capítulo 6, da primeira parte. Se, no *Quixote*, os livros queimados são os de cavalarias, em *Os Cavaleiros da Triste Figura*, queimam-se obras de teatro: William Shakespeare, Eugène Ionesco, Bertold Brecht, Nelson Rodrigues e César Ferrario, autor da obra que está sendo representada. Lembremos que na biblioteca de Alonso Quijano constava *A Galatea*, de Cervantes, a qual é poupada do fogo. Ferrario, assim como Cervantes, se insere em sua própria obra, ao mencionar seu nome ao lado de outros autores, cujas obras serão queimadas. Curiosamente, na obra de Ferrario os personagens queimam também o *Quixote* de Cervantes, obra que inspira o próprio drama.

A ama propõe queimar também a revista *Veja* e os jornais *Estado de São Paulo* (“Estadão”) e a *Folha de São Paulo* (“Folha”). Também queimam a Rede Globo. O padre se opõe dizendo: “Não, não, esses vamos deixar, são grandes amigos nosso[s]” (FERRARIO, 2017, S/N). Tenho certeza que quando Dom Quixote ler essas obras universais (referindo-se ironicamente à revista e aos jornais) ele será facilmente manipul...” (FERRARIO, 2017, S/N). Enquanto queimam os livros cantam uma canção cujo estribilho é “queima na fogueira da inquisição”. Querem queimar também o disco de Raul Seixas. Todos começam cantar sua canção “Maluco beleza”, que diz “controlando minha maluquez misturada com minha

lucidez”, verso que nos evoca a loucura quixotesca. Ao cantar essa canção, todos entram em uma espécie de loucura generalizada, a qual é bruscamente interrompida pelo padre.

No referido episódio do *Quixote* não se menciona a Inquisição, dizer que a queima dos livros é uma alusão a ela, é uma interpretação possível do episódio. Em *Os Cavaleiros da Triste Figura*, as obras de teatro e o *Quixote*, materiais queimados na fogueira da Inquisição, opõem-se às revistas, jornais e rede de televisão, poupados pelo padre. As primeiras obras são perigosas porque nos fazem pensar e, portanto, devem ser queimados pelo poder da Igreja; as segundas, por sua vez, são mídias que manipulam o povo e, por isso, não vão à fogueira e são poupadas pela Inquisição manipuladora. Observemos que o padre utiliza a expressão “manipul...”, ou seja, “manipulado”.

No final do oitavo momento, o padre e a sobrinha travam o seguinte diálogo:

PADRE

“Chega!!! Vamos acabar com isso. Levem esse cenário daqui. Retirem todas as caixas e livros também”.

SOBRINHA

Para onde levamos? E os figurinos.

PADRE:

Livrem-se de tudo! Chega desse delírio. Finjam que nada aconteceu. Se perguntar pelos seus livros, neguem que algum dia existiram. Neguem com veemência, até que se torne verdade! (FERRARIO, 2017, S/N)

O padre dá um basta ao delírio. Esse delírio não é só a loucura generalizada que contagia os personagens ao cantar “Maluco beleza”, mas também o próprio espetáculo ao ordenar que levem o cenário, os figurinos, enfim, tudo. Novamente o espetáculo será reajustado, reordenado, realinhado, como previsto em seu início. Além disso, a inquisição está queimando as obras críticas e, o espetáculo *Os Cavaleiros da Triste Figura*, por ser uma obra crítica, tem de ser interrompido.

No nono momento, chamado de “A aniquilação do delírio”, os personagens voltam a ser “pessoas comuns”, estão “à paisana” como diz a sobrinha. Curiosamente o autor mantém os nomes dos personagens cervantinos (ama, sobrinha, padre...). A sobrinha tenta interagir com o público, mas a ama diz que soa falso, o padre afirma que se nota que é dramaturgia, texto decorado. A ama conclui que não há saída que eles ficarão presos ali para sempre, pois “uma vez no teatro, sempre no teatro”. Mais uma vez temos o teatro dentro do teatro, ou, como dissemos, o metateatro.

Dom Quixote volta cantando outra canção de Raul Seixas, “Tente outra vez”. Há uma pequena rubrica que instrui que o ator deve dirigir-se “para os ‘ex-atores’”. Dom Quixote

pergunta onde está tudo: a biblioteca, a casa, seus discos, o espetáculo, o cenário. Estabelece-se o seguinte diálogo:

DOM QUIXOTE

[...] –Há de ter uma biblioteca. Você é a ama. E você o padre! Digam-me, onde está o nosso cenário? O que aconteceu com os figurinos?

PADRE

É sobre isso que quero lhe falar. Não há mais espetáculo. Acabou. Isso não estava fazendo bem para os seus miolos. E veja, todas essas pessoas, deveriam estar trabalhando! (FERRARIO, 2017, S/N)

Dom Quixote insiste que há uma peça de teatro acontecendo. A ama o informa que quem levou tudo foi o diabo.

AMA

Foi o diabo que passou aqui e carregou tudo, alegando que a ele pertencia. Levou absolutamente tudo, até nossos figurinos. Não nos restando outra alternativa a não ser se misturar a essas pessoas normais.

DOM QUIXOTE

Custo acreditar.

SOBRINHA

Não, não foi o diabo. Foi um encantador que uma noite apareceu sobre uma nuvem, depois que você saiu pelo mundo. Ele veio, entrou no aposento dos livros e fez lá não sei o que, pois daí saiu voando pelo telhado e deixou a casa cheia de fumaça, e quando atinamos a olhar o que tinha feito, não vimos mais livros, nem aposento, nem cenário, nem figurino nenhum. (FERRARIO, 2017, S/N)

Por um lado, Ferrario retoma a obra cervantina ao aludir ao final do episódio do escrutínio, capítulo 7 da primeira parte, quando o ama e sobrinha enganam o Cavaleiro alegando que o sábio encantador levou a biblioteca, por outro lado, enfatiza a metalinguagem ao referir-se novamente aos elementos do cenário. No final do nono momento, Dom Quixote decide chamar um vizinho lavrador.

No décimo momento, intitulado “O encontro com Sancho Pança”, Sancho vai visitar Dom Quixote e ambos caminham por uma casa imaginária. Lembremos que tudo havia sido levado por Frestão, o encantador. Dom Quixote oferece um café a Sancho, enquanto a ama e a sobrinha vão recolocando o cenário.

Finalmente, no último momento, o décimo primeiro, que se chama “Prosa com cafeína”, Dom Quixote e Sancho bebem muito café enquanto o barbeiro vai explicando os efeitos da cafeína sobre o organismo. O café age como uma droga que faz ambos alucinarem. Nesse momento, Ferrario recupera o episódio dos moinhos de vento, capítulo 8, da primeira

parte do *Quixote*. Dom Quixote, de Ferrario, diz “Vê lá, amigo Sancho, aqueles trinta ou poucos mais desaforados gigantes! Penso em travar batalha e tirar a vida de todos esses seres desproporcionais”. Sancho responde:

Que gigantes? Ainda não vejo nada. [...] São moinhos de vento. E o que neles parecem braços são asas que empurradas pelo sopro da ganância fazem rodar a pedra trituradora de pessoas! Cuidado, meu senhor! Um simples encostão nessas máquinas desmedidas e terá uma parte do corpo decepada. [...] (FERRARIO, 2017, S/N)

Como no livro de Cervantes, Dom Quixote insiste que são gigantes:

Está enganado, Sancho. São gigantes! Logo se vê que não é versado em coisas de aventura. São gigantes sim, e tens medo! (*Puxando a espada*) Aparta-te daqui, e põe-te a rezar, que vou com eles me bater em mortífera batalha. Ohhh homens gigantes, de proporcional desonestidade! Em que parte do caminho deixaram esquecidos o amor e a justiça? Tratarei de conferir uma boa poda. (FERRARIO, 2017, S/N)

Eles seguem tomando café e o delírio vai aumentando. Dom Quixote reúne os dois pontos de vista, o dele e o de Sancho ao afirmar que são “moinhos gigantes”. Sancho diz que são “gigantes moídos e triturados pelos ventos uivantes da avareza”. Nesse momento Dom Quixote cria um neologismo são “gigamoinhos”. O processo de formação desse neologismo, que justapõe duas palavras “gigantes” e “moinhos”, remete-nos ao neologismo criado por Cervantes “bacyelmo”, que justapõe as palavras “bacia” e “yelmo” (elmo). O mesmo processo é utilizado pelo escritor espanhol na formação de nomes como o gigante “Caraculiambro” (cara + culo), Trifaldi (tres + falda) e muitos outros.

A oposição moinhos *versus* gigantes tão claramente expressa no *Quixote* desaparece na obra de Ferrario e dá lugar à crítica social. Os gigantes são os poderosos desonestos, injustos, motivados pela avareza. Se, no *Quixote*, Cervantes critica a sociedade, principalmente a aristocracia ociosa, representada pelos duques; Ferrario critica os poderosos e não há como não pensar na atual situação política brasileira, em um momento em que tantos políticos são acusados e presos por corrupção.

Na sequência, a sobrinha pergunta se seu tio vai querer um final “ralo, definhado”, a ama completa a pergunta: “ou uma apoteose?” Chegamos ao final da peça. Dom Quixote continua delirando, Sancho sugere que ele está febril. Em determinado momento Dom Quixote diz: “Então, como as coisas humanas não são eternas, chegou a hora do acabamento quando eu pensava que estava apenas começado. Do episódio dos moinhos de vento salta-se

para o final da segunda parte, capítulo 74, que começa com a mesma frase pronunciada pelo Dom Quixote, de Ferrario: “Como las cosas humanas no sean eternas [...]” (CERVANTES, 74, P. 1215)

Em meio ao delírio Dom Quixote diz: “Talvez nós não sejamos outra coisa que não um modo particular de contar o que somos. E talvez não tenhamos outra possibilidade senão percorrermos de novo as ruínas de nossa biblioteca, para tentar aí recolher as palavras que ainda possam falar por nós” (FERRARIO, 2017, S/N). Citação de Jorge Larrosa, que também serve de epígrafe para o texto de Ferrario, e que reivindica o poder da literatura de expressar de maneira única os sentimentos humanos.

Moribundo, Dom Quixote diz: “[...] E nesse instante já não sou mais. Agora apenas a pura literatura [...]. Para velar-me, quero o amor em estado de graça. Não quero menos que minhas Dulcinéias: meus todos os amores jamais vividos!” (FERRARIO, 2017, S/N).

Entra em cena Dulcinéia e diz:

Assim em obediência à vida, entregou-se à morte, sem dar ouvidos aos que aconselhavam juízo. Sem que ninguém o visse, armou-se todas as armas, montou sobre Rocinante e pela porta falsa dos fundos de uma história, saiu para o infinito, com grandíssimo contento e alvoroço em ver com quanta facilidade dava princípio ao eterno. (FERRARIO, 2017, S/N)

Ferrario retoma o momento em que Dom Quixote sai pela primeira vez em busca de aventuras, quando o narrador diz: [...] sin que nadie le viera [...] cogió todas sus armas, subió sobre Rocinante [...] y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo (CERVANTES, 1998, P. 45). Em Cervantes, Dom Quixote sai em busca de aventuras pelos campos de Montiel e fica feliz ao notar quão fácil foi iniciar sua jornada; em Ferrario, liricamente, Dom Quixote sai por uma porta falsa de sua própria história para o infinito e facilmente dá princípio ao eterno. Enquanto em Cervantes esse fragmento pontua o início da jornada de Dom Quixote, em Ferrario ele marca o fim dessa jornada: Dom Quixote torna-se infinito e eterno, pois é “pura literatura”. Após essa comovedora morte, todos cantam uma versão ao português da canção “Impossible dream”¹⁷⁸, composta para o musical da Broadway *Man of La Mancha*.

¹⁷⁸ A versão dessa canção ao português foi composta por Chico Buarque de Holanda para uma encenação dessa obra no Brasil.

Como vimos, Ferrario retoma vários aspectos do *Quixote*: a atemporalidade da história que ocorre no presente, mas é golpeada pelo passado e pelo futuro; a universalidade da obra que conta a história de “todos nós”; a crítica social que no *Quixote* incide na aristocracia ociosa e, em Ferrario, nos poderosos inescrupulosos; a metalinguagem, característica intrínseca ao *Quixote*, é transportada para *Os Cavaleiros da Triste Figura* em forma de metateatro; e a loucura sublime do Cavaleiro da Triste Figura, representada tanto pela seleção de canções de Raul Seixas, quanto por expressões como “vamos mudar o mundo”.

Curiosamente Sancho ocupa um lugar secundário na obra de Ferrario, pois aparece já ao final da peça, no décimo momento. O protagonismo fica por conta de Dom Quixote, ama e sobrinha, personagens que atravessam praticamente toda a obra. Se, em Cervantes, Sancho encarna o personagem “gracioso”, na versão tonto/esperto¹⁷⁹; em Ferrario, Sancho representa o povo que queremos: inteligente e crítico.

Chamamos a atenção para a mistura do cômico e do trágico, que também está presente na obra cervantina. Na peça de Ferrario, se temos muitos momentos cômicos – lembremos que seu formato é *Commedia Dell’Arte* – o final, que retoma a obra de teatro *O homem de La Mancha*, é bastante lírico e trágico. Finalmente, assim como em Cervantes, em Ferrario, temos a dicotomia sonho/realidade ou ficção/realidade expressa principalmente nos momentos em que o autor expõe os mecanismos teatrais, que organizam sua obra.

Enfim, nesta “ode à loucura”, que é a peça *Os Cavaleiros da Triste Figura*, César Ferrario sintetiza o que há de mais humano e profundo numa obra universal e tão representativa da condição humana como é o *Quixote* de Cervantes.

Ficha técnica e artística do espetáculo
 Realização: grupo teatral Boca de Cena (SE)
 Produção geral: Rogério Alves
 Texto: César Ferrario (RN)
 Direção: Fernando Yamomoto (RN)
 Direção de elenco: Paula Queiros (RN)
 Direção de arte (figurino/adereços/cenário): João Marcelino (RN)
 Preparação vocal: Babaya Morais (MG)
 Direção musical: Thayres Dyniz (SE)
 Preparação corporal: Helder Vasconcelos (RN)
 Consultoria em Comedia Dell’arte: Esio Magalhães (SP)
 Consultoria em literatura espanhola (obra Dom Quixote): Célia Navarro Flores (SE-SP)
 Trilha original (Dulcinéia): Peri Pane (SP)
 Consultoria histórica: Adriana Damasceno (SE)
 Produção executiva: Patrícia Brunet
 Atores: Felipe Mascarello, Gustavo Floriano, Rogério Alves e Thayres Dyniz

¹⁷⁹ Sobre o personagem Sancho, ver URBINA. **El sin par Sancho Panza**, no qual o autor nos apresenta um estudo sobre as raízes folclóricas de Sancho.

REFERÊNCIAS

- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2009.
- FERRARIO, César. **Os Cavaleiros da Triste Figura**. Releitura de D. Quixote para o Boca de Cena (SE), Jul/ 2016 a Mar/2017, no prelo.
- CERVANTES, Miguel de. **El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha**. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1998.
- KATTENBELT, Chiel. **O teatro como arte do performer e o palco da intermedialidade**. In DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). Volume 2. **Intermedialidades e Estudos Interartes**. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
- URBINA, Eduardo. **El sin par Sancho Panza**. Barcelona: Anthropos, 1991.

RESUMO:

Em 2018, o grupo teatral Boca de Cena leva ao palco a peça intitulada *Os Cavaleiros da Triste Figura* de autoria de César Ferrario, a qual foi livremente inspirada na obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. Ressaltamos que houve uma participação nossa no processo de criação e montagem da obra teatral. Neste trabalho, deter-nos-emos no texto de Ferrario, mostrando convergências e divergências com o texto cervantino, com o objetivo de estabelecer a leitura que o autor brasileiro faz da obra do escritor espanhol. Para isso acionaremos os estudos de Literatura Comparada, principalmente os conceitos de intertextualidade e recepção.

Célia Navarro Flores possui graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana pela Universidade de São Paulo, mestrado e doutorado em Letras pela mesma universidade. Atualmente é Professora Associada da Universidade Federal de Sergipe. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Espanhola, atuando principalmente nos seguintes temas: iconografia do *Quixote*, recepção do *Quixote* no Brasil, e relações entre Literatura Espanhola e Literatura Brasileira (Literatura Comparada). É líder do Grupo de Pesquisa “Literaturas, Mobilidades e Identidades”.

DULCINÉIA

(*Peri Pane*)

Dom Quixote, Xote bom..
 Sancho Pança amarrado na cachaça..
 Batucando na zabumba pro batalhão..
 Dom Quixote, Xote bom..
 Sancho pança agarrado numa moça rodeando o salão..
 Pé no chão (2x)
 Oh Cavaleiro andante, Cervantes morou no sertão, outros
 moinhos, outros gigantes para lutar.
 Senhores do campo, campos de guerra para lutar..
 Dom Quixote, Xote bom..
 Troque a lança pelo fole da sanfona..
 Dulcinéia ainda te ama..
 Doce canção..
 Dom Quixote, Xote bom..
 Troque o fole da sanfona pela lança para vê se ainda alcança
 revolução... Revolução!
 Outros moinhos, outros gigantes para lutar.
 Senhores do campo, campos de guerra para lutar...

