



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

PATRICIA BRUNET CARVALHO DE ANDRADE

**DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A CENA TEATRAL DO GRUPO IMBUAÇA E A
CULTURA POPULAR: UM ESTUDO A PARTIR DOS ESPETÁCULOS “TEATRO
CHAMADO CORDEL” (1978), “A FARSA DOS OPOSTOS” (1992) E “O AUTO DA
BARCA DO INFERNO” (1997)**

São Cristóvão – SE
Julho, 2021

PATRICIA BRUNET CARVALHO DE ANDRADE

DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A CENA TEATRAL DO GRUPO IMBUAÇA E A CULTURA POPULAR: UM ESTUDO A PARTIR DOS ESPETÁCULOS “TEATRO CHAMADO CORDEL” (1978), “A FARSA DOS OPOSTOS” (1992) E “O AUTO DA BARCA DO INFERNO” (1997)

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 a defesa.

Orientadora: Profa. Dra. Lourdisnete Silva Benevides.

São Cristóvão - SE
Julho, 2021

PATRICIA BRUNET CARVALHO DE ANDRADE

DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A CENA TEATRAL DO GRUPO IMBUAÇA E A CULTURA POPULAR: UM ESTUDO A PARTIR DOS ESPETÁCULOS “TEATRO CHAMADO CORDEL” (1978), “A FARSA DOS OPOSTOS” (1992) E “O AUTO DA BARCA DO INFERNO” (1997)

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 a defesa.

São Cristóvão de de 20....

A Banca Examinadora, abaixo identificada, aprova a dissertação de Patricia Brunet Carvalho de Andrade:

Profa. Dra. Lourdisnete Silva Benevides - Orientadora
PPGCULT - UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Profa. Dra. Neila Dourado Gonçalves Maciel - Membro Interno
PPGCULT - UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa - Membro Externo
PPGAC - UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

São Cristóvão - SE
Julho, 2021

Aos Mestres da Cultura Popular,
Que entre o palco e a rua souberam me encantar.

Ao Teatro sergipano,
Que em 2005 resolvi adentrar

Aos Mestres do Grupo Imbuauça,
Referência, memória e casa
Que, entres saberes e fazeres,
Consolidou uma estrada

Ao Grupo Boca de Cena,
Pela experiência de uma linda jornada
Na labuta, na colheita,
Entre a cena e as pausas.

A você, Mainha,
Por sempre segurar a minha mão,
Não deixando eu me contentar com nenhum “não”
Fazendo-me acreditar sempre na força dos sonhos e ter sempre gratidão.

A você, dona Maria Edjânia.
Afinal, de todo amor que eu tenho,
metade foi você que me deu
E, em todas as batalhas, encorajou-me a ser “eu”.

AGRADECIMENTO

Agradeço, primeiramente, a Deus por ser sinônimo de fé e esperança em dias melhores. Aos deuses do Teatro, que me mantiveram até aqui, fazendo-me atuar em diversas áreas, inclusive esta, de pesquisadora.

Ao sagrado feminino, que está presente em minha vida, representado por mulheres que me deram todas as bases para ser quem sou: Minha mãe, Maria Edjânia, por todo amor, por todo exemplo de garra, por sempre acreditar em mim, muitas vezes, até quando eu mesma desacreditava. À minha avó materna, Neuza Maria a (in-memorian), por ter sido fortaleza, abrigo e colo. À minha tia e madrinha, Edelma Maria, por ser uma grande educadora, inspirando-me a os caminhos da docência.

Gratidão ao meu pai, Jorge Luiz, por todo amor depositado em mim, juntamente com meu irmão, Anderson Luiz, que, em meio às turbulências da vida, o amor sempre esteve ressignificando nossas relações.

Aos meus amigos-irmãos do Grupo Teatral Boca de Cena, que sempre sonharam comigo, acreditaram em meus desejos, vibraram sempre com minhas conquistas, respeitando, consecutivamente, minhas escolhas. Muito obrigada Leandro Handel, Ana Kelly Melo, Felipe Mascarello e em especial, Rogério Alves, companheiro de tantas jornadas, um verdadeiro “Dom Quixote”, fazendo-me sempre acreditar na força dos sonhos. Tenho certeza de que nossa amizade é de outras vidas.

Ao grupo Imbuça, por me apresentar o teatro, por me mostrar como a arte é capaz de transformar vidas. Minha eterna gratidão aos meus mestres e amigos dessa “roda gigante de gente”: Tetê Nahas, Isabel Santos, Tonhão Santos, Iradilson Bispo, Manoel Cerqueira, em especial, Lindolfo Amaral, por todo apoio acadêmico, por ser exemplo, por me ajudar ativamente com a pesquisa, orientando-me em muitas circunstâncias.

Aos Mestres Valdice Teles e Mariano Antônio (in-memorian), pela história de vida, pela jornada no teatro sergipano, por serem referência e inspiração para mim, mesmo sem tê-los conhecido em vida.

A todos os amigos e amigas do Projeto Nosso Palco é a Rua, pelo encontro em 2005, por nossas travessias, memórias e histórias. Cada um tem um espaço especial no meu coração.

Um agradecimento especial ao querido João Marcelino, por toda atenção para com o meu trabalho, por sua colaboração estética e por compartilhar comigo suas metodologias em meio a um turbilhão de afazeres. Minha eterna gratidão por sua atenção.

Sou muito GRATA aos entrevistados e entrevistadas que compartilharam suas histórias, fazeres e experiências. Alguns nomes são fundamentais para a construção desta escrita, em especial A à dramaturga Clotilde Tavares e a todos os representantes dos grupos de teatro, em particular Abidis Oliveira e Waneska Pimentel, atores do Grupo Associação de Teatro Joana Gajuru. Grimário Farias do Grupo Alegria Alegria; Lenilton Teixeira e Ivonete Albano do Grupo Estandarte; Mirthya Guimarães e Humberto Lopes do grupo Quem Tem Boca é para Gritar; e a Viviane D’Arc, representante do Coletivo de LA.

Ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares (PPGCULT) da Universidade Federal de Sergipe, por me apresentar novas perspectivas de fazeres, teorias, encantamentos e poesia. O PPGCULT é um programa de pós-graduação com alma de artista. Muito obrigada a todos os professores e professoras desta jornada!

À minha turma de mestrandos, tão híbrida, tão potente e tão sensível. Como sou grata por este encontro! Em especial aos amigos de travessia: Rogério Alves (sim, ele também está aqui), Luana Almeida, Maycol Mundoca, César Barbosa e Janalice Matias.

À minha orientadora, conselheira, amiga e “astróloga”, Lourdesnete Benevides, carinhosamente conhecida por Nete. OBRIGADA! Obrigada por toda paciência e parceria. Encontrar calma e poesia em meio à tempestade, foi fundamental para tornar esta jornada mais leve.

Para finalizar, GRATIDÃO à potência feminina, presente na minha banca de avaliação, representada lindamente por professoras/pesquisadoras que são referência. Gratidão imensa à Profa. Dra. Eliene Benício por aceitar meu convite e fazer parte desta banca. Obrigada pelo cuidado, generosidade e contribuições para com esta pesquisa. Meu sonho é te encontrar no Doutorado (no PPGAC/UFBA), mas não conta para ninguém. (Risos).

Gratidão à profa. Dra. Neila Maciel por sempre conduzir o PPGCULT com sensibilidade e muita responsabilidade com os discentes. Sou muito grata por me apresentar referências importantes para esta pesquisa. Gratidão por sua presença em minha banca e por todos os direcionamentos.

Nete, Neila e Profa. Eliene MUITO OBRIGADA por potencializar ainda mais o sagrado feminino que já é tão presente em minha vida. Evoé!

Chega pra roda brincante

Entra na roda passante

Roda gigante de gente

Roda gigante de gente

Nós vamos representar

Aqui bem no meio dessa praça

Aqui bem no meio dessa praça

Vimos homenagear

O teatro do Imbuaua!

O teatro do Imbuaua!

O teatro do Imbuaua!

(Joésia Ramos¹)

¹ Composição da artista sergipana Joésia Ramos, sob encomenda do Grupo Teatral Boca de Cena, para a montagem do espetáculo Engodos & Chumbregos (2015), em homenagem ao Grupo Imbuaua.

RESUMO

A presente dissertação aborda a presença da cultura popular na produção artística do Grupo Teatral Imbuaua, através de uma análise sobre suas intersecções estéticas com ênfase nos espetáculos: Teatro Chamado Cordel (1977), A Farsa dos Opostos (1992), e o Auto da Barca do Inferno (1997). A mobilização para esta escrita surgiu da necessidade de pesquisar a história do teatro sergipano, em especial o teatro de rua, devido ao meu lugar de fala enquanto atriz, professora de teatro e pesquisadora. A relevância da pesquisa se encontra na trajetória teatral do grupo Imbuaua, considerando a difusão de um teatro popular e como o grupo interfere na sociedade, impulsionando um fazer artístico democrático, incentivando a formação de novos atores sergipanos no desenvolvimento de uma pesquisa de linguagem e, sobretudo, na formação de plateia. Como problemática, indagamos quais são as referências culturais e artísticas que influenciaram a trajetória do Grupo Teatral Imbuaua no processo de formação de um teatro popular, considerando sua intercepção entre os anos de 1977 e 1997 no cenário teatral brasileiro. A investigação elegeu, como aporte teórico, Bakhtin (1999), Peter Burke (2010), Storey (2015) Cuche (2002), Nestor Canclini (2016), J. Guinsburg (2006) entre outros autores. Para a fundamentação metodológica, o estudo se amparou principalmente em Delgado (2006) e Haguette (2007), atendendo ao método etnográfico e aos procedimentos metodológicos através de entrevistas orais, análises de imagens e vídeos para a sustentação desta escrita.

Palavras-chaves: Cultura Popular; Teatro de Rua; Teatro Sergipano; Grupo Teatral Imbuaua.

RESUMEN

Esta disertación aborda la presencia de la cultura popular en la producción artística del Grupo de Teatro Imbuça, a través del análisis de sus intersecciones estéticas, con énfasis en los espectáculos Teatro Chamado Cordel (1977), A Farsa dos Opostos (1992) y Auto da Barca do Inferno (1997). La movilización por esta escritura surgió de la necesidad de investigar la historia del teatro de Sergipe, especialmente el teatro de calle. La movilización para este estudio surgió por una intención personal desde mi lugar de discurso como actriz, profesora de teatro e investigadora. La relevancia de la historia del grupo Imbuça para la cultura de Sergipe, incluyendo el desarrollo de un teatro popular y cómo este interfiere en la sociedad, promoviendo la práctica artística democrática, impulsando la formación de nuevos actores sergipanos, en el desarrollo de la investigación del lenguaje y, sobre todo, en formación de audiencia. Como problema, preguntamos cuáles son las referencias culturales y artísticas que influyeron en la trayectoria del Grupo de Teatro Imbuça en el proceso de conformación de un teatro popular, considerando su interceptación entre los años 1977 y 1997 en la escena teatral brasileña. El estudio eligió, como aporte teórico, a Bakhtin (1999), Peter Burke (2010), Storey (2015) Cucho (2002), Nestor Canclini (2016), J. Guinsburg (2006) entre otros autores; Para el fundamento metodológico, el estudio se basa principalmente en Delgado (2006) y Haguette (2007), considerando el método etnográfico y los procedimientos metodológicos a través de entrevistas orales, análisis de imágenes y videos para sostener esta escritura.

Palabras clave: Cultura popular; Teatro de calle; Teatro Sergipano; Grupo de Teatro Imbuça.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Matéria da Revista Isto É. – Espetáculo A Gaiola	52
Figura 2 - Jornal Gazeta de Sergipe – Espetáculo A Gaiola	53
Figura 3 - Espetáculo “Escreveu não leu, cordel comeu”	54
Figura 4 - Os atores Mariano Antônio e Isabel Santos no espetáculo ”Escreveu não leu, cordel comeu”	55
Figura 5 - Espetáculo “ara(fala)caju”, em cena as atrizes Valdice.....	56
Figura 6 - Espetáculo “Velha roupa colorida”, em cena os atores Isabel.....	57
Figura 7 -Matéria do Jornal da Cidade - Imbuça apresenta seu novo espetáculo.....	58
Figura 8 - Espetáculo “Nu e Noturno”.	59
Figura 9 - Espetáculo “As Irmãs Tenebrosas”	60
Figura 10 - Espetáculo “A Farsa dos Opostos”.....	62
Figura 11 - Recorte de jornal (1995). Em cena, os atores Lindolfo Amaral e Rivaldino Santos	64
Figura 12 - Recorte de jornal II (1997)	65
Figura 13 - Espetáculo “O Auto da Barca do Inferno”. Em cena, Tetê Nahas, Rivaldino Santos e Isabel Santos	65
FIGURA 14 - Alunos e alunas do Projeto Nosso Palco é a rua em experimento Cênico.	67
Figura 15 - Curso de Formação de Atores do Imbuça pelo Google Meet.	71
Figura 16 - Croquis do espetáculo “A Farsa dos Opostos” (Remontagem - 2012).....	73
Figura 17 - Apresentação do espetáculo “A Farsa dos Opostos” na cidade de Japaratuba/Se. (Remontagem - 2012).....	73
Figura 18 - A Farsa dos Opostos (Remontagem 2019)	74
Figura 19 - A Farsa dos Opostos (remontagem 2019).	74
Figura 20 - Espetáculo Teatro Chamado Cordel, 1978.	80
Figura 21 - O Estandarte, 1978.....	84
Figura 22 - Bloco Carnavalesco – Confraria da Sucata, na cidade de Caruaru/PE, na década de 195	86
Figura 23 - Grupo “Reisado de São José” da cidade de Japaratuba/SE, no cortejo cultural promovido pel Instituto Banese, em homenagem ao dia do folclore, na cidade de Aracaju em 2013	87
Figura 24 - Apresentação durante o Encontro Cultural de Laranjeiras, grupo “Samba de Côco da Mussuca”, da cidade de Laranjeiras/SE, em 2014	87
Figura 25 - O Pandeiro – Heitor dos Prazeres.....	89
Figura 26 - O Estandarte no espetáculo “Mar de Fitas Nau de Iusão” – 2017.....	90

Figura 27 - O matuto com o balaio de maxixe – Teatro Chamado Cordel, 1977	91
Figura 28 - A Feira Nordestina - Xilogravura de J. Miguel	96
Figura 29 - A Farsa dos Opostos – O Cortejo, 1992. Em cena oito atores: Rivaldino Santos, Valdice Telles, Lizete Feitosa, Antônio Santos (Tonhão), Lindolfo Amaral, Mariano Antônio, Isabel Santos e Tetê Nahas	99
Figura 30 - Reisado 12 estrelinhas, da cidade de Rosário do Catete/SE, durante o Encontro Cultural de Laranjeiras/SE, 201	104
Figura 31 - Calçada da cidade de Laranjeiras/Se, em cena Rivaldino Santos e Tetê Nahas, 2000	105
Figura 32 - Croqui - Vestuário Farthingale	106
Figura 33 - Em cena, Felizmina e a Cigana (Tetê Nahas e Isabel Santos)	107
Figura 34 - O Rei e a Rainha, rufo e coroas. (Valdice Teles e Rivaldino Santos)	108
Figura 35 - Em cena o ator Mariano Antônio, na cidade do Porto/Portugal – 1994.....	110
Figura 36 - A Farsa dos Opostos, 1992	111
Figura 37 - Ensaio fotográfico do espetáculo “O Auto da Barca do Inferno” (1997).....	112
Figura 38 - A representatividade do vermelho na cena. Destaque para Tetê Nahas (O Diabo) e Rivaldino Santos (O Ajudante do Diabo)	118
Figura 39 - As bandeirinhas nos festejos juninos de Aracaju/SE, 2019.....	119
Figura 40 - Bandeirinhas, Alfredo Volpi.....	119
Figura 41 - O Diabo (Tetê Nahas).....	121
Figura 42 - Ensaio fotográfico, 1997.....	122
Figura 43 - Grupo Parafusos, da cidade de Lagarto/SE, 2015	122
Figura 44 - Mãe Susana - Festa dos Lambe-Sujos e Caboclinhos.....	124
Figura 45 - Espetáculo “As Aventuras de Pedro Malazartes”,.....	129
Figura 46 - Espetáculo Cancão, Malazarte e Trupizupe.....	133
Figura 47 e 48 - Guerreiro Joana Gajuru e Mestra Joana Gajuru.....	135
Figura 48 - Espetáculo Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia Associação Teatral Joana Gajuru.....	137
Figura 49 - Estandarte apresentado no espetáculo Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia durante o cortejo - Associação Joana Gajuru. (2014).....	138
Figura 50 - Sala de ensaio, espetáculo Baldroca, 1994.	139
Figura 51 - Espetáculo Baldroca, Associação Joana Gajuru (2004).	140
Figura 52 e 53 - Montagem do espetáculo Fritzac (2013)	140
Figura 53 - Cordel Costume de casa vai à praça (2019).....	142
Figura 54 e 55 - Apresentação do espetáculo João Grilo entre o Céu e o Inferno (2006)	144

Figura 55 e 56 - Espetáculo Folclore na Cabaça, apresentado na Praça Fausto Cardoso, durante o Festival de Teatro Sergipano. Em cena os atores Lidhiane Lima, Luiz Antônio e Leandro Handel. (2011).....	146
Figura 56 - Espetáculo Folclore na Cabaça no Festival de Curitiba/PR (2012). Em cena, Rogério Alves, Jonathan Rodrigues, Patricia Brunet, Felipe Mascarello, Leandro Handel, Lidiane Lima e Luiz Antônio.	147
Figura 57 - Cortejo do espetáculo “Engodos & Chumbregos” (2013). Praça Fausto Cardoso, Aracaju/SE. Em cena: Rogério Alves, Patricia Brunet, Anne Samara, Jonathan Rodrigues, Gustavo Floriano e Thayres Diniz.....	149
Figura 58 - Os Cavaleiros da Triste Figura (2017). Em cena os atores Rogério Alves e Felipe Mascarello.	151
Figura 59 - Espaço Cultural Boca de Cena - Primeira sede do grupo (2010).	154
Figura 60 e 61 - Atividades realizadas dentro do projeto “Ocupando, Recriando e Educando; um salto para a vida” (2010) / Oficina de Artes Integradas e Bordado.....	155
Figura 61 - Cartaz de divulgação / Apresentação do espetáculo com os	156
Figura 62 - Apresentação do espetáculo Docentes os Corpos. (2016).....	159
Figura 63 - Elenco do espetáculo Belo Beleza Pura com o Diretor Lindolfo Amaral (2018)	159

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Monografias do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, entre os anos de 2011 e 2015.....	32
Quadro 2 - Espetáculos do grupo imbuauça, montados entre 1999 e 2019	71
Quadro 3 - Sistema de signos apresentado por KOWZAN.....	78
Quadro 4 - Espetáculos do Grupo Associação Joana Gajuru.....	142
Quadro 5 - Espetáculos do Grupo Teatral Boca de Cena.....	155

LISTA DE SIGLAS

ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas
CONFENATA	Confederação Nacional de Teatro Amador
COVID	Doença do Coronavírus
DRT	Documento de Registro Técnico
EDISE	Editora Diário Oficial de Sergipe
ENTEPOLA	Encontro Latino Americano de Teatro Popular
FASC	Festival de Arte de São Cristovão
FETERN	Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Norte
FMAC	Fundação Municipal de Ação Cultural
FUNCAP	Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe
FUNDACT	Fundação de Cultura e Turismo João Bebe Água
FUNDESC	Fundação Estadual de Cultura
ISTA	Escola Internacional de Antropologia Teatral
MinC	Ministério da Cultura
PNC	Política Nacional de Cultura
PPGCA	Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas
PPGCULT	Programa de Pós-graduação em Culturas Populares
PPGED	Programa de Pós-Graduação em Educação
RIUFS	Repositório Institucional da Universidade Federal de Sergipe
SCAS	Sociedade de Cultura Artística de Sergipe
SECULT	Secretaria de Estado da Cultura de Sergipe
SEIDES	Assistência e do Desenvolvimento Social
TECA	Teatro de Cultura Artística
TobiArt	Festival de Cultura e Arte de Tobias Barreto
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
UFS	Universidade Federal de Sergipe
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
2.1 A CULTURA POPULAR E A PESQUISA EM ARTES CÊNICAS.....	27
2.2 O TEATRO ENTRE O TEMPO E A MEMÓRIA	35
2.3 GRUPO TEATRAL IMBUAÇA: UMA HISTÓRIA ENTRE O PALCO E A RUA.....	41
2.3.1 Primeira fase: teatro de grupo e processos colaborativos – 1978 a 1992	49
2.3.2 Segunda fase: a contribuição estética de João Marcelino - 1992 a 1997	61
2.3.3 Terceira fase: fazeres artísticos e sócio pedagógicos do grupo Imbuça.....	66
3 NA TRILHA DA CULTURA POPULAR: AS INTERSECÇÕES ESTÉTICAS NAS PRODUÇÕES DO GRUPO IMBUAÇA	75
3.1 TEATRO CHAMADO CORDEL (1978).....	80
3.1.1 “Cena Zero” – o riso entre o cortejo e o estandarte.....	82
3.1.2 A ressignificação de elementos do cotidiano para a cena	91
3.2 A FARSA DOS OPOSTOS (1992).....	98
3.2.1 O processo de montagem	101
3.2.2 A ressignificação dos elementos do cotidiano para a cena.....	103
3.3 O AUTO DA BARCA DO INFERNO (1997).....	112
3.3.1 O processo de montagem	114
3.3.2 A ressignificação de elementos do cotidiano para a cena	115
4. INFLUÊNCIAS E NOVAS PERSPECTIVAS: DESDOBRAMENTOS DE COLETIVOS ARTÍSTICOS-PEDAGÓGICOS	126
4.1 A NOSSA POESIA É UMA SÓ: IMBRICAMENTOS ENTRE O ESTÉTICO E O POPULAR.....	126
4.2 ASSOCIAÇÃO TEATRAL JOANA GAJURU/AL.....	133
4.3 GRUPO TEATRAL BOCA DE CENA/SE	143
4.4 COLETIVO DE LA/SE.....	157
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS	166

1. INTRODUÇÃO

“Um teatro que movimenta a mente é uma membrana sensível, propensa à febre, um organismo vivo. E é assim que ele deve ser”. (PAVIS, 2004, p. 11).

A presente dissertação, intitulada por “Diálogos Possíveis entre a Cena Teatral do Grupo Imbuauça e a Cultura Popular: Um estudo a partir dos espetáculos “Teatro Chamado Cordel” (1978), “A Farsa Dos Opostos” (1992) e “O Auto da Barca do Inferno” (1997), investiga o fazer artístico do Grupo Teatral Imbuauça, da cidade de Aracaju, Sergipe, que desde a década de 1970 está presente no cenário do teatro de rua brasileiro.

O Teatro de Rua se configura como uma manifestação de caráter popular, social, um instrumento de transmissão de fala, de posicionamentos político, de desenvolvimento de linguagem e de estéticas, dialogando com os cenários urbanos, e que se afirma enquanto tradição, memória e resistência. Segundo estudos sobre a História do Teatro, a Prof^ª Dra. Eliene Benício (1993) lembra:

Desde a antiguidade clássica, passando pelas lutas de libertação dos povos da América Latina, nas últimas décadas. Tal tradição se justifica por possuir esta modalidade de teatro, inúmeros elementos facilitadores. Devido às características de sua estética, onde são aprofundados conteúdos e relações sócio-políticas em detrimento de caracteres psicológico de personagens, e sendo uma forma extremamente dinâmica, permite abordar com agilidade temas emergentes e manter contato vivo e direto com o público, desenvolvendo diversas possibilidades. (SOUZA, 1993, p. 02).

O teatro de rua dialoga com todos os públicos e classes sociais, refletindo a democratização desta linguagem artística. Carreira (2007, p. 47) destaca que “Na rua, as convenções sociais não são tão rígidas, como as de uma sala de espetáculo”. Dessa forma, o transeunte, que se transforma em espectador, não tem um compromisso formal com os atores (ou com o espetáculo), podendo assistir com liberdade de sair a qualquer momento ou, até mesmo, atender a um telefonema. Sendo assim, conclui-se que “O espectador da rua está mais livre ante as regras da cena e se comportam com mais autonomia que o espectador da sala, pois está menos submetido a condicionamentos sociais.” (CARREIRA, 2007, p. 47).

Espectáculos denominados “de rua” também podem ser apresentados em diversos espaços alternativos como praças, quadras poliesportivas, jardins, estacionamentos, foyers, ou seja, em qualquer espaço aberto disponível, rompendo com a funcionalidade cotidiana daquele local, tornando-se palco para apresentações de espetáculos previamente gerenciados por uma equipe de produção a fim de tornar público o evento, utilizando a mídia (tv, internet, jornal impresso etc.) para a sua divulgação.

Dessa forma, o teatro de rua segue rompendo paradigmas, reiventando-se, resistindo e constituindo novos fazeres. Para Lindolfo Amaral, ator, integrante do Grupo Imbuça e PhD em Artes Cênicas, o teatro é um ato de celebração e de resistência, como ele ressalta em seu artigo *A idade de Cristo, a idade da rua: Grupo Imbuça – 33 anos*, afirmando-nos que teatro é:

a celebração é cotidiana, pois em um país onde a descontinuidade é a marca, resistir ao modismo é romper barreiras e mesmo às controvérsias que a arte produz, o grupo resiste, se firmando na memória do teatro e desenvolver de uma pesquisa de linguagem”(...) Alimentar as raízes em um processo de fluxo e refluxo “a força que nunca seca” de Chico Cesar e Vanessa da Mata é uma bela metáfora para compreender o sentido desse ato. (AMARAL FILHO, 2008, p. 01).

Em acordo com a citação que Amaral (2008) utiliza, acrescento ainda outra frase desta canção “Pra cada braço, uma força”, já que estamos falando sobre teatro e ele é coletivo. Forças que se somam sempre, oxigenando a cena, pesquisando uma estética ou uma linguagem. A força do coletivo faz seguir, força essa que é da escolha, do movimento, da luta, dos sonhos e dos caminhos que fizeram o teatro se desenvolver até os dias de hoje.

Conforme Pavis (2007, p. 385), “o teatro de rua desenvolveu-se particularmente nos anos sessenta. Trata-se, na verdade, de uma volta às fontes: Thespis passava por representar num carro no meio do mercado de Athenas, no século VI, a.C.”, fazendo-se presente até os dias atuais em diversas partes do mundo, com inúmeros grupos atuando em locais externos como praças, ruas, feiras, mercados, calçadas, universidades, dentre outros espaços urbanos. Pavis (2007) ressalta:

o teatro de rua corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar animação cultural e manifestação social, de se inserir na sociedade entre provocação e convívio. (PAVIS, 2007, p. 385)

A partir da dissertação de mestrado da Prof.^a Eliene Benício, intitulada de “Teatro de Rua: uma forma de teatro popular do Nordeste”², a qual realizou um levantamento sobre os principais grupos de teatro de rua do Nordeste, é possível perceber semelhanças acerca da cultura popular em ambos, pois

o teatro de rua é definido como uma forma de teatro popular no Nordeste, analisando-se o conceito de teatro popular assim como as características do teatro de rua daquela região. O folclore é um dos elementos passíveis de utilização na construção de um teatro popular (SOUZA, 1993, p. 04).

² Realizada em 1993 pela Universidade de São Paulo/USP.

Com base na pesquisa de Souza (1993), percebe-se a presença de uma característica própria desse fazer teatral nordestino, adicionando elementos da cultura popular para esta construção cênica. Assim como a própria literatura de cordel, realizada pelo Imbuauça em suas montagens, a utilização do espaço cênico em formato de arena ou “roda”, e sua horizontalidade para com o público, facilitando a comunicação entre atores e plateia.

Para aprofundar esta pesquisa, é de suma importância retornar à década de 1970 para melhor compreensão do contexto histórico e do surgimento do referido Grupo. Sobre os primórdios, Amaral Filho (2010, p. 2) nos assegura que:

o ano é 1977, o mês é julho e três professores vieram do Recife para ministrar oficinas de Interpretação, Corpo e Direção. Gilson Oliveira, José Francisco e Lúcio Lombardi desembarcaram em Aracaju, com o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro e da Secretaria de Estado da Educação (período que ainda não havia Ministério da Cultura no país, bem como instituições culturais nas esferas estadual e municipal, mas se produzia muito). Após a conclusão das oficinas, trinta e seis jovens resolveram criar um grupo de teatro e o primeiro passo foi estudar a conjuntura política. Essa ação está relacionada ao Movimento Estudantil, já que alguns atores estudavam na Universidade Federal de Sergipe. O segundo passo foi conhecer as manifestações populares e alguns dramaturgos nordestinos. O primeiro texto estudado foi “João Farrapo”, do potiguar Meira Pires, e o objetivo era a sua montagem. Nesse período, acontecia o VI Festival de Arte de São Cristóvão, que tinha na sua programação a presença do Teatro Livre da Bahia, com o espetáculo de teatro de rua “Felismina engole brasa”. O impacto foi tão grande que todos decidiram seguir o mesmo caminho.

O teatro é voz que ecoa, é ação, é movimento. A partir de uma oficina, de um encontro, surge um coletivo cujo objetivo era estudar teatro, ganhando, assim, forças através de um exemplo para seguir o caminho da arte, do teatro inspirado na cultura popular. Este alento já está no seu 43º aniversário.

O recorte do tema desta pesquisa foi definido com o objetivo de colaborar para a historiografia do teatro de rua sergipano, sua relação com a cultura popular, a presença do hibridismo cultural e suas referências estéticas e dramáticas, observadas nas duas primeiras décadas do Grupo Imbuauça, com uma maior ênfase aos espetáculos Teatro Chamado Cordel (1977), A Farsa dos Opostos (1992), e o Auto da Barca do Inferno (1997).

A mobilização para esta escrita surgiu da necessidade de investigar a História do Teatro Sergipano, em especial o teatro de Rua. Essa inquietação nasceu particularmente do meu lugar de fala, como atriz, professora de teatro e pesquisadora, sobretudo, quando percebo a minha familiaridade com o Grupo Teatral Imbuauça, que é um dos grupos de teatro de rua mais antigos do país, surgindo em 28 de agosto de 1977 e se mantém até hoje em atividade. Desta forma, escolher falar sobre o Grupo Teatral Imbuauça é falar sobre a concretização de

um sonho, é falar da minha trajetória na vida artística que se inicia em 2005, a partir do projeto social do Ministério da Cultura (MinC), que foi o Ponto de Cultura “Nosso Palco é a Rua³”, desenvolvido pelo Grupo Teatral Imbuaua. O curso teve duração de dois anos e era voltado para estudantes da rede pública de Aracaju/SE.

O projeto foi realizado com membros do próprio grupo: Lindolfo Amaral, na função de Coordenador Geral, e, Manoel Cerqueira, na Coordenação pedagógica. O corpo de docentes foi composto por Iradilson Bispo (História do Teatro), Isabel Santos Neves (Jogos dramáticos), Valdelice Matos (Improvisação Teatral), Antônio Santos (Corpo/Voz) e Lindolfo Amaral (Culturas Populares). O Ponto de Cultura “Nosso Palco é a Rua” ainda contava com a Psicóloga Maria Lúcia de Oliveira, mais conhecida como Lucinha, que fazia atendimentos coletivos de arte-terapia.

Após a finalização do Projeto Nosso Palco é a Rua (2007), prossegui com os estudos artísticos e a formação acadêmica no curso de Licenciatura em Teatro, pelo Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS), em 2011. Paralelamente, obtive o registro profissional como atriz – Documento de Registro Técnico (DRT/0623) - e ingressei no Grupo Teatral Boca de Cena, o qual se propõe a pesquisar uma linguagem teatral com base na cultura popular e no teatro de rua, desde 2005, que também é formado por integrantes do Projeto Nosso Palco é a Rua. É importante ressaltar que, nessa trajetória artística e pedagógica na graduação da UFS⁴, pude construir uma monografia com enfoque nos registros sobre o teatro sergipano, num período entre as décadas de 1950 a 1980. Este fato contribuiu para o meu ingresso no mestrado do Programa de Pós-graduação em Culturas Populares (PPGCULT) da Universidade Federal de Sergipe, em 2019, principalmente porque tanto a minha monografia no curso de Teatro quanto a dissertação no mestrado debruçam-se sobre o mesmo universo estético e cultural.

O desenvolvimento da pesquisa justifica-se pela relevância histórica do grupo Imbuaua para a cultura sergipana, compreendendo o desenvolvimento de um teatro popular e como o mesmo segue interferindo na sociedade, impulsionando um fazer artístico democrático e transgressor, incentivando a formação de novos atores sergipanos, no desenvolvimento de uma pesquisa de linguagem e, sobretudo, na formação de plateia.

³ O Projeto “Nosso Palco é a Rua”, foi de conhecimento e divulgação social através de Jornal (televisivo) e principalmente nas escolas públicas de Aracaju e imediações do Bairro Santo Antônio, através de folders de divulgação. Foram ofertadas quarenta vagas onde formariam duas turmas, cada uma composta de vinte alunos, uma no turno matutino e a outra noturna. As inscrições foram abertas para adolescentes estudantes da rede pública, com idade entre 16 e 21 anos.

⁴ FONTES, Aglaé D’ávila: Uma Página na História do Teatro Sergipano. UFS/DTE, 2011.

Segundo Carreira (2007), para que o teatro de rua exista, implica um pontencial transgressor e para ele a concretização desta transição acontece em diferentes ordens, sendo elas:

Em primeiro lugar, o teatro de rua transgride o caótico deslocamento das pessoas nas ruas, pois, mesmo momentaneamente, propõe uma ruptura no uso cotidiano da rua. Recria um espaço da rua e inventa uma nova ordem, ao mesmo tempo que impõe às pessoas que caminham pela rua uma mudança: de simples pedestres a espectadores. Segundo, ao ocupar a rua, o teatro se faz permeável à influência do que se poderia chamar “cultura da rua”. (...) Outro aspecto desta transgressão: o teatro de rua toma elementos das manifestações de rua, especialmente as relacionadas com as lutas políticas e sindicais. (CARREIRA, 2007, p.41-42).

A problemática desta pesquisa se resume à seguinte indagação: Quais são as referências culturais e artísticas que influenciaram a trajetória do Grupo Teatral Imbuauça no processo de formação de um teatro popular, considerando sua intercepção entre os anos de 1977 e 1997 no cenário teatral brasileiro?

Embasando-se na conjuntura histórica e política da década de 1970 e no fazer teatral do Grupo Imbuauça, esta pesquisa tem como objetivo geral investigar os atravessamentos da cultura popular na carpintaria teatral do Imbuauça a partir dos espetáculos ‘Teatro Chamado Cordel’ (1977), ‘A Farsa dos Opostos’ (1992) e ‘O Auto da Barca do Inferno’ (1997). Já como objetivos específicos, a pesquisa busca compreender o teatro de rua a partir dos entrelaçamentos constituídos a partir da tríade: cultura popular, memória e história; analisar as referências artísticas e culturais que atravessaram os espetáculos citados, a partir do entrecruzamento com as referências estéticas do diretor João Marcelino e suas ressignificações, dentro de uma análise semiológica; e, por fim, descrever os grupos que foram influenciados pela estética do teatro popular de rua, através do contato com o Imbuauça, assim como apresentar grupos que surgiram a partir de oficinas ou cursos teatrais promovidos pelo grupo Imbuauça.

Além disso, o estudo acadêmico apresenta como fundamentação teórica pesquisas sobre o teatro de rua, em especial de grupos do nordeste contemporâneos ao Imbuauça. Desta forma, é de fundamental importância a dissertação de mestrado da Profa. Dra. Eliene Benício, cujo título é “Teatro de Rua: Uma Forma de Teatro Popular no Nordeste” (1993), onde a mesma faz uma análise sobre os antecedentes e os percursos do Teatro de Rua na década 1980, trazendo como principais referências os grupos Imbuauça, Mambembe, TPA, Quem tem Boca é pra Gritar, Alegria-Alegria e o Grupo teatral TUMAN.

Também foi considerada a pesquisa realizada por Narciso Telles, em 2005, a partir de uma oficina de teatro realizada pelo Imbuauça, sob o tema “Oficina de teatro de rua utilizando

a literatura de cordel: um olhar-fazer etnográfico sobre a pedagogia teatral do grupo Imbuauça”. No mesmo ano, Telles ainda lança um livro, em parceria com Ana Carneiro, sob o título “Teatro de Rua: Olhares e Perspectiva”, no qual destina um capítulo para o Imbuauça – [...] E lá se vão mais de 26 anos pelas ruas do mundo... oxente, teatro de rua? Em 2007, André Carreira lança o livro “Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1988”, a partir de sua tese de doutorado, cujo objetivo é compreender a relação do teatro de rua com o processo histórico, posterior das ditaduras militares do Brasil e da Argentina.

E, para adentrar na história da formação teatral em Sergipe, destacamos a pesquisa de doutorado “Abram-se as cortinas: a história da formação teatral em Aracaju, Sergipe (1960-2000)”, realizado no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED/UFS), pela Prof.^a Dr.^a Lourdisnete Silva Benevides, com orientação do Prof. Dr. Bernard Charlot, a qual deu origem à obra “A Cidade em Mim”, lançado pela Editora Diário Oficial de Sergipe (EDISE), SE, em 2017. Tal obra, que norteia o mapeamento do teatro produzido em Sergipe, tornou-se uma referência para os estudos dessa área pelo seu valor histórico, artístico, cultural e social no processo de formação dos atores sergipanos.

Ao assumir a pesquisa de linguagem cênica em formato popular, o Imbuauça traz em seus espetáculos signos, mitos, histórias, músicas, danças, personagens de cunho popularesco. Negreiros (2014) cita, em seus estudos, diversos acontecimentos que dão conta da fabricação do folclore enquanto elemento constituinte de uma cultura nordestina, demonstrada a partir de autores regionalistas, onde definem seu lócus de atuação no espaço nordestino. Estudar o teatro sergipano e sua relação com a cultura popular, estabelecendo uma relação semiológica como os signos expostos em cena. No entanto, é necessário trazer a pesquisa de Guinsburg (2006) a partir da Semiologia do Teatro, uma vez que:

o teatro é um universo de signos (particularmente verdadeiro é o fato de que “a representação é um ato semântico extremamente denso” R. Barthes) que utiliza, como meios de comunicação, significantes que desembocam quase sistematicamente na conotação (conotadores); neste sentido, o teatro é uma arte do código, da convenção, mais do que todas as outras, arte que depende de uma codificação muito forte (GUINSBURG, 2006, p. 25).

Desse modo, pode-se entender que o grupo Imbuauça vem há mais de quatro décadas, criando uma concepção livre a partir de signos voltados para a cultura popular em seus espetáculos que se comunicam através de códigos mesclados pelo hibridismo cultural. Para entender a experiência do grupo, vale citar Canclini (2015), que nos apresenta sua concepção.

[...] essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua hibridização pode ser lida como as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos

sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem planos e comuniquem os níveis horizontalmente. (CANCLINI, 2015, p. 19).

Canclini (2015), apresenta-nos possibilidades de comunicação através do hibridismo que vai do “culto” ao popular, possibilitando uma interligação entre as manifestações populares, além da contemporaneidade na cena em busca de uma ressignificação a partir dos elementos apresentados a nós através dos espetáculos do grupo Imbuauça.

Também utilizarei a fundamentação teórica acerca da contextualização histórica do teatro de rua no Brasil para assim chegar em Aracaju/SE, seu embasamento estético sobre e práticas do teatro popular já mencionado. Nessa perspectiva, Arantes (1990, p. 20) afirma que “ao se produzir o espetáculo, cortam-se as raízes do que, na verdade é festa, é expressão de vida, sonho e liberdade”. Ele ainda ressalta que “Cultura é um processo dinâmico, transformações (positivas) ocorrem, mesmo quando intencionalmente se visa congelar o tradicional para impedir a sua ‘deterioração’” (ARANTES, 1990, p. 21). De modo que, ao mesmo tempo em que espetáculos são estudados, também estamos falando de sonhos e vidas que concretizam através de projetos artísticos e socioculturais, que serão apresentados a partir da noção de cultura nas ciências sociais, através de visão do sociólogo e antropólogo Denys Cuche.

De igual modo, terei o aporte teórico de John Story, Peter Burke, Stuart Hall, e Mikhail Bakhtin, principalmente ao analisar o conceito de cultura popular empregado na idade média e a estética do grotesco a partir do espetáculo “O Auto da Barca do Inferno” (1992), problematizando a cultura cômica popular a partir da cena.

Como fundamentação metodológica, a pesquisa utilizou o método etnográfico, onde, enquanto pesquisadora, pude observar a dinâmica da pesquisa científica nas artes cênicas no Brasil e em Sergipe, acerca dos atravessamentos culturais que ocorreram nas duas primeiras décadas de existência do grupo, suas influências e como o grupo consegue chegar a um espaço de reconhecimento internacional, utilizando como base três espetáculos: Teatro Chamado Cordel (1977), A Farsa dos Opostos (1993) e O Auto da Barca do Inferno (1997).

Para tanto, é necessário dar ênfase ao fator historiográfico da pesquisa, construindo a memória do grupo. Para a construção desta, foram aplicadas entrevistas orais como um dos procedimentos metodológicos visto que a maioria dos integrantes do grupo estão vivos e, entende-se que “a história oral é um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões” (DELGADO, 2006, p.

15), ou seja, um compartilhamento do registro dessa história, depoimentos sobre fatos relevantes do Grupo Imbuauça da história desse grupo que fez parte da vida de muitos artistas sergipanos e nacionais.

Dessa forma, a pesquisa se pautou no esforço para o registro da memória do Grupo Imbuauça, sua dinâmica no decorrer dos anos, sua relação com a cultura popular, a partir da literatura de cordel como texto dramaturgico e seu aparato estético, pautado nas manifestações culturais.

Para a realização desta dissertação, propus adentrar ao espaço do Imbuauça e munir-me de todos os recursos possíveis para a produção de uma pesquisa de caráter qualitativo, método apresentado por Haguette (2007), em Metodologias qualitativas na sociologia, obra em que os métodos qualitativos enfatizam as especificidades de um fenômeno em termos de suas origens e de sua razão de ser, uma vez que:

completar a documentação histórica, a dados agregados, etc, que permitem a reconstrução de um fato único, situa-se a história oral, apta a fornecer subsídios dentro dos limites da dimensão contemporânea, vez que baseia em depoimentos gravados de atores sociais que recorrem a sua experiência e memória para recompor fatos acontecidos no âmbito da sua temporalidade (HAGUETTE, 2007, p. 63).

Pretendeu-se, ainda, associar informações visuais a informações verbais, através de entrevistas bem como interpor análises a partir do registro de fotografias e vídeos de apresentações dos espetáculos do grupo, jornais, estabelecendo um diálogo com o passado e o presente no percurso da investigação. Também, foi utilizado o método entrevista, sob o conceito de Haguette (2007, p. 86) que define entrevista “como um processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado”. Uma etapa de suma importância para o resultado da pesquisa uma vez que os relatos acerca do teatro em Sergipe são escassos e o projeto tem um caráter original.

Como procedimentos metodológicos, a pesquisa se uniu juntamente ao aporte teórico, aplicação de questionários semiestruturados, utilizando um roteiro definido previamente, com o intuito de dialogar com o levantamento bibliográfico e documental, obtendo um caráter contínuo no decorrer da pesquisa, uma vez que, muitas pessoas passaram pelo grupo Imbuauça, dentre elas, diversos atores e diretores, que através do seu conhecimento artístico incorporaram a elementos cênicos dentro do contexto apresentado a cada espetáculo.

Para as entrevistas, utilizei a técnica de história oral e, como afirma Haguette

(2007), este último tipo de história oral lança mão da memória como fator dinâmico na interação entre passado e presente, fugindo ao aspecto estático do documento escrito que permanece o mesmo através do tempo. Os procedimentos metodológicos se deram por meio de análises de imagens e vídeos: análise comparativa entre as entrevistas com as imagens, através de vídeos e fotos, fazem-se necessárias para a identificação estética da cena, seja a partir do discurso empregado ao figurino ou até mesmo a uma movimentação cênica, sua relação com a cultura popular para a formação da carpintaria teatral.

É importante verificar a importância da pesquisa científica na perspectiva para as artes e a cultura dentro do momento histórico pelo qual estamos atravessando. Com a posse do atual Presidente Jair Bolsonaro, eleito em 2018, uma das primeiras medidas ao assumir o cargo em 2019, foi extinguir o Ministério da Cultura⁵, sob a edição da Lei Nº 13.844, de 18 de Junho de 2019, atribuindo as funções do antigo Ministério ao Ministério da Cidadania. Esta extinção representa um grande retrocesso para o desenvolvimento das políticas públicas no Brasil. Até o momento, já passaram quatro secretários pela pasta. Como se não bastasse, desde março de 2020, o Brasil enfrenta a pandemia da Doença do Coronavírus (COVID-19), fato que assola o mundo desde o final de 2019. “Em 2020, entretanto, o mundo decidiu parar. Para evitar que os mais frágeis perecessem, todos se isolaram” (NEVES. 2020, p. 12).

É um momento sombrio para todos os aspectos do desenvolvimento humano. Vidas continuam sendo ceifadas. O mundo parou, nos isolamos e, mais uma vez, a arte foi o grande refúgio. Por meio das plataformas digitais e meios virtuais, os artistas se reinventaram, em meio ao caos, os espetáculos teatrais aconteceram de forma online. A pesquisa também precisou se adaptar. Boa parte das entrevistas foram executadas de forma virtual, através de email ou aplicativos acessíveis. Para Neves (2020, p. 13) “o terceiro milênio começa agora. Um momento – e, ao mesmo tempo, uma oportunidade – de construir”. É um momento difícil, de muitos atravessamentos, lutas e aprendizagens. É preciso seguir se reinventando, adaptando-se e se permitindo experimentar o novo.

⁵ O Ministério da Cultura (MinC) foi criado por Decreto presidencial, em 1985, a partir do desmembramento do Ministério da Educação e Cultura. A partir de então começaram a ser desenvolvidas ações específicas no reconhecimento da importância da cultura para a construção da identidade nacional. O MinC desenvolvia políticas de fomento e incentivo nas áreas de letras, artes, folclore e nas diversas formas de expressão da cultura nacional, bem como preservava o patrimônio histórico, arqueológico, artístico e nacional. A estrutura regimental do MinC era regida pelo Decreto nº 7.743, de 31 de maio de 2012. De acordo com essa legislação, o MinC possuía três órgãos de assistência direta e imediata ao Ministro de Estado que eram: o Gabinete, a Secretaria-Executiva e a Consultoria Jurídica. A estrutura era formada ainda por seis secretarias: Secretaria de Políticas Culturais, Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural, Secretaria do Audiovisual, Secretaria de Economia Criativa, Secretaria de Articulação Institucional e Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura. Fonte: <https://dados.gov.br/organization/about/ministerio-da-cultura-minc>. Acesso em: 20 set. 2020.

A presente dissertação está dividida em três seções (capítulos), além da introdução. Na primeira, proponho uma abordagem acerca da pesquisa científica nas artes cênicas, sob um levantamento teórico por meio do conceito de cultura e de cultura popular, além do teatro de rua, dentro da perspectiva histórica, política e cultural em que o recorte está inserido (de 1977 a 1997), relacionando à memória juntamente ao processo de identidade. Outro ponto abordado é como o grupo Imbuça surgiu e seus dialogismos para a construção de uma linguagem popular. E, por fim, apresento um levantamento sobre a história do grupo, através dos espetáculos concebidos e dos principais projetos socioculturais desenvolvidos.

Na segunda seção, abordo a ressignificação da cultura popular para a cena, através de análises estéticas dos espetáculos “Teatro Chamado Cordel” (1977), “A Farsa dos Opostos” (1992) e “O Auto da Barca do Inferno” (1997)” dentro do recorte estabelecido, compreendendo o processo de montagem de cada espetáculo, sua semiologia e a influência da estética do João Marcelino nos espetáculos em que ele esteve enquanto Diretor.

Na terceira e última seção, concretizo uma investigação a partir dos grupos que sofreram uma influência direta a partir do Imbuça, efetivando o fazer teatral direcionado para a pesquisa do teatro de rua e suas contribuições estéticas, assim como os grupos que surgiram por meio de oficinas ministradas pelo grupo Imbuça. Os grupos estudados foram: “Grupo Teatral Alegria, Alegria” (1983), da cidade de Natal/RN, “Grupo Teatral Estandarte”, (1986) também de Natal/RN, “Grupo Teatral Quem tem Boca é pra Gritar” (1987) de Campina Grande/PB, “Grupo Teatral Joana Gajuru” (1995) da cidade de Maceió/AL, “Grupo Teatral Boca de Cena” (2005) de Aracaju/SE, e por fim, “Coletivo de LA”. (2015), também da capital sergipana.

1. TEATRO DE RUA E ENTRELAÇAMENTOS POSSÍVEIS: CULTURA POPULAR, MEMÓRIA E HISTÓRIA

Para compreender a relação entre Teatro de Rua, Cultura Popular, memória e história, se faz necessário compreender como eles estão entrelaçados enquanto elementos pertencentes à sociedade. Desta forma, compreende-se que Teatro de Rua “é o teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade etc” (PAVIS, 2004, p. 385). Diante das diversidades da sua competência, é possível afirmar que este fazer teatral está simbolizado enquanto um teatro democrático, visando abranger todos os públicos, independente de idade ou classe social.

Na obra “História Mundial do Teatro”, Berthold (2004, p. 136) lembra que “desde tempos imemoriais, bandos de saltimbancos, vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes”. Para Magaldi (2004, p. 16) “Os vários autos, desiguais na forma e no resultado cênico, parecem uma aplicada composição didática de quem tinha um dever superior a cumprir.” Percebe-se que desde tempos longínquos, o homem adentrou os espaços públicos para impor o seu poder e expor suas ideologias, se apropriando do fazer teatral como uma ferramenta para propagar essa voz.

Aristóteles, um dos filósofos com maior influência na cultura ocidental, em sua Arte Poética, separa e caracteriza a unidade de ação em: **Unidade de Tempo, Unidade de Lugar e Unidade de Ação**, onde o público se faz pertencente à obra, ou seja, para ele, “O que dá unidade à fábula não é, apenas a presença de um personagem principal; no discurso de uma existência produzem-se em quantidade infinita muitos acontecimentos” (ARISTÓTELES, 2007, p. 41). Desta forma, podemos interligar os conceitos, e compreender que o acontecimento é proveniente do encontro entre ator (mensageiro) e plateia (receptor).

A rua é vista enquanto um espaço democrático, onde o público, na maioria das vezes, transeuntes, o torna pertencente à fábula, dialogando com o espetáculo. O mero contato com o espectador já o torna social e, dessa forma, a comunicação se torna o único meio de interligação entre artista, plateia, tempo, lugar e ação, compondo assim uma história, respaldando um fazer sociológico: Cultural.

A rua sempre foi o símbolo de diversos acontecimentos, cumprindo funções sociais, de comunicação, palco da vida e fluxos de ideologias. A rua e seus paradoxos. A rua das lutas de classes. A rua das procissões e das festas. A rua dos cordelistas e dos Autos medievais encenados em igrejas e praças. As ruas do período colonial brasileiro que estão retratadas nas

obras do artista plástico francês Jean Baptiste Debret, que através da sua aquarela registrou a alma brasileira e suas desigualdades sociais e raciais. A rua da informalidade e da “escravidão moderna” – dos subempregos - da miséria e da fome, a rua que é uma ferramenta de crítica e protesto, mas também de poesia.

Para o professor e diretor teatral Carreira (2007, p. 22) “o teatro não é um mero reflexo da realidade social, existe uma complexa relação entre os fenômenos sociais e a arte teatral, observam-se múltiplas interferências em ambas as direções”. Um espaço digno de atenção onde há um fluxo enorme de transeuntes, inúmeras intervenções, trazendo para o espaço urbano diversos significados e inúmeras leituras. Existem quatro características para uma melhor compreensão sobre teatro de rua:

- a) a existência de múltiplas interferências próprias da rua que condicionam o tempo teatral, impondo um uso específico das linguagens do espetáculo;
- b) o espaço cênico do teatro de rua é o âmbito urbano ressignificado. (...) Inclui a paisagem urbana, realiza uma apropriação teatral da silhueta da cidade criando infinitas possibilidades expressivas;
- c) a existência de um público flutuante que é consequência da mesma penetrabilidade espacial que multiplica a significação do espaço cênico;
- d) o público do teatro de rua é fundamentalmente um público que presencia o espetáculo porque se encontra casualmente com o acontecimento teatral que interfere no espaço público, e se constitui em um fato artístico surpreendente. (CARREIRA, 2003, p. 22)

Com bases nessas reflexões, é imprescindível relacionar o “teatro de rua” ao “teatro popular” uma vez que, ainda segundo Carreira (2003, p. 2) “caracteriza este espaço a articulação através dos fluxos de veículos e de pessoas, e o mesmo está definido pelas desigualdades e por uma ampla diversidade cultural”. Para Canclini (2015, p. 205), “o popular é nessa história o excluído”, ou seja, diferente do hegemônico, o subalterno, justamente por estar à margem da sociedade, diferente dos grandes espetáculos elitizados, apresentados nos grandes teatros das capitais do Brasil e do mundo.

No decorrer desta escrita, busquei estabelecer as relações entre o Grupo Imbuça e a cultura popular, levando em consideração suas quatro décadas de história, sendo um dos grupos mais antigos de teatro de rua no Brasil, ainda em atividade; entendendo-o na atual conjuntura por meio da pesquisa científica, afinal “conhecimento que se dedica de forma específica às culturas populares, situando-as em uma teoria complexa e consistente do social, usando procedimentos técnicos rigorosos, é uma novidade das três últimas décadas”. (CANCLINI, 2015, p. 208).

2.1 A CULTURA POPULAR E A PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

A partir dos conceitos entre Cultura e Cultura Popular, faz-se necessário um aprofundamento por meio de teóricos recorrentes. BURKE (2010, p. 11) explica que “Cultura é uma palavra imprecisa, com muitas definições concorrentes”, ou seja, são vários conceitos aplicados a esta palavra repleta de significados e simbologias. Burke (2010, p. 11) acrescenta que “a definição é de um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados.” Desse modo, ainda segundo Burke (2010, p. 11), podemos compreender que “a cultura nessa acepção faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele.” Quanto à Cultura Popular, ele define “Talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das ‘classes subalternas’” (BURKE, 2010, p. 11).

Conforme Cuche (2002, p. 9) “a noção de cultura é inerente à reflexão das ciências sociais. Ela é necessária, de certa maneira para pensar a unidade da humanidade na diversidade além dos termos biológicos.” Ou seja, perante o externo, o que vai influenciar, de certa forma a vida humana. Segundo o Cuche (2002, p. 9) “o homem é essencialmente um ser de cultura.” Dessa forma, observamos o fator genético e o meio ambiente, que se tornam relevantes para a criação ou condicionamento humano, assim como as proposições que lhes são apresentadas durante a vida. Para Cuche (2002) a noção de cultura se releva enquanto:

instrumento adequado para acabar com as explicações naturalizantes dos comportamentos humanos. A natureza, no homem, é inteiramente interpretada pela cultura. As diferenças que poderiam aparecer mais ligadas à propriedades biológicas particulares como, por exemplo a diferença de sexo, não podem jamais ser observadas “em estado bruto” (natural), pois, por assim dizer, a cultura se apropria delas “imediatamente”: a divisão sexual dos papéis e das tarefas nas sociedades resulta fundamentalmente da cultura e por isso varia de sociedade para a outra. Nada é puramente natural do homem. Mesmo as funções humanas que correspondem a necessidades fisiológicas, como a fome, o sono, o desejo sexual, etc., são informadas pela cultura (CUCHE, 2002, p. 10-11).

No contexto da Cultura Popular, verificamos a luta de classes entre grupos dominantes (cultura de elite x cultura popular) que reúnem elementos de criações próprias ou cedidas. Ambas só nos confirmam que toda cultura se torna única, devido à reunião de elementos originais que caracterizam as mesmas. Para Cuche (2002, p. 149), elas são “como qualquer cultura, elas não são homogêneas, sem ser, por esta razão, incoerentes”.

Ainda sob a ótica de Cuche (2002, p. 149), “as culturas populares são, por definição, culturas de grupos sociais subalternos”. Levando em consideração que a dissertação tem como objeto de pesquisa um grupo de teatro de rua, que traz em sua gênese a cultura popular, por

meio dessa definição, podemos levar em consideração que estamos tratando de um grupo que em seus espetáculos expõe questões sociais e culturais, e que se faz necessário compreender a relação de subalternidade, apresentada por Cuche (2002), que conclui:

Certos sociólogos, considerando esta situação, evidenciam tudo o que as culturas populares devem ao esforço de resistência das classes populares à dominação cultural. Os dominados reagem à imposição cultural pela ironia, pela provocação, pelo “mau gosto” mostrado voluntariamente. O folclore, especialmente o folclore operário ou ainda, para tomar um exemplo mais preciso, o folclore de “soldado raso” no exército, fornece um grande número de ilustrações destes procedimentos de reviravolta ou de manipulação irônicas das imposições culturais. Neste sentido, as culturas populares são culturas de contestação. (CUCHE, 2002, p. 149).

Ponderando a relação entre cultura popular e resistência, é de grande importância à pesquisa apresentada por Augusto Boal, um militante das lutas políticas e culturais, para compreender melhor sobre o conceito de Teatro Popular, em seu livro “Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular” (1984), onde o mesmo nos apresenta quatro categorias:

Primeira – Do povo e para o povo – sendo esta uma categoria eminentemente popular: o espetáculo apresenta-se segundo a perspectiva transformadora do povo, que é ao mesmo tempo o seu destinatário. [...] Segunda – Teatro de perspectiva popular, mas para outro destinatário – Em países como o Brasil existe um teatro profissional, sujeito aos acasos do êxito ou do fracasso, que depende do consumo do público burguês ou pequeno burguês – quanto à compra de mercadoria do teatro – e do apoio dos governos constituídos – quase sempre antipopulares – sob a forma de subsídios. [...] Terceira – Teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário é o povo: Teatro Populista – Esta terceira é a única abundantemente patrocinada pelas classes dominantes, que sempre se valeram da arte em geral e do teatro em particular com eficaz instrumento de formação da opinião pública. É, ao mesmo tempo a categoria que realmente nada tem de popular: apenas a sua aparência. [...] Quarta – O teatro de jornal – o teatro é feito pelo povo e para ele mesmo. No teatro de jornal, pela primeira vez, o povo é um agente criador, e não só inspirador ou consumidor. É ativo: produz teatro [...] (BOAL, 1984, p. 19, 33, 42, 52).

A partir das referências apresentadas por Boal (1984), procurando definir as questões sobre o teatro popular, confrontei as ideias apresentadas por Bornheim em seu livro “Teatro: A cena dividida” (1983) e novas questões surgem diante das visões dos dois autores:

Uma coisa é falar em caráter popular do teatro, e outra, bem diferente, em caráter popular no teatro. No primeiro caso, temos toda a tradição, excetuando o percurso mais recente. A dimensão espontaneamente popular do teatro pertence à história, e é ao menos de se lamentar que inexista um estudo amplo e exaustivo do problema. Já a questão do caráter popular no teatro é própria de nosso tempo, originalidade contemporânea, que se impõe precipuamente como problema. Problema teórico, sem dúvida, que não poderia prescindir da discussão, mas também e principalmente, problema prático: Como fazer um teatro autenticamente popular? (BORNHEIM, 1983, p. 14).

Dentro das categorias apresentadas por Boal (1984), podemos identificar a primeira e a segunda como características do Imbuauça, uma vez que seu público, em geral, é o povo, e seus espetáculos são apresentados, na maioria das vezes, em espaços públicos. Na segunda, podemos identificar a relação do Imbuauça com subsídios do governo federal, em seus editais de montagem e circulação, visto que nos últimos anos suas montagens são provenientes dos mesmos.

Sob a análise de Bornheim (1983), pode-se concluir que o Imbuauça apresenta um caráter popular do teatro, a partir da sua tradição e dos elementos regionais empregados à cena, como as danças dramáticas e dos folguedos populares sergipanos, além da literatura de cordel, ou seja, existem elementos oriundos da própria cultura que justifica esta reflexão.

Ortiz (1987, p. 25) defende que “a ideia de cultura encontra-se vinculada às transformações ocorridas no longo do século XIX”. O termo se autonomiza, isto é, separa-se de sua conotação anterior. Ortiz (1987, p. 612) acrescenta que: “A cultura é a consciência coletiva que vincula os indivíduos uns aos outros, ela deve preservar os traços do seu passado histórico, sua herança e transmiti-la para as próximas gerações”. Refiro-me a citação acima para interligar os espetáculos às danças dramáticas e aos folguedos que estão presentes na cultura sergipana, uma vez que, em seus espetáculos existe essa transmissão de saber, por meio da recepção e interação da plateia, perpetuando a cultura popular através do entretenimento.

Considerando o teatro como um evento cultural, Arantes (2012, p. 51) afirma que “articulam-se na esfera do político, no sentido mais amplo do termo, ou seja, no espaço das relações entre grupos e seguimentos sociais”. Para Cuche (2002, p. 206) “este uso abusivo do termo não deve levar à renúncia de seu uso na sociologia política ou a ocultar o interesse das relações entre fenômenos culturais e fenômenos políticos”. Porém, se tratando de políticas públicas é obrigação do Estado, como afirma o Art. 215⁶ da Constituição Federal do Brasil de 1988, garantir, apoiar e incentivar os grupos populares em detrimento do perpetuar das tradições e dos saberes.

Em Sergipe, as políticas públicas voltadas para o incentivo cultural também sofreram as consequências da extinção do MinC. A Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe (SECULT) foi extinta através da Lei n° 8.496 de 02 de janeiro de 2019 e suas atribuições

⁶ Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. Fonte: https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_07.05.2020/art_215_.asp. Acesso em: 25 set. 2020.

passaram a ser de responsabilidade da Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe (FUNCAP)⁷.

Diante do caos acometido no Brasil e no mundo, devido à presença da COVID-19⁸, vários manifestos aconteceram no país, dentre eles o SOS Artistas, que lutam por medidas que assegurem os artistas durante o período de isolamento social. Baseado na Lei nº 13.979/20, o Projeto Lei - PL1075/20 propõe prorrogar por um ano os recursos para atividades culturais já aprovadas, moratória de débitos com a União por seis meses a pequenas empresas do setor cultural (cinemas, teatros, etc.) (BRASIL, 2020). O Projeto Lei sob a ementa geral dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020.

A Lei Aldir Blanc, em homenagem ao referido escritor e compositor brasileiro, conhecido por dar vida às composições imortalizadas pela voz de Elis Regina, como “O bêbado e a equilibrista⁹”, que faleceu no Rio de Janeiro, durante a Pandemia da COVID-19 foi aprovada no Senado no dia 04 de junho de 2020, depois de vários manifestos de artistas diante da mídia e redes sociais para assegurar uma renda mínima aos profissionais que não foram contemplados pelo auxílio emergencial. Em Sergipe, a FUNCAP utilizou a Lei Aldir Blanc como subsídio aos espaços artísticos culturais, promoveu editais para toda a classe artística através de chamadas públicas e premiações.

Diante das crises governamentais e do COVID-19, diversos artistas movimentam as redes sociais e ressignificam seus fazeres em tempos de isolamento social, levando entretenimento e informação à sociedade. Dentre as lives, diversos cursos estão sendo promovidos de forma gratuita, facilitando o acesso aos conteúdos produzidos e fomentando a arte no Brasil. Despertando a vontade de produzir mesmo em tempos caóticos, de fazer, e de pensar teatro, ainda que dentro de casa, através de plataformas digitais, sem o contato físico presente nas oficinas ou em espetáculos teatrais.

⁷ Fonte: <https://www.funcap.se.gov.br/a-fundacao/legislacao-institucional/>. Acesso em: 15 ago. 2020.

⁸ A COVID-19 é uma doença causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, que apresenta um quadro clínico que varia de infecções assintomáticas a quadros respiratórios graves. De acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS), a maioria dos pacientes com COVID-19 (cerca de 80%) podem ser assintomáticos e cerca de 20% dos casos podem requerer atendimento hospitalar por apresentarem dificuldade respiratória e desses casos aproximadamente 5% podem necessitar de suporte para o tratamento de insuficiência respiratória (suporte ventilatório). Fonte: <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca>. Acesso em: 01 jul. 2020.

⁹ Lançada em 1979 no álbum *Essa Mulher*, de Elis Regina, *O Bêbado e a Equilibrista* foi adotada pelos brasileiros como o Hino da Anistia, em referência à lei que concedeu perdão aos perseguidos políticos e abriu caminho para o retorno da democracia no país. Composta por João Bosco e Aldir Blanc, foi originalmente pensada por Bosco como uma homenagem a Charlie Chaplin, falecido em 1977. A harmonia, por exemplo, tem passagens melódicas propositalmente parecidas com *Smile*, do filme *Tempos Modernos*. Fonte: <https://www.letras.mus.br/blog/analise-o-bebado-e-a-equilibrista/#:~:text=A%20hist%C3%B3ria%20por%20tr%C3%A1s%20de,entrando%20j%C3%A1%20no%20c%20carnavalesco>. Acesso em: 05 jul.2020.

Nessa perspectiva, diversos cursos estão acontecendo neste período de isolamento social, um deles, o qual eu estou como participante ouvinte é o “Estudos de Teatro (S) de Rua”, promovido pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), em parceria com alguns dos grupos de Teatro de Rua mais antigos e reconhecidos do país, que discutiram no primeiro encontro, dia 24 de junho, suas produções artísticas, trazendo suas vivências e seus contextos dentro do fazer teatral em espaços urbanos, abertos e de fácil acesso.

No primeiro encontro, estiveram os grupos Teatro União e Olho Vivo – TUOV (São Paulo – SP), representado por César Vieira; O Grupo Imbuça (Aracaju -SE), com Lindolfo Amaral; O Grupo Tá Na Rua (Rio de Janeiro - RJ), com Ana Carneiro e Licko Turle, representando Amir Haddad, que na ocasião estava ministrando outro curso virtual; O Grupo Tribo de Atuadores Ói Nóis Travéiz (Porto Alegre - RS), com Tânia Farias e o Grupo Galpão (Belo Horizonte - MG) representado por Chico Pelúcio. A Mediação ficou por conta de Ana Carneiro e Licko Turle. O curso iniciou dia 24 de junho e encerrou em dezembro de 2020, com uma rotatividade de representantes de grupos e pesquisadores em estudos sobre teatro de rua.

Creio que ações como essas fomentam a produção acadêmica em artes cênicas, através de diálogos, permitindo novos olhares, além de fortalecer a memória do teatro de rua no Brasil. Nesse contexto, é fundamental associar o desenvolvimento da pesquisa em artes cênicas no Brasil através dos cursos de graduação e pós-graduação das universidades públicas brasileiras.

Em Sergipe, a Universidade Federal de Sergipe vem contribuindo para o registro do fazer artístico em todo o estado, pois estimula a publicação de artigos, monografias, dissertações e teses voltadas para a pesquisa local. É possível destacar como uma relevante contribuição para a História do Teatro Sergipano a pesquisa “Abram-se as cortinas: a história da formação teatral em Aracaju, Sergipe (1960-2000)” da professora Lourdisnete Benevides, do Programa de Pós-Graduação em Educação, tese que virou um livro de referência para a formação de teatro em Aracaju, intitulado de “A Cidade em Mim”, publicado no ano de 2017, pela EDISE.

Inúmeros artigos e monografias também são realizadas através do curso de Licenciatura em Teatro, através do Departamento de Teatro da UFS, desde a sua primeira turma em 2007, com formação em 2011, onde os alunos se debruçam sobre o fazer artístico em Sergipe, com algumas monografias sobre técnicas aplicadas ao ator, análises estéticas e estudos biográficos.

A seguir, uma pesquisa associada entre os formados a uma planilha do Repositório

Institucional da Universidade Federal de Sergipe (RIUFS) disponível no site da UFS, com alguns exemplos de monografias do curso de teatro, publicadas entre 2010 e 2015.

Quadro 1 - Monografias do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, entre os anos de 2011 e 2015.

Ano	Título	Autor	
2010	O Projeto artístico como ferramenta educacional para a produção da cidadania : o caso do projeto "nosso palco é a rua" realizado pelo Grupo Imbuça/SE	Alves, Rogério Santos	Monografia
2010	Teatro de Vanguarda em Sergipe: O Método Bosco Scaffs.	Santos, Valdelice de Matos	Monografia
2010	Migalhas de uma História: Acervo do Teatro Sergipano	Soares, Sandy de Oliveira	Monografia
2011	Aglaé D'Ávila Fontes: Uma Página na História do Teatro Sergipano	Andrade, Patricia Brunet	Monografia
2011	Grupo Arquibancada : uma experiência artística e educacional no Colégio Aquidiocesano Sagrado Coração de Jesus	Silva, Denys Leão	Monografia
2011	O ator bailarino e o bailarino ator: O caso Tetê Hahas	Pedro H. Carregosa Vieira	Monografia
2013	O Papel da respiração no processo criativo do ator	Pereira, Ugenine dos Santos	Monografia
2013	A Representação da escola das telenovelas	Santos, Jaqueline dos	Monografia
2013	A Relevância artística e social do ator, arte-educador Rivaldinho Santos	Oliveira, Francis Silva	Monografia
2013	Análise semiótica da iluminação ciência em Orfeu e Eurípedes de Pina Bausch	Teti Júnior, Ricardo Falcão	Monografia
2013	Figurino teatral e materiais recicláveis : uma possível junção entre criatividade e educação	Moreira, Ariane Rios Oliveira	Monografia
2013	Análise Semiológica da iluminação Cênica em 'Orfeu e Eurídice' de Pina Baush.	Ricardo Falcão Teti Júnior	Monografia
2014	Lindolfo Amaral e o ensino de teatro em Aracaju	Borges, Caroline Loureiro	Monografia
2015	Além da minha pele: Intervenções estéticas no contexto do Lambe-sujo e Caboclinhos	Estevão Andrade dos Santos	Monografia

Fonte: <https://www.repositorio.ufs.br> Acesso em 14/04/2020.

Essas pesquisas acadêmicas são relevantes para o estudo acerca das artes cênicas em Sergipe, assim como o desenvolvimento de novas visões sobre estética, elementos cênicos, o teatro enquanto arte-educação e estudos sobre personalidades importantes para o teatro sergipano e para o registro da sua memória. Desta forma, faz-se necessário entender a relevância do referido registro dessa história do fazer teatral em Sergipe e da própria pesquisa científica no âmbito das artes cênicas.

Sobre este contexto Turle e Trindade (2016, p. 23), entendem que:

há algum tempo, o teatro de rua vem conquistando, no país, espaços de legitimidades teatrais já consagradas no campo acadêmico¹⁰. Contudo a produção de dissertações e teses sobre o tema ainda é bastante incipiente, e as obras escritas pelos próprios teatristas de rua, revelam, em geral, uma preocupação mais voltada para o registro e documentação histórica do que teórico-conceitual. Essa situação lacunar já foi observada por pesquisadores brasileiros que vêm buscando mudar esse panorama por meio de estudos voltados para temáticas mais específicas, tais como a preparação corporal do ator de rua, as relações do teatro de rua com o espaço público e a comunidade, dentre outros assuntos relevantes.

Buscando legitimizar esse fazer entre ciência e teatro, é de suma importância a continuidade dos registros sobre teatro sergipano para a propagação da história e da permanência da pesquisa acadêmica, e como afirmam Carreira e Cabral (2006, p. 13) “produção da pesquisa na área do teatro, representa, pois, um esforço no sentido de redimensionar o fenômeno do espetáculo em suas mais variadas manifestações, no contexto da contemporaneidade”.

Analisando a importância desses estudos na atualidade, entendendo o ontem, para compreender o hoje, dentro do campo acadêmico, confrontando ideias e construindo um campo de referências, dentre elas o livro “Metodologia da Pesquisa em Artes Cênicas”, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), pois o mesmo foi fundamental para o entendimento do leque de possibilidades que a pesquisa poderia abranger, além das suas particularidades e complexidades, dentro da efemeridade de um espetáculo teatral. Levando em consideração, que:

a produção do conhecimento no teatro é consequência das trocas nas quais participam artistas, espectadores e estudiosos. Então poderemos pensá-lo em sua complexidade, que é exatamente o que atrai o olhar dos pesquisadores. A diversidade de possibilidades e a ideia de que o teatro é uma máquina cibernética em funcionamento anima esse desejo de correr atrás de algo que tanto escapa como seduz. (CARREIRA E CABRAL, 2006, p 14 – 15).

¹⁰ Nos últimos anos, surgiram novos cursos e linhas de pesquisas em pós-graduação na área, foi criado o GT Artes Cênicas na Rua, na Associação de Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas e, no final de 2011, implantado na UNIRIO, o projeto Teatro do Oprimido e Teatro de Rua: Novos Campos nos Estudos da Performance, com apoio da FAPERJ. (TURLE E TRINDADE, 2016, p. 23)

Evidenciando o processo formador no âmbito teatral, isso fica muito evidente dentro do meu processo como atriz, pesquisadora e professora de teatro, devido ao contato com o Grupo, a minha base de formação artística sempre esteve interligada a estudos sobre cultura popular, em especial, a sergipana, por meio de suas canções, danças e folguedos, que também se fazem presentes nos espetáculos do Grupo Teatral Imbuauça até os dias de hoje. Ou seja, são mais de quarentas anos utilizando o teatro como instrumento formador, alcançando plateias de Aracaju/SE, do Brasil e dos países que o grupo se apresentou.

Buscando o caráter científico desta dissertação, confrontei as ideias de Carreira e Cabral (2006, p. 13) os quais afirmam que:

O cientificismo que algumas correntes têm advogado parece tentar fazer do objeto do teatro – um fenômeno volátil – algo mais consistente e durável. Identificá-lo através de instrumentos da ciência e buscar encontrar semelhanças fenomenológicas entre o acontecimento de representação e outros campos de conhecimento teria a virtude de ampliar as fronteiras do conhecimento do teatro ao redefinir zonas de trabalho antes pouco transitadas pelos pesquisadores. Isso também nos traz elementos que renovam nossa compreensão do espetáculo e da sua condição de fala.

Dentro de um discurso ideológico que esteja empregado nas narrativas do espetáculo, seja ele de forma direta (por meio da dramaturgia) ou por sua carpintaria (cenário, figurino e elementos cênicos), é possível transmitir um posicionamento pelo qual o grupo se identifica e até mesmo propaga uma ideia através de suas metodologias aplicadas em oficinas teatrais, como afirma Telles (2013, p. 53) “O pensar/fazer/ensinar teatro de rua com base em conteúdos, presentes na cultura popular brasileira, é a linha de trabalho de um dos mais antigos e importantes grupos brasileiros: O Imbuauça.”

Por meio do espetáculo, podemos evidenciar um discurso que vai ganhar “forma e cor” na sala de trabalho, onde transposição didática vai ser reflexo do que é apresentado cenicamente; a relação com a cultura popular, suas danças, músicas, o ator-personagem na condição de brincante. Partindo dessa premissa, Telles (2013) conclui:

A articulação dessa pedagogia teatral com a cultura popular nos permite relacionar a atuação dos artistas-docentes em sua atividade na sala de aula, com noção de brincadeira presente nas manifestações da cultura popular. Em todos os encontros, os atores do Imbuauça propunham para o início das atividades um “aquecimento lúdico” com músicas “folclóricas”, todos os participantes cantavam e brincavam em roda. Como o brincante, os artistas-docentes rearranjavam o mundo sob a ótica do divertimento, construindo um espaço aberto à criação e ao jogo.

A metodologia presente nas práticas pedagógicas facilitam a transmissão do saber em três seguimentos: A prática para a cena, através da improvisação teatral, o perpetuar das tradições a partir das brincadeiras dos folguedos sergipano, e por fim, o desenvolvimento de uma pesquisa de linguagem

apresentada em laboratórios cênicos e oficinas teatrais. (TELLES, 2013, p. 58)

2.2 O TEATRO ENTRE O TEMPO E A MEMÓRIA

Falar de história é falar de memória, esta que será associada às narrativas dos entrevistados e às narrativas oculares. Utilizei o termo ‘ocular’ para me referir ao “uso da imagem como evidência histórica”, propagada a partir de relatos visuais, como é o caso das fotografias, visto que imagens podem ser ambíguas, permitindo ser “lidas” sob óticas distintas. Compreendendo sobretudo que “as imagens também podem ser traduzidas, no sentido de que podem ser adaptadas para uso em um ambiente diferente do que foi inicialmente idealizado” (BURKE, 2017, p. 11).

Para tanto, segundo Storey (2015) faz-se necessário compreender a história em decorrer de uma memória (coletiva ou não) para o entendimento do teatro de rua, dentro de uma perspectiva da cultura popular, abrangendo conceitos e perspectivas caracterizadas especificamente, como por exemplo, cultura folclórica, cultura de massa, cultura dominante, cultura do trabalhador. Esta vai depender do contexto a qual está sendo aplicada, uma vez que:

para definir cultura popular, precisamos definir o termo “cultura”. Raymond Williams considera cultura “uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa” e propõe três definições amplas. Na primeira, cultura pode ser usada para se referir a um “processo geral de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético”. Poderíamos, por exemplo, falar do desenvolvimento intelectual da Europa ocidental e estarmos apenas considerando apenas fatores intelectuais, espirituais e estéticos – grandes filósofos, grandes artistas e grandes poetas. O que seria uma formulação perfeitamente compreensível. Um segundo uso da palavra “cultura” pode ser adotado para sugerir “determinado estilo de vida, seja de uma pessoa, um período, ou um grupo”. Usando essa definição, se falamos em desenvolvimento cultural da Europa Ocidental, teríamos em mente não apenas fatores intelectuais e estéticos, mas por exemplo, também o desenvolvimento de literatura, feriados, esportes, festivais religiosos. Por fim, Williams propõe que cultura possa ser usada para se referir a “trabalhos e práticas de atividade intelectual e, especialmente, artística”. (STOREY, 2015, p. 13 - 14).

Na história do teatro brasileiro, a produção teatral de rua vem sendo realizada desde as décadas de 1970 e 1980, por grupos teatrais como o Grupo Galpão/MG, o Tá na Rua/RJ, o Ói Nós Aqui Traveiz/RS e o Imbuça/SE, dentro de uma mesma corrente ideológica, que “pode se referir a um sistema de ideias articuladas, práticas de determinados grupos, ou ideologia profissional” (STOREY, 2015, p. 15). Desta forma, pode-se considerar que os mais antigos grupos de teatro de rua do país, surgem com a necessidade de expressar algo, para uma classe

mais subalternizada pelo sistema, e como afirma Telles (2012, p. 12) “O teatro de rua nasce da vontade de os artistas de teatro irem ao encontro do público que não possui possibilidade de acesso às salas, ou está vinculado ao movimento político”.

Desde o golpe Militar, ocorrido em 1964, diversas manifestações artísticas ganharam as ruas em prol de uma resistência contra um regime autoritário. Sobre este período para a História do Teatro Brasileiro, João Roberto Faria vai denominar de “Teatro de Resistência”, e sobre este aspecto o mesmo relata que “O *Show*¹¹ foi a primeira manifestação organizada de rearticulação dos artistas e intelectuais provindos do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE)” (FARIA, 2013, p. 195).

Essa manifestação vai refletir muito nas produções teatrais de todo o território nacional, o contexto político da época foi determinante para à frente de resistência e não se trata de um fato simples, e sim ,muito complexo, desempenhando um papel muito importante na sociedade. A censura e a repressão foram presenças de primeiro plano na vida teatral brasileira de 1964 a 1984, ou pelo menos durante grande parte desse período. Michalski (1985) em seu livro “O Teatro Sob Pressão – Uma frente de Resistência”, nos assegura que:

as condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que ali fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público, e conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade do seu tempo (MICHALSKI, 1985, p. 7).

Com a Ditadura Militar, aparece no Brasil um teatro de rua de “Militância¹²”. Ou seja, os atores e as atrizes aproveitavam-se da rua para levantar uma bandeira em prol liberdade de expressão e da democracia brasileira. Com o Regime ditatorial, a violência e a censura ganharam às ruas, e muitos espetáculos foram censurados. Turle e Trindade (2016, p. 19) nos recordam que:

¹¹ O Show caracterizou-se pela intercalação de música brasileira de gêneros variados (sambas, marchinhas carnavalescas, canções de protestos etc.) e relatos autobiográficos dos três cantores, provenientes de diferentes classes sociais e regiões do país: um sambista dos morros da zona norte carioca: Zé Kéti - José Flores de Jesus (1921-1999), um compositor maranhense: João do Vale - João Batista do Vale (1934-1996), e uma jovem cantora ligada à bossa nova e à intelectualidade de classe média do Rio de Janeiro: Nara Leão – Nara Lofego Leão (1942-1989). (FARIA, 2013, p 195).

¹² A segunda década do governo militar que subiu ao poder em 1964 foi marcada por uma onda de movimentos que, na base da sociedade civil, esboçou o perfil da resistência democrática que culminaria na abertura política dos anos 80. No bojo dessa onda, caracterizou-se uma tendência, formada pelos grupos de teatro que, deslocando-se dos centros produtores, implantaram-se nos bairros periféricos, buscando aliar um esforço de militância, semiclandestina, com a tentativa de encontrar para seus espetáculos uma linguagem popular, acessível a essas populações marginalizadas. (GARCIA, 1990).

nos períodos de maior endurecimento desde que não se manifestassem diretamente contra o regime, os grupos que iam para as ruas não sofriam repressões a priori. A atenção da censura e a violência policial se dirigiam não para a rua, mas para os espetáculos de sala que apresentassem conteúdo subversivo pelas autoridades de então. Algumas encenações de rua da época foram, de fato, reprimidas – O teatro de agitação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, CPC da UNE é um caso exemplar – e, por esse viés político de militância estudantil, o teatro de rua brasileiro foi algumas vezes interpretado em seu conjunto. Foi esta, contudo, somente uma dentre as diversas expressões cênicas de rua surgidas ao longo das últimas décadas do século XX através das quais o teatro de rua logrou expandir aquele conceito inicial que o atrelava a um teatro estritamente popular, isto é, um teatro entendido como sendo feito por e para as classes menos favorecidas da sociedade brasileira.

Frentes contra o governo ditatorial aconteceram em todo o Brasil, inclusive em Aracaju. Em meio à efervescência cultural da época, em 1963 o Tegebê (Teatro Gato de Botas) faz a montagem do espetáculo “Eles não usam Black-Tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, peça de sucesso nacional, onde o grupo faz o próprio financiamento, através de um empréstimo do Banco Nacional de Minas Gerais. Estreando, em 16 de março, no Auditório do Colégio de Sergipe, atualmente Colégio Estadual Atheneu Sergipense, com a Direção de Wilson Maux¹³, o Tegebê apresentou o espetáculo “Eles não usam Black-Tie” com o seguinte elenco: Alencar Filho (Tião), Aglaé D’Ávila Fontes (Maria), Hunald Alencar (Chiquinho), Joaquim Filho (Otávio), Guiomar d’Ávila (Romana), Lúcia Ribeiro (Terezinha), J. Carlos Monteiro (Jesuíno), Magali Ramos (Dalva), Coelho Meneses (Bráulio) e Marcos Mutti (João). O espetáculo repercutiu muito na cena sergipana e nacional, e como consequência, o grupo consegue quitar a dívida com as próprias apresentações.

Foi um tempo de efervescência sociocultural muito forte em Sergipe. Havia, não só o Tegebê, mas a Sociedade Cultural e Artística de Sergipe (SCAS), fundada em 17 de junho de 1951 – que tinha o objetivo reunir a classe artística sergipana para fomentar as discussões e a prática das atividades artísticas, dentro e fora do estado de Sergipe, com seus eventos culturais, nacionais e internacionais; e o Teatro de Cultura Artística (TECA) da SCAS; além dos programas da Rádio Cultura.

Segundo o ator Amaral Filho (2016), muitas ações aconteceram na década de 1970, favorecendo o desenvolvimento do teatro em Aracaju, principalmente da encenação na rua pois:

as ações desenvolvidas em Aracaju naquele período. Elas contribuíram definitivamente com o ideal de encenar-se teatro de rua. Em 1972, a Universidade Federal de Sergipe criou o Festival de Arte de São Cristóvão, para celebrar os 150 anos da Independência do Brasil. Exatamente no

¹³ Ator, diretor de teatro, cronista, jornalista e radialista (1937-2011).

período de maior repressão do golpe militar que tinha como Presidente o General Emílio Garrastazu Médici. Até o final da década de 1960, o teatro sergipano era feito por integrantes da classe média, sob a direção de professores, dentre eles, Clodoaldo de Alencar Filho, Aglaé D'Ávila Fontes e João Costa, e de pessoas que militavam na imprensa, a exemplo João Barros e Vieira Neto. Todos tinham acesso aos empresários e as instituições públicas, que de certa forma, patrocinavam as montagens. (AMARAL FILHO, 2016, p. 217).

Com o ideal de diversos festivais de arte no país, na década de 1970, aconteceram inúmeros intercâmbios entre artistas, favorecendo a troca de experiências estéticas e novas técnicas de aprendizagem, além da formação de grupos de teatro de rua em todo o país. A Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA), também contribuiu para o fomento das apresentações e circulação de espetáculos, embora a perseguição para com os artistas e a censura, ainda fossem o marco do governo ditatorial, como afirma Amaral Filho (2016, p. 2017):

A ideia de realizar Festivais de Arte por quase todo o país (Festivais de Inverno de Ouro Preto/MG e Campina Grande/PB, como exemplos), contou com o patrocínio e as benesses do governo ditatorial. Tal fato está diretamente relacionado a tentativa de construir uma imagem populista de um regime que mantinha a censura às obras de arte, às manifestações artísticas, perseguia artistas, estudantes, operários e demais pessoas que faziam oposição política.

Amaral Filho (2016, p. 218) recorda que “A década de 1970 foi a mais frutífera para o teatro sergipano. Surgiram vários grupos que quebraram a hegemonia daqueles que dominavam a cena no estado de Sergipe. E vieram da periferia de Aracaju”. Surgia, portanto, um teatro com a frente popular, voltado para um posicionamento mais voraz contra o governo militar.

A contradição reside na efervescência em um momento de intensa repressão. Vale lembrar a Operação Cajueiro, realizada pelo exército, que prendeu vários intelectuais, estudantes e operários, nesse mesmo período, a exemplos de Wellington Mangueira, Milton Coelho, Bosco Rollemberg e Jackson Barreto. (AMARAL FILHO, 2016, p. 218).

De acordo com a professora Souza (1993), duas correntes teatrais surgem neste período: a primeira eram grupos que relacionava o teatro enquanto manifestação artística, preocupados em pesquisar uma linguagem, mas distantes de expressar uma vinculação política, a segunda era definida pelo teor político.

Reuniam grupos que desenvolviam atividades na periferia e se auto denominavam “independentes”. Sua principal característica se prendia a intenção de desenvolver uma linguagem popular, conjugada a uma motivação política. Além disso, afastavam-se do circuito comercial de produção e veiculação do teatro. Grupos como “Núcleo”, o “União e Olho Vivo” e o “Truques Traquejos e Teatro” eram apenas alguns entre os

inúmeros que produziam dentro dessa linha de trabalho. (SOUZA, 1993, p. 73).

O Brasil de então atravessava um momento de reflexão social, política e cultural. Diversos movimentos culturais tomavam conta do país e diversos grupos se formaram com objetivos e estéticas distintas.

Os anos de 1970 - 1980 viram uma eclosão de grupos teatrais no país, dos quais uma parte significativa optou pelos espaços de rua, pautando-se em distintas orientações ético-estéticas. Destes, alguns adotaram os princípios do teatro épico, explorando recursos do distanciamento do brechtiano, tal como a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, de Porto Alegre/RS; outros criaram suas próprias estéticas, carnavalizantes, como o grupo Tá na Rua, do Rio de Janeiro/RJ; outros, ainda, mantiveram-se fiéis aos elementos da cultura popular, como o grupo Imbuça, de Aracaju/SE. Nos primeiros anos do século XXI, diversificaram não apenas grupos “de rua”, mas propostas cênicas contemporâneas em que a cidade torna-se o elemento definidor da própria teatralidade: a cidade como “cenário” de representação, lócus de intervenção urbana ou, ainda como “dramaturgia”. (TURLE e TRINDADE, 2016, p. 19-20).

Os grupos citados por Turle e Trindade (2016) se mantêm em atividade, desenvolvendo uma pesquisa de linguagem, com uma estética diferenciada, que vai variar de acordo com o tema do espetáculo, a estética escolhida pela direção, o recurso financeiro e o objetivo do grupo com o mesmo. Cada um dentro da sua rotatividade de apresentações, com circulação nacional (e internacional), participação em festivais e mostras teatrais. Porém, com suas raízes fincadas neste período de efervescência cultural e política muito potente para o desenvolvimento do teatro de rua no país.

Desde a década de 1970, diversos grupos de teatro surgiram no país, sejam eles de teatro de rua ou não. Hoje centenas de grupo participam do cenário político e cultural do país, fomentando às práticas artísticas e os festivais de Teatro dentro e fora do Brasil. São peças que trazem o contexto cultural para a cena, ou simplesmente se inspiram nos grandes clássicos da literatura mundial.

Percebemos, entretanto, que o cenário cultural do Brasil na atualidade volta a passar por momentos de censura. É fato que no dia 7 de setembro de 2019 o grupo potiguar, Clowns de Shakesperare, após apresentar a primeira sessão do espetáculo Abraço, que tem como inspiração o texto “Livro dos Abraços”, do escritor uruguaio Eduardo Galeano, teve suas apresentações em Recife/PE, que já estavam agendadas, canceladas. Os artistas foram informados de que a Caixa Cultural, quem financiava a realização do espetáculo, havia cancelado as demais apresentações. O grupo emitiu uma nota em suas redes sociais e a mesma se propagou por diversos sites informando que:

No último sábado, dia 7 de setembro de 2019, após haver realizado a primeira apresentação do espetáculo *Abraço* na Caixa Cultural Recife, fomos surpreendidos com o cancelamento da segunda sessão do dia, assim como das demais apresentações que seriam realizadas no dia seguinte. Nesta segunda-feira recebemos um comunicado oficial da Caixa Econômica Federal informando a rescisão do contrato relativo ao restante desta temporada, que se estenderia até o próximo domingo, 15 de setembro, sob a genérica alegação de descumprimento contratual. Nenhum esclarecimento adicional nos foi dado, o que nos moveu a solicitar da Caixa o parecer jurídico e a decisão administrativa relativos a essa rescisão, com detalhamento para que possamos analisar e nos posicionar apropriadamente sobre o caso. Até o momento estamos perplexos diante dessa atitude, uma vez que não reconhecemos qualquer indício de infração que pudesse ter sido eventualmente cometida, pois cumprimos com tudo que estava contratualmente previsto. O contrato de patrocínio celebrado com a Caixa decorreu de edital no qual se habilitou e foi selecionado o Grupo Clowns de Shakespeare, dentro das normas legais de seleção de projetos. Esperamos que essa justificativa, genérica e lacônica, seja esclarecida pela Caixa, de forma a possibilitar ao grupo defender-se de tal alegação. Agradecemos o apoio maciço que estamos recebendo de diversos setores da sociedade, e voltaremos a nos pronunciar tão logo a nossa solicitação de esclarecimentos seja atendida pela Caixa (ESQUERDA DIÁRIO, 2019).

Não só o grupo Clowns de Shakespeare sofreu censura no ano de 2019, mas também outros espetáculos tiveram que ser cancelados sem aviso prévio ou justificativa plausível. Devido a esses acontecimentos, a prefeitura de São Paulo organizou um evento denominado de “Festival Verão Sem Censura” entre os dias 17 e 31 de janeiro de 2020. A programação incluiu peças censuradas como “Caranguejo Overdrive”¹⁴, “RES PUBLICA 2023”¹⁵, “Abraço”¹⁶ e “Gritos”¹⁷.

O evento também contou com shows de Arnaldo Antunes e Pussy Riot com Linn da Quebrada; apresentação do espetáculo *Roda Vida*, do Teatro Oficina, no Theatro Municipal; exibição de “Bruna Surfistinha”, seguida de debate com a atriz Déborah Secco e a autora Raquel Pacheco, sessão de “A Vida Invisível” e bate-papo sobre a história de Carlos Marighella.

¹⁴ “Caranguejo Overdrive”, de Aquela Cia de Teatro, é exibido após ter a sua reestrela vetada no Rio de Janeiro. A peça foi consagrada com o Prêmio Shell 2016 de Melhor Direção para Marco André Nunes, Melhor Autor para Pedro Kosovski e Melhor Atriz para Carolina Virgüez. As sessões aconteceram nos dias 17, 18 e 19.

¹⁵ A peça “RES PUBLICA 2023” já foi acolhida pela Prefeitura em outubro, quando estreou no CCSP. Agora, o espetáculo do grupo A Motosserra Perfumada chega ao Centro Cultural da Juventude (CCJ), nos dias 22 e 23. Também no CCJ, acontece a apresentação de “Domínio Público”, na qual os artistas Maikon K, Renata Carvalho e Wagner Schwartz, juntamente com Elisabete Finger, se juntam para uma reflexão a partir dos ataques sofridos em 2017.

¹⁶ A peça “Abraço”, da companhia Clowns de Shakespeare, foi apresentada nos dias 17, 18 e 19, no Centro Cultural Olido, após ter sido cancelada minutos antes de sua segunda sessão em Recife. O espetáculo infanto-juvenil é inspirado no “Livro dos Abraços”, de Eduardo Galeano, e conta a história de um local no qual abraços não são permitidos.

¹⁷ O espetáculo “Gritos”, da companhia Dos à Deux, foi apresentado nos dias 17, 18 e 19. O motivo da censura teria sido a temática LGBT do espetáculo, que conta a história de uma travesti.

Entendo a importância de uma resistência frente ao governo federal que vem amedrontando a produção cultural brasileira desde que foi extinto o MinC em 2019. Para onde vamos não sabemos, mas sabemos que o teatro popular sempre resiste, pois:

ele faz de modos diversos que convergem em um poder único de uma cultura que defende. Por um lado, a consistência da sua cena resistiria à usura do tempo; por outro, o ato cênico que a produziu, resistiria à determinação do conceito. Supõe-se que quem resiste ao tempo e ao conceito, naturalmente resiste aos poderes. O sucesso da resistência do teatro de rua parece depender de duas propriedades. Por uma parte do próprio potencial das palavras resistência e cultura que quando conjugadas juntas permitiriam que se construísse uma analogia entre a resistência passiva da pedra e a oposição ativa dos homens na prática teatral. Por outra parte, da conotação positiva de que o teatro de rua conserva uma cultura em meio a tantas práticas culturais que caíam em desuso ou sob suspeita. O léxico da resistência cultural é também uma ambivalência prática: resistir é assumir a postura de quem se opõe à ordem das coisas mesmo que implique, ao mesmo tempo, rejeitar o risco de subverter a essa ordem. (OLIVEIRA, 2012, p. 65).

O sucesso da resistência do teatro está na cultura, “enquanto processo dinâmico” (ARANTES, 2012, p. 21) que reflete nas transformações do próprio fazer artístico, mas que, ao mesmo tempo, preserva sua identidade popular, perpetuando gerações de atores pela transmissão do saber bem como fatos históricos que entornam esses artistas e personagens que narram os mais antigos grupos de teatro do Brasil, como é o caso do grupo Imbuauça.

2.3 GRUPO TEATRAL IMBUAÇA: UMA HISTÓRIA ENTRE O PALCO E A RUA

A vida e seus entrelaçamentos permitiram um encontro entre a minha história e o grupo Imbuauça, fator decisivo nas encruzilhadas desta jornada, trazendo-me até o mestrado em Culturas Populares.

Era março de 2005, quando adentrei a sede do Grupo Imbuauça, localizada no Bairro Industrial, próximo à Colina do Santo Antônio, um dos pontos históricos mais importantes de Aracaju, como assim consideram os historiadores, pois foi o local onde a cidade surgiu. Era uma manhã chuvosa, lá estava eu para fazer minha matrícula no curso de iniciação teatral que eu ficara sabendo por meio da televisão. Desde então, já se passaram 16 anos e esta é uma lembrança afetiva que permaneceu ternamente em minha subjetividade.

A potência desse entrelaçamento em minha jornada provocou o meu ingresso no curso de Licenciatura em Teatro da UFS e nas viagens nacionais pelo Brasil com o Grupo Teatral Boca de Cena, oriundo do projeto artístico social “Nosso Palco é a Rua¹⁸”. Desde

¹⁸ Projeto Social, denominado de Ponto de Cultura, realizado através do Ministério da Cultura (Minc) entre os anos de 2005 e 2006.

então, o Teatro de Rua e a Cultura Popular tornaram-se indissociáveis na minha vida pessoal e profissional. Hoje, mestranda em Culturas Populares, pelo PPGCULT/UFS, debruço-me sobre as teorias e as práticas artísticas como arcabouço para compreensão deste universo tão valioso.

As narrativas apresentadas neste capítulo são frutos de entrevistas orais com os integrantes do Grupo Imbuça e pessoas que tiveram envolvimento nele num determinado período da sua história artística.

Em entrevista com o ator Amaral Filho (2020), ele conta que o Imbuça surgiu a partir de três oficinas ministradas por três professores de teatro que vieram da cidade de Recife, Pernambuco, para prover um curso no mês de julho de 1977, por meio da Secretaria do Estado da Educação e Cultura de Sergipe. Eram eles: Lúcio Lombardi¹⁹, que ministrou a oficina de Direção Teatral; Gilson Oliveira²⁰, responsável pela técnica de Interpretação; e José Francisco²¹, que trabalhou Expressões Corporais. O resultado final das oficinas foi apresentado no palco do Auditório Lourival Baptista.

Foram quinze dias de muito aprendizado, de encontros e descobertas, de entrosamentos e aproximações. No final das ações, vários quadros foram montados e apresentados ao público, no Auditório Lourival Baptista que fica ao lado do Instituto de Educação Rui Barbosa. Os resultados surpreenderam a todos e fizeram com que surgissem vários grupos de teatro, dentre eles o Aspektrus Grupo Teatral, com cerca de trinta e seis integrantes (AMARAL FILHO, 2016, p. 230).

Após a conclusão do curso, os alunos se reuniram no mês seguinte para discutir a criação de um grupo de teatro. Oficialmente, o grupo Imbuça surge em 28 de agosto de 1977, porém seu nome de origem era Aspektrus, o qual não se sabe o real motivo da escolha nem o que significava, mas que o grupo acatou.

Em setembro de 1977, o autor e diretor João Augusto Azevedo veio para Sergipe, para uma apresentação de teatro de rua, junto com o Teatro Livre da Bahia²², dentro da programação do Festival de Arte de São Cristóvão (FASC). Sob o cenário da 4ª cidade mais antiga do país, o FASC surgiu em 1972 como resultado das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil.

À frente dessa iniciativa estava a UFS, atendendo a uma solicitação do governo federal. Foi o primeiro reitor da UFS, João Cardoso do Nascimento

¹⁹ Professor de Teatro da antiga Escola Técnica de Pernambuco e Ex Diretor da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém de Pernambuco.

²⁰ Professor de Teatro e Ator pernambucano.

²¹ Professor de Teatro de Diretor teatral.

²² Teatro Livre da Bahia (TLB), grupo conduzido por Sônia dos Humildes e que tem como um de seus atores Bemvindo Siqueira. Em parceria com o TLB, João Augusto aperfeiçoou a utilização da literatura de cordel para o teatro – experiência iniciada por ele na década de 1960.

Júnior, quem determinou a sua assessoria de Relações Públicas, a elaboração de um programa capaz de firmar a presença da universidade nas comemorações nacionais. Um grupo de intelectuais da UFS, entre professores e funcionários, ficou encarregado de organizar tal atividade, sendo responsável pela programação e por toda a gestão do evento (AZEVEDO, 2012, p. 124).

O FASC ganhou notoriedade devido a sua programação intensa e variada. A cidade era visitada por turistas que podiam assistir a inúmeras apresentações artísticas e culturais em vários pontos da cidade. O festival também possibilitava intercâmbios culturais, oficinas com diversas modalidades artísticas, promovendo a difusão da arte e da cultura. “Despertar ‘o gosto pelas artes e pelas letras’ era uma das metas do governo militar, segundo constava na Política Nacional de Cultura (PNC)” (AZEVEDO, 2012, p. 125). Ininterruptamente, o FASC foi realizado de 1972 a 1995, sob tutela da UFS. Em seguida, com algumas interrupções, o festival aconteceu até 2005.

Em meu caso particular, devido ao pouco acesso que meus pais sempre tiveram em relação às manifestações culturais de Sergipe, eu passo a conhecer o FASC através do Imbuuçã que proporcionou ao grupo de alunos do projeto Nosso Palco é a Rua, conhecer a cidade histórica de São Cristovão durante a edição do FASC de 2005. Além de promover a inserção na vida cultural e artística do estado, o Imbuuçã também nos apresentou ao grupo Galpão/MG, com o espetáculo “Um Molière Imaginário”, promovendo acesso aos atores do grupo após a apresentação, além de um tour cultural por toda a cidade, proporcionando-nos conhecer praças, igrejas e pontos relevantes da nossa arquitetura colonial.

O FASC não aconteceu por 12 anos consecutivos. Em 2017, devido à iniciativa da gestão do prefeito Marcos Santana, através da Fundação de Cultura e Turismo João Bebe Água (FUNDACT) da Secretaria Municipal de Governo e Relações Comunitárias, o FASC retomou suas atividades artísticas e culturais, mantendo a parceria com a UFS. O evento vem, desde então, atraindo sempre um número alto de visitantes, artistas e pesquisadores em cultura popular. Em 2019, o FASC recebeu o tema “Resistir para Existir”; já em 2020, o Festival infelizmente não aconteceu devido à pandemia do COVID-19.

Segundo Azevedo (2012), em seu livro ‘Regime Militar e Festival de Arte de São Cristovão (1972 – 1985) muito além dos palcos e holofotes’, nas primeiras edições, o FASC tinha o objetivo de fortalecer a ‘identidade cultural brasileira’, “atendendo, portanto, ao considerável apelo nacionalista difundido na imagem de um Brasil como grande potência, cujo governo militar buscava estimular a produção cultural regional” (AZEVEDO, 2012, p. 126). De fato, como aconteceu em outros festivais no Brasil, o FASC colaborou para um

significativo fomento às artes e à cultura do estado bem como ao surgimento de novos artistas sergipanos. Ainda segundo a autora, “o foco no início era fortalecer as estratégias políticas de intervenção do Estado [...] tomando o festival como um espaço “democrático” e adequado para um possível “diálogo”, segundo os militares” (AZEVEDO, 2012, p. 126).

Mesmo entendendo que as reais intenções dos militares eram usar toda a produção cultural do FASC a favor do regime ditatorial, sabe-se que foi um importante investimento para a época, promovendo uma efervescência cultural muito intensa, além de proporcionar o surgimento de artistas sergipanos em diversos seguimentos. Amaral Filho (2016) relata como a experiência no FASC foi determinante para o coletivo.

Foi em 1977, dentro da programação do Festival de Arte de São Cristóvão, que o grupo de jovens atores conheceu uma experiência a qual foi decisiva para os rumos que deveriam orientar as encenações, bem como o material a ser pesquisado para a construção da dramaturgia. Os espetáculos apresentados pelo grupo Teatro Livre da Bahia, na programação oficial do Festival, entusiasmaram a todos pela forma da ocupação do espaço da rua, pela comunicação direta com o público, pelo cortejo que envolveu todos na atmosfera cênica e pelos textos apresentados, folhetos de literatura de cordel adaptados para o teatro pelo mentor intelectual da trupe, autor e diretor João Augusto Azevedo. (AMARAL FILHO, 2016, p. 218).

Nesse período, o grupo ainda se chamava Aspektrus e conforme ele lembra, a partir dessa fruição estética, os atores do grupo “ficaram apaixonados com a ideia de fazer teatro de rua”. No final do ano de 1977, a SCAS trouxe para Aracaju o ator Benvindo Siqueira, do Teatro Livre da Bahia, para ministrar um curso de Teatro de Rua em Aracaju. Essa experiência foi definitiva para a trajetória do grupo teatral sergipano, conforme descreve o ator Antônio Amaral, em entrevista, no dia 21 de fevereiro de 2020.

A gente fez essa oficina, mas o objetivo primeiramente era fazer um grupo de teatro de palco e o nome que a gente tinha, nessa primeira concepção era Aspektros grupo teatral. Então veio a oportunidade de fazer o curso com Benvindo Siqueira um curso patrocinado pela SCAS, que eu fui o único integrante do grupo que fiz esse curso. (AMARAL, 2020).

Ele conta que, ao participar desse curso, adquiriu importantes ensinamentos os quais trouxe para o grupo, desde as técnicas desenvolvidas por Benvindo Siqueira até os textos adaptados por João Augusto, que era o diretor do Teatro Livre da Bahia naquele período. Com João Augusto, Bemvindo conviveu quase 10 anos. De acordo com os relatos de Araponga (2011, p 44):

Participando de todos os espetáculos do diretor até a sua prematura morte em novembro de 1979. Com Bemvindo, João montou cinco espetáculos de cordel além de “passar” para ele o departamento de teatro de rua do Teatro Livre da Bahia, em 1977, que levava às praças somente espetáculos de cordel. Esta página da história do teatro baiano aguarda para ser contada.

Os textos eram extraídos da literatura de cordel, que sofreram adaptações por João Augusto, dentre eles, um dos textos apresentado ao grupo para ser encenado na rua, foi “O marido que passou o cadeado na boca da mulher”, folheto do cordelista Cuíca de Santo Amaro. A partir desse texto, no ano de 1978, o grupo começa a pensar na possibilidade de um espetáculo de rua e Antônio Amaral faz a adaptação do texto “Balaio de Maxixe”, um folheto de José Pacheco. A partir desses dois textos, o grupo monta seu primeiro espetáculo denominado de “Teatro Chamado Cordel”.

Um momento fundamental para o alicerce do grupo segundo Amaral (2020) foi:

o grupo na época deveria ter em torno de 28 pessoas. Com a possibilidade de se levar a cena o teatro de rua, também chamado de teatro de cordel, houve uma demanda e o grupo ficou entre 12 e 14 pessoas, então perdemos a metade, mas esses que ficaram foram extremamente resistentes e perseveraram. A sorte foi que a gente estreou na Praça Dom José Tomaz com o espetáculo Teatro Chamado Cordel. (...) Então o grupo foi extremamente trabalhado, tanto por mim quanto por meu irmão José Amaral. (AMARAL, 2020).

O fato é que o grupo, em sua essência, traz uma forte ligação com a cultura popular por meio da Literatura de Cordel devido à influência do Teatro Livre da Bahia e isso vai percorrer gerações e se afirmar como uma linguagem do próprio grupo. Todavia, em entrevista com Antônio Amaral, ele relata que essa influência também se deu em decorrência da sua infância em Pernambuco na qual os irmãos Amaral (Antônio, José e Lindolfo) tiveram contato desde cedo com a cultura popular.

Meus pais eram pernambucanos, nós fomos criados em Caruaru, e sorte que o nosso contato com a cultura popular era muito grande porque nós frequentávamos muito as feiras livres, e lá nós víamos e ouvíamos os emboladores, os chamados repentistas, nós víamos e ouvíamos os poetas de cordel, que contavam e narravam seus folhetos nas feiras, víamos os blocos de carnaval. Também frequentávamos muito o circo e do circo tiramos uma música que a gente cantava sempre no trajeto do espetáculo Teatro Chamado Cordel, porque a gente saía de um determinado local até o local da apresentação, uma espécie de cortejo, então a gente aprendeu no circo uma música que dizia “Oh raio, o sol, suspende a lua, olha o palhaço no meio da rua” e aí a gente adaptou: “Oh raio, o sol, suspende a lua, olha o teatro no meio da rua”. Que é a música do cortejo que até hoje se usa. Outra coisa que o Teatro Livre da Bahia não tinha que a gente colocou no Imbuça que virou costumeiro nos grupos de teatro de rua do Brasil foi o estandarte que a gente tirou dos blocos carnavalescos de Pernambuco. (AMARAL, 2020).

No desenvolvimento do grupo, vários elementos da cultura popular foram adicionados, dentre eles o cortejo e o estandarte, uma referência criada para o teatro de rua, que se mantém até os dias de hoje em diversos grupos de teatro de rua do Brasil. Outro fato relevante é a determinação do pandeiro no estandarte do grupo, uma imagem que está relacionada à

transição do nome do próprio grupo, de Grupo Teatral Aspektros para Grupo Teatral Imbuauça, que foi uma homenagem a um artista de rua, chamado Manoel Imbuauça, e segundo Antônio Amaral:

eu como integrante do DCE participei de uma noite de Música, com um repentista que tinha aqui, o Manoel Imbuauça, quando o DCE funcionava na rua de campos. Poucos dias depois dessa noite, ele foi assassinado na Atalaia, e eu levei para o grupo uma discussão em torno no nome dele e o que representou o Mané Imbuauça para Aracaju. Ele cantava e tocava pandeiro, daí o estandarte do Imbuauça ter um pandeiro. Ele era muito alegre, muito brincalhão, creio que essa forma dele se portar, dele beber e tocar pandeiro, de fazer repente, talvez provocasse alguém, talvez o assassinato dele tenha sido decorrente disso. Aí teve um componente, acredito que foi o Francisco Carlos, que deu a sugestão de colocar o nome do grupo de Imbuauça, e aí fizemos uma votação, como que tudo que acontecia. Escolha de texto, dos personagens, dos atores que fariam determinados papéis, tudo isso era discutido e aprovado em assembleia. A gente levou essa experiência para o Imbuauça do movimento estudantil, onde tudo era discutido. Então ficou grupo Teatral Imbuauça, hoje é só Grupo Imbuauça. (AMARAL FILHO, 2020).

De forma democrática, o grupo teve seu nome modificado em meados de fevereiro de 1978 e passa a se chamar Grupo Teatral Imbuauça, como conhecemos até hoje. Inicialmente, o Grupo começou a fazer seus ensaios na sede do Diretório Central dos Estudantes e, segundo Lindolfo Amaral, ficaram apenas nove integrantes: José Amaral, Antônio Amaral, Cícero Alberto, Francisco Carlos, Maria das Dores, Maurelina, Pedro César (Pierre Feitosa), Virgínia Lúcia e o próprio Lindolfo Amaral que fizeram parte da fundação inicial

Desde o seu surgimento, o Grupo Imbuauça recebeu expressivas influências culturais e políticas e elas puderam ser vistas no primeiro espetáculo encenado “Teatro Chamado Cordel”, que trazia dois textos extraídos da literatura de cordel. Sentindo a necessidade de falar sobre Aracaju, o grupo traz para a cena um texto escrito por Virgínia Lucia, uma das integrantes do grupo, para retratar a situação em que se encontrava a Coroa do Meio, um bairro aracajuano. Em entrevista com Virgínia Lucia, no dia 20 de fevereiro de 2020, a mesma nos conta que:

sentimos falta também de uma peça que retratasse o nosso território e eu me aventurei a fazer um texto e a montagem seguiu. O grupo Imbuauça montou o meu texto que era a História da Coroa do Meio, que falava da ocupação, que era uma emergência, inclusive do Movimento Estudantil. (...). Foram esses três textos no espetáculo Teatro Chamado Cordel que circulou o Brasil, indo até São Paulo em 1981 no Primeiro Encontro de Arte Independente promovido pelo SESC da Consolação, onde lá enfrentamos as cavalarias, correndo com os balaios, ladeira acima e ladeira abaixo. (MENEZES, 2020).

Nessa “atmosfera”, é que o grupo se insere na realidade brasileira dentre as manifestações políticas que ganhavam resistência. Segundo Lindolfo Amaral, lembrar a

década de 1970 e o início da década de 1980 é importante para entendermos em qual contexto o grupo fez suas primeiras apresentações.

Ao lembrar a década de 1970, é preciso ressaltar as primeiras manifestações contra a ditadura, uma das quais ocorreu no ABC Paulista, em 1976, sob o comando do Sindicato dos Metalúrgicos. Ela possibilitou o surgimento de outras ações, a exemplo da luta do movimento estudantil que propiciou a reabertura da UNE – União Nacional dos Estudantes, após um congresso realizado na cidade de Salvador, em maio de 1979. (AMARAL FILHO, 2016, p. 216).

Por estarem em contato com o Movimento Estudantil desde o início, o grupo se preocupou com questões sociais para serem discutidas em cena. “O teatro serve para divertir, mas, acima de tudo, é o lugar de pensar e fazer refletir sobre a condição humana. Se é teatro não é vida”, reflete Amaral Filho (2016, p. 236), ressaltando que o distanciamento entre texto e ação dramática

Não se pode transformar o espaço de projeção em espaço real. É necessário haver um distanciamento entre o teatro e a realidade humana. A experiência construída pelo Imbuuçã leva a essa perspectiva. O cordel faz esse percurso, pois separa o narrado do dramático, em dois momentos distintos. O narrador distancia-se, e tem a função de situar o público na ação. O passo seguinte é a ação dramática. O texto, por sua vez, mantém a rima, outro aspecto que se distancia das ações cotidianas. Erwin Piscator foi o criador do teatro épico, e o autor que influenciou o trabalho de Brecht. O termo “épico” foi usado para descrever uma nova forma teatral, na qual a ação principal da peça era interrompida por recursos narrativos e explicativos. (Frederic Ewen, 1991, p. 134). Tal fato corresponde às experiências desenvolvidas pelo Imbuuçã na primeira fase de suas montagens (1978 a 1991) (AMARAL FILHO, 2016, p. 236).

Podemos configurar um primeiro período do grupo Imbuuçã com características semelhantes e o modo de fazer teatro de rua voltado para uma visão mais regionalista, com um arcabouço popular. “A experiência do Imbuuçã foi fundamental para a divulgação do ‘teatro de cordel’. Participando de diversos festivais no Brasil e exterior, influenciou o surgimento de outros grupos em Aracaju, como o ‘Mambembe’ e o ‘Teatro Popular de Aracaju’” (COSTA, 1993, p. 102).

Nesse período, é de fundamental importância a presença do ator Mariano Antônio Ferreira, sendo um bailarino e pesquisador da cultura popular sergipana ele trouxe para o grupo essas referências cultivadas pelos grupos populares do Estado de Sergipe. Dessa maneira, as danças e os folguedos tomaram a cena teatral de quase todos os espetáculos do grupo. “As músicas dessas manifestações, Guerreiro, Reisado, Chegança, dentre outras, foram incorporadas a diferentes montagens do Imbuuçã e de outros grupos que receberam influências, por meio das oficinas ministradas por seus atores” (AMARAL FILHO, 2016, p.

236-237).

Por conta de um momento de transição no âmbito do grupo, é interessante contemplar as três fases vividas dentro do Grupo Imbuça, em especial, para dialogar com a construção de uma identidade no decorrer das quatro décadas de história do grupo. Nesse sentido, salienta-se o recorte da pesquisa – 1977 a 1997 – considerando a conceituação das suas características mais relevantes e estabelecendo um diálogo entre o passado e o presente. Nessa perspectiva:

é frequente dizer que identidade cultural, identidade política e identidade religiosa. Entretanto, a emergência, insinuação, estabelecimento ou consolidação de uma identidade é um processo consideravelmente complexo, que pode ser observado tanto no âmbito macropolítico, historiográfico, quanto no âmbito existencial, íntimo (MOURA, 2015, p. 79).

Portanto, é relevante afirmarmos a ideia de identidade quando nos referimos à imersão de uma concepção política e a uma estética que acolha a linguagem das manifestações culturais, pois, conforme Cuche (2002, p 182), ela “é uma construção que se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais está em contato”. Dessa forma, pode-se levar em consideração que o grupo está em constante mudança (inclusive de atores), ressignificando o seu fazer e a sua estética a partir de contatos com outros artistas e grupos, sendo uma influência por meio de perspectivas variáveis, ou seja, contato com outros grupos, workshops, cursos, profissionais que, dentro dessas relações, confluem para o amadurecimento de uma identidade.

Ainda citando Cuche (2002, p. 182):

para definir a identidade de um grupo, o importante não é inventariar os seus traços culturais distintivos, mas localizar aqueles que são utilizados pelos membros do grupo para afirmar e manter uma distinção cultural. Uma cultura particular não produz por si só uma identidade diferenciada: esta identidade resulta unicamente das interações entre os grupos e os procedimentos de diferenciação que eles utilizam em suas relações.

Nessa perspectiva de identidade, os períodos temporais vividos pelo Imbuça serão divididos em três fases: a primeira, norteando o leitor, da etapa inicial do grupo, com base em estudos a partir do conceito de “Teatro de Grupo e Processos Colaborativos – 1978 a 1992”, referenciando esse primeiro momento. Na segunda fase, será colocada em foco “A contribuição estética de João Marcelino - 1992 a 1997”, como o principal fator de amadurecimento na carpintaria, sendo um divisor de águas para o grupo e a mudança de perspectiva de criação. Por último, “A produção artística e sócio pedagógica do Grupo Imbuça”, onde fiz uma planilha com os espetáculos montados após de 1997 e um retrato dos principais projetos socioculturais realizados pelo Grupo até os dias atuais.

2.3.1 Primeira fase: teatro de grupo e processos colaborativos – 1978 a 1992

A partir do primeiro espetáculo “Teatro Chamado Cordel” e com base na sua formação inicial, sob a inspiração ao Teatro Livre da Bahia, o grupo Imbuauça vai definir características que estão interligadas nesta primeira fase. Essa referência vai estar relacionada a sua estrutura base: O teatro de grupo. Carreira (2011, p. 43) explica que:

o termo ‘teatro de grupo’ é uma referência a um teatro que se faz nos territórios da independência e da autonomia. Um teatro resultante de projetos coletivos que se colocam para além das fronteiras do teatro comercial e que também se distingue dos projetos individuais encabeçados por diretores que reúnem elencos circunstanciais. Seria um teatro definido pela durabilidade da equipe, o que estaria relacionado com as particularidades dos respectivos projetos artísticos e políticos.

Trata-se de um teatro que é produzido por um coletivo o qual discute desejos e ambições e do qual provêm ideias, colocando-as em prática por meio de um sistema democrático. Nesse sentido, todos têm voz e vez. Para Santos (2014, p. 20), “além de uma forma de organização, uma segunda interpretação possível é que as características peculiares dos agrupamentos teatrais traduzem o pensamento de uma confraria artística específica com uma filosofia de trabalho bem delineada”. Um grupo, para existir, precisa ter um objetivo. No caso do Imbuauça, seria fazer teatro pautado na cultura popular, através de “encontro de ideias, de desejos, sonhos, de tensões entre individualidades e alteridades, hierarquias, utopias, e necessidades que se assemelham ou se complementam” (SANTOS, 2014, p 20).

Esse grupo vai se formar por meio de uma corrente ideológica dentro do movimento estudantil que se expande para a cena, porém é necessário entender a organização administrativa que vai estar nos “bastidores”, ou seja, o que ninguém vê. A burocracia, as decisões, a hierarquização. Portanto, para Santos (2014, p. 20):

esta não seria uma simples categorização institucional. Terminologias como ‘associação’, ‘bando’, coletivo, ‘companhia’, ‘grupo’, ‘trupe’, ‘tribo’, dentre outras, podem definir uma organização teatral que se filia ao pensamento corrente no teatro de grupo ou não. Mais que o prefixo utilizado para caracterizá-la, o que irá determinar que uma organização seja um grupo é muito mais a configuração das relações de autoria criativa e administrativa e a poética de trabalho ali desenvolvida.

Para tanto, é necessário desenvolver uma força motriz que determine a organização coletiva pautada em objetivos comum, ou seja, tanto no âmbito artístico como no administrativo. Nesse sentido, sabe-se que o grupo Imbuauça tem como uma identidade inicial a cultura popular, o teatro de rua, baseado na literatura de cordel. Desta forma, para que o primeiro espetáculo acontecesse foi necessário a reunião de todos os integrantes para definição das funções. Em entrevista a Antônio Amaral, ex integrante e um dos membros

fundadores do grupo, relata que esteve à frente da direção do primeiro espetáculo

eu com a formação e a informação do que fosse teatro de rua no sentido mais extenso da palavra, porque eu participei de toda montagem do grupo da SCAS, e o meu irmão pela sua experiência e sua visão teatral de um modo geral, sorte que foi uma produção vitoriosa e o resultado disso foi o trabalho desenvolvido por aqueles da segunda e terceira geração do grupo, entre os quais à frente Lindolfo Amaral, também meu irmão, e que até hoje permanece no grupo. (AMARAL, 2020).

A configuração dentro da perspectiva de funções, abre-nos espaço para debater sobre o conceito de processo colaborativo para a montagem de um espetáculo visto que o teatro de grupo vai necessitar de artistas integrantes do próprio grupo para realizar funções específicas. Tal ação exige habilidades e conhecimento, como é o caso da direção, da cenografia, do figurino, da dramaturgia, da preparação do elenco e etc.

A pesquisadora Stela Fischer, em sua dissertação ‘Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90’, apresenta-nos uma análise feita com diversos grupos teatrais, pautando os seus processos de montagem de espetáculos dentro da organização colaborativa. Para Fischer (2003, p. 39), na criação de um evento cênico, entende-se por processo colaborativo:

o procedimento que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos tem o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se como modelo estabelecido de organização teatral tradicional em que se delega poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia (FISCHER, 2003, p. 39).

Dessa forma, são inúmeros os contextos que levam a promover em um grupo o processo colaborativo, emergindo principalmente nos anos 90. “Resultado da interação e da soma dos ressonantes discursos e dos procedimentos da arte do coletivo das décadas anteriores, o atual teatro de grupo encontra-se numa relação dialógica com questões sociais, políticas e culturais brasileiras” (FISCHER, 2003, p. 39).

Levando em consideração o primeiro espetáculo “Teatro Chamado Cordel”, montado em 1978, percebe-se essa relação dialógica para a construção cênica, havendo uma coletividade que se utiliza de funções para a organização e para o desenvolvimento do espetáculo, promovendo, desta forma, a construção do processo colaborativo.

Para Pavis (2007, p. 393), “a noção de teatro popular, invocada hoje com tanta frequência, é uma categoria mais sociológica que estética”. Assim, utilizando o primeiro

espetáculo como referência, entenderemos a atribuição sociológica, uma vez que ultrapassa a relação com a cultura popular e se objetiva a uma transmissão de mensagens. Canclini (2015, p. 206-207), acrescenta:

é preciso desfazer as operações científicas e políticas que levam o popular à cena. Três correntes são protagonistas dessa teatralização: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político. Nos três casos veremos o popular como algo construído, mais como preexistente. A armadilha que frequentemente impede apreender o popular, e problematiza-lo, consiste em considerá-lo como uma evidência a priori por razões éticas ou políticas: Quem vai discutir a forma de ser do povo ou duvidar da sua existência?

Os textos do primeiro “Teatro Chamado Cordel” foram extraídos da literatura de cordel, sofrendo adaptações por João Augusto, dentre eles “O marido que passou o cadeado na boca da mulher”, folheto do cordelista Santo Amaro e “Balaio de Maxixe”, um folheto de José Pacheco. O terceiro texto, aplicado ao espetáculo, “A história da Coroa do Meio” justifica esta fala, uma vez que o texto fala da ocupação que aconteceu em um bairro da cidade de Aracaju, conhecido como Coroa do Meio.

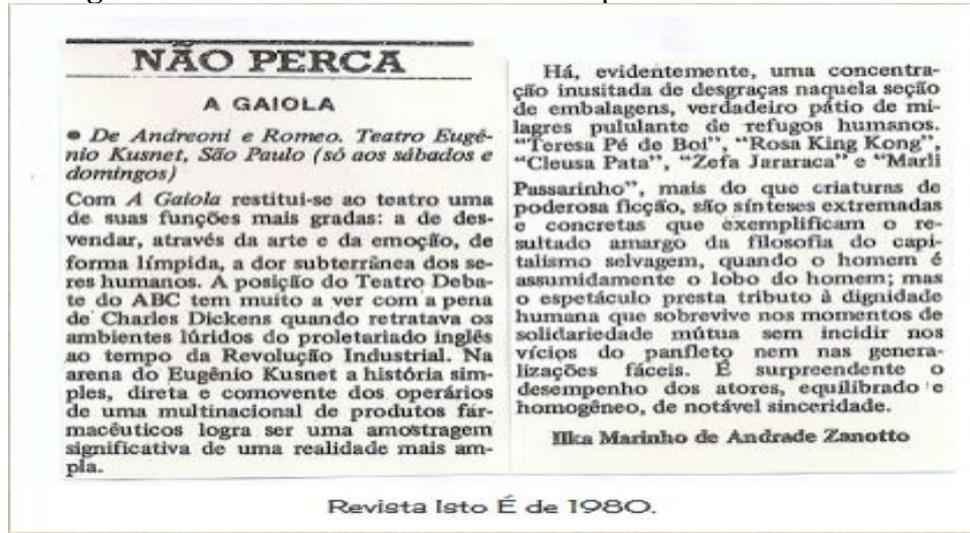
Segundo Menezes (2020), autora do terceiro texto, “A história da Coroa do Meio”, em entrevista para esta pesquisa, afirmou que era uma demanda social, inclusive do Movimento Estudantil. Conforme conta a atriz e dramaturga, razões políticas se fazem presentes a partir do texto construído especialmente para o espetáculo pela própria autora que defende um teatro o qual vem falar do povo e sobre o povo, ao levantar questionamentos e chamar atenção de uma realidade por meio de relações sociopolíticas.

O espetáculo Teatro Chamado Cordel passou por diversas remontagens, inclusive a última montagem, participou do Circuito Nacional Palco Giratório²³ (2011) e este espetáculo será abordado com mais propriedade no próximo capítulo.

Com a participação do grupo em diversos festivais pelo Brasil e com o contato com outros grupos, os atores conheceram o texto “**A Gaiola**” de Andreone e Romeu, que no ano de 1980 esteve em cartaz na cidade de São Paulo, no Teatro Eugênio Kusnet.

²³ O Palco Giratório, reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, intensifica a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros, em todos os estados brasileiros, nas capitais e no interior, desde 1998. Fonte: <http://www.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/opalcogiratorio/O+Projeto/>. Acesso em: 15 mar. 2020.

Figura 1 - Matéria da Revista Isto É. – Espetáculo A Gaiola



Fonte: Revista Isto É, 1980.

A temática social foi um fator determinante para a escolha do referido texto, representando a primeira montagem em palco italiano do grupo, uma vez que:

as participações nos festivais propiciaram a troca de experiências, o intercâmbio de ideias e o encontro com grupos e coletivos de atores com características próximas ao Imbuqua. Um exemplo marcante foi o diálogo estabelecido com um grupo de teatro de São Bernardo do Campo, cujo espetáculo apresentado no Festival de Arte Independente, na cidade de São Paulo, intitulado "A Gaiola", texto de Andreone e Romeo, chamou a atenção de todos os atores do Imbuqua, pelo conteúdo da obra (denunciava a situação de exploração da mão-de-obra da mulher operária), pela formação do elenco (operários e na sua maioria negros), e pela linha de trabalho. Após a apresentação do espetáculo ocorreu um debate, e em seguida, os dois grupos reuniram-se para trocar experiências e textos. Foi desse encontro que surgiu a proposta de montar o texto apresentado pelos paulistas (AMARAL FILHO, 2016, p. 242).

Em setembro de 1982, ocorre a estreia do espetáculo "**A gaiola**", abordando as relações trabalhistas no submundo industrial do capitalismo e da mulher operária, no palco do Teatro Atheneu²⁴. Em cena, Isabel Santos, Maurelina Santos, Maria das Dores, Valdice Teles e Pierre Feitosa. Direção de Lindolfo Amaral.

²⁴ Inaugurado em março de 1954, o Teatro Atheneu é o mais antigo espaço cênico de Sergipe. Foi concebido como auditório para atividades complementares do Colégio Atheneu Sergipense, mas ganhou identidade própria com o passar do tempo, fruto do crescimento da cena cultural de Aracaju. Durante décadas, o Atheneu foi o único teatro da capital. Por seu palco, pisaram grandes nomes da cultura brasileira e espetáculos internacionais de grande porte, como o ballet Imperial da Rússia. O espaço cultural também foi cenário de importantes manifestações políticas nas décadas de 70 e 80.

Fonte: <http://www.teatroatheneu.se.gov.br/ler.asp?id=9&titulo=oteatro>. Acesso em: 15 mar. 2020

Figura 2 - Jornal Gazeta de Sergipe – Espetáculo A Gaiola



Fonte: Jornal Gazeta de Sergipe, 1982. Acervo do Grupo Imbuauça.

A temática abordada pelo grupo, no seu segundo espetáculo, reafirma o lugar de fala feminina, com base na luta das operárias, dentro do contexto social do espetáculo “A Gaiola”, reafirmando a ideia de Canclini (2015, p. 207)

Na América Latina, o popular não é o mesmo quando é posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (a partir dos anos 20 e 30), pelos comunicólogos para os meios massivos (desde os anos 50), e pelos sociólogos políticos para o Estado ou para os partidos e movimentos de oposição (desde os anos 70).

Nessa peça, é perceptível o populismo político uma vez que a mulher é colocada como subalterna dentro dessa hegemonia, entendendo esse caráter popular dentro dessas relações discriminatórias, no contexto social abordado pelo grupo.

No ano seguinte (1983), o grupo monta o espetáculo “**Escreveu não leu, cordel comeu**” que a princípio foi planejado para o palco italiano, mas que, devido à necessidade de apresentar em outros ambientes, acabou sendo versátil, apresentado também em arena, ou seja, roda. Com Direção coletiva, o grupo utilizou textos diversos de Benvindo Siqueira e João Augusto, que já trabalhavam com teatro de rua na Bahia e foi acrescentado o texto “Escreveu não leu, cordel comeu”, de Antônio Amaral para compor a dramaturgia final.

Figura 3 - Espetáculo “Escreveu não leu, cordel comeu”



Fonte: Acervo Grupo Imbuaca, 1983.

Percebemos, mais uma vez, que a literatura de cordel, compondo seus espetáculos e reafirmando uma linguagem popular perpetuou suas características durante décadas. Porém, é necessário ressaltar que cultura é um processo dinâmico já que “transformações positivas ocorrem mesmo quando, intencionalmente, visa-se congelar o tradicional para impedir a sua deterioração”, como acentua Arantes (2012, p. 21). Nessa dinâmica, o grupo ainda brinca com a rua, fazendo trocadilhos nas palavras, para falar de histórias que povoam o imaginário brasileiro.

A rua seu grande palco
Do negro, branco e judeu
Dizemos a todo mundo
Quem escreveu não leu
Imbuaca tá na rua
E brincou cordeu comeu.”

(José Amaral)

Fonte: <https://www.imbuaca.com.br> Acesso em 17/05/2020.

Em cena, estavam os atores Douglas, Fernando Fernandes, Lindolfo Amaral, Maria das Dores, Isabel Santos, Mariano Antônio, Maurelina Santos, Paulo Roberto, Pierre Feitosa e Valdice Teles. Com direção coletiva, o espetáculo foi constituído a partir de dois personagens narradores, dois garis que, por meio de danças dramáticas da cultura popular sergipana, fazem críticas abordando o contexto político e social da cidade de Aracaju.

Com este espetáculo o grupo faz sua primeira viagem internacional, em 17 de maio de 1986, para participar do Festival Internacional de Teatro e Expressão Ibérica, na cidade do Porto, Portugal, representando a cultura popular brasileira.

Figura 4 - Os atores Mariano Antônio e Isabel Santos no espetáculo "Escreveu não leu, cordel comeu".



Fonte: Acervo Grupo Imbuauça, 1986.

A presença do ator Mariano Antônio no Imbuauça é festejada pela professora Lourdisnete Benevides a qual considera que “não é possível falarmos do Imbuauça sem o merecido destaque à figura do ator Mariano Antônio Ferreira que, aliás, ao lado de Bosco Scaffs e João Batista de Souza, conhecido como Douglas, formavam um tripé de artistas criativos, ousados e comprometidos” (BENEVIDES. 2017, p 317), destacando ainda que “a cultura popular sempre foi seu foco, inclusive, ele teria sido o sucessor de Mestre Euclides, no saber da manifestação cultural do Guerreiro”. (BENEVIDES. 2017, p 317),

De fato, a pesquisa estética, baseada nas tradições culturais sergipanas, reafirmou-se de maneira especial nos espetáculos do Imbuauça. “Mariano acrescentou aos debates as questões da Cultura Popular, dentre os temas estavam as danças e os folguedos sergipanos”, destaca Amaral Filho (2008, p. 14).

Infelizmente, Mariano Antônio faleceu precocemente ao retornar de Estância para Aracaju no dia 24 de junho de 1995, data emblemática devido ao feriado de São João. Desde então, na data de 13 de junho, na sede do Imbuauça, na rua Muribeca, número 04, no tradicional bairro do Santo Antonio, a memória do ator é lembrada com uma fogueira e um forró dedicados a Santo Antonio, quando comparecem os participantes do Grupo Teatral, outros artistas sergipanos e amigos, entre outros convidados.

Essa importante influência da cultura popular por meio das danças e dos folguedos, promovida pelo ator Mariano Antônio, vai afirmar o hibridismo cultural como uma característica da cena teatral do Imbuauça. De acordo com os estudos apresentados por

Canclini (2015, p. 04), “a ênfase na hibridação não enclausura apenas a pretensão de estabelecer identidades ‘puras’ ou ‘autênticas’”. Dessa forma, as manifestações culturais, como é o caso do Reisado, que é um folguedo, sofrem modificações para estar em cena, compondo um espetáculo uma vez que ele agora é parte de um todo e não a representação de um folguedo com começo, meio e fim, ou seja, não condiz com a narrativa identitária do folguedo representado em cena. Canclini (2015, p. 04) ainda ressalta que:

os estudos sobre narrativas identitárias com enfoques teóricos que levam em conta os processos de hibridação (Hannerz; Hall) mostram que não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação. A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência.

Em 1984, com o quarto espetáculo “**Ara(Fala)caju**”, o grupo propõe, a partir de uma dramaturgia coletiva, uma brincadeira com as sílabas para o título do espetáculo. Com o objetivo de falar sobre a cidade de Aracaju, forma didática, utilizando o teatro como meio de comunicação para pensar a transferência da capital de Sergipe, que antes era São Cristovão e em 1855 passa a ser Aracaju, sendo esta a primeira cidade planejada do país.

Figura 5 - Espetáculo “ara(fala)caju”, em cena as atrizes Valdice



Fonte: Acervo Grupo Imbuauça, 1984.

Na trama, a licença poética dava liberdade à dramaturgia que mesclava fatos reais históricos e não reais. Nesse raciocínio, “Fazendo um retrospecto da vida pacata “de Aracaju”, nós vimos através de bola de cristal, o presente, o passado e o futuro desse sonho, que um dia se tornou cidade. E um mago nos disse que seríamos a revelação do século XXI. E

assim será...”, afirmou José Amaral. Uma profecia que deu certo! Com direção de Lindolfo Amaral, a montagem teve no elenco Douglas, Edimário, Fernando Fernandes, Isabel Santos, Izete Souza, Lindolfo Amaral, Maria das Dores, Maniano Antônio, Marilene Santos, Maurelina Santos, Moisés Teles, Paulo Roberto, Pierre Feitosa, Suely Santos e Valdice Teles.

Em 1986, o grupo estreia o espetáculo “**Velha Roupa Colorida**”, mais um espetáculo voltado para a rua que tinha o objetivo de questionar a Constituição Federal e a organização da sociedade brasileira em meio à redemocratização. A direção foi coletiva e a dramaturgia de Antônio Amaral. Em cena, estavam Antônio Campos, Eduardo Freitas, Isabel Santos, Lindolfo Amaral, Angélica Gonçalves, José Amaral, Mariano Antônio, Luis Carlos Dussantus, Rivaldino Santos, Pierre Feitosa e Valdice Teles.

Figura 6 - Espetáculo “Velha roupa colorida”, em cena os atores Isabel



Fonte: Acervo Grupo Imbuaua, 1986.

No ano seguinte, 1988, com dramaturgia coletiva, o grupo monta o espetáculo intitulado de “**As Irmãs Tenebrosas**”. Percebendo uma necessidade de mudança, o grupo investe na verticalidade da cena, ou seja, o grupo passa a utilizar elementos cênicos como a perna de pau para ficar numa posição elevada perante a plateia.

Pela primeira vez, o grupo investe em profissionais externos para a preparação do espetáculo como figurinista e preparadores de elenco. Em cena, estavam os atores Antônio Augusto, Luiz Carlos, Antônio Campos, Maria das Dores, Mariano Antônio, Valdice Teles, Isabel Santos, Rivaldino Santos e Lindolfo Amaral que também fez a direção do espetáculo.

Figura 7 -Matéria do Jornal da Cidade - Imbuuçã apresenta seu novo espetáculo.



Fonte: Acervo do Grupo Imbuuçã / Site Grupo Imbuuçã.

Finalizando essa fase intitulada por “Primeira fase e suas três correntes protagonistas – 1978 a 1989”, o grupo monta o espetáculo “**Nu e Noturno**” em 1989, sob direção de Mariano Antônio e Valdice Teles. Eles também foram os responsáveis pela dramaturgia, cujo objetivo do texto era levar às ruas a poesia dos dramas humanos, os sentimentos de menestréis da alma, inspirados em diversos poetas como Mário Jorge²⁵, Giselda Morais²⁶, Núbia Marques²⁷, Fernando Pessoa e Assuero Cardoso²⁸, escritor sergipano, a quem o grupo homenageia com o

²⁵ Mário Jorge de Menezes Vieira nasceu em Aracaju/SE em 23 de novembro de 1946, falecendo na mesma cidade num acidente automobilístico em janeiro de 1973. Quanto à produção literária de Mário Jorge, nota-se a influência das Poesias de Vanguarda, destacando-se mais a poesia concretista, práxis, social e marginal, e também influências da Tropicália. Fonte: <http://literaturasergipana.blogspot.com/2014/01/mario-jorge-o-maior-poeta-contemporaneo.html>. Acessado em: 23 mar. 2020.

²⁶ Giselda Santana Morais nasceu em Sergipe onde fez seus estudos primários e secundários e se iniciou na literatura, publicando poesias, crônicas e artigos em jornais de Aracaju. Seu primeiro poema publicado saiu no Sergipe-Jornal, em janeiro de 1955, com apresentação do escritor Epifânio Dória. Em 1958, José Augusto Garcez, através de seu Movimento Cultural de Sergipe, publicou seu primeiro livro, Rosa do Tempo. Participou da criação do Clube Sergipano de Poesia. Muitos de seus poemas foram publicados em coletâneas e antologias regionais e nacionais, em jornais e revistas; e alguns circulam na internet. Publicou vários trabalhos científicos em livros e revistas especializadas. Criou as Rodas de Leitura de Sergipe. Fonte: <http://tobiasnnet.blogspot.com/2012/09/escritora-giselda-santana-morais.html>. Acessado em: 23 mar. 2020.

²⁷ Núbia Nascimento Marques nasceu em Aracaju em 21 de dezembro de 1927. Em 1978, ela já ensinava na Universidade Federal de Sergipe (UFS), e passou a ocupar a cadeira de número 34 na Academia Sergipana de Letras, sendo a primeira mulher a fazer parte dessa instituição de cunho literário. Foi uma escritora que demonstrava certa rebeldia e espírito lutador. Uma ativista política atuante em comunidades que lutou em prol dos direitos das mulheres e da igualdade entre os gêneros, bem como participante do movimento das “Diretas Já” que ocorreu no ano de 1985 defendendo a anistia em Sergipe durante o Regime Militar no Brasil. Núbia Marques faleceu em 26 de agosto de 1999. Fonte: <http://literaturasergipana.blogspot.com/2013/11/nubia-marques-uma-feminista-na-terra.html>. Acessado em: 23 mar. 2020

²⁸ Assuero Cardoso Barbosa, sergipano de Lagarto, nascido em 13 de setembro de 1965, professor, poeta, Blogueiro. Conhecido como o poeta dos becos e da boêmia, é autor de “Nu e Noturno”, “Tribo”, “Lua Lírica”, “Prosa:O Espectro do Espelho”, “A Cerca de Vidro” e “Lagarto em Verso e Trova”. Fonte: <https://www.skoob.com.br/autor/9147-assuero-cardoso-barbosa>. Acessado em: 23 mar. 2020.

título do espetáculo que foi extraído de uma de suas obras literárias. Em cena, Antônio Augusto, Antônio Campos, Isabel Santos, Lindolfo Amaral, Luiz Carlos, Maria das Dores, Mariano Antônio, Rivaldino Santos e Valdice Teles.

Figura 8 - Espetáculo “Nu e Noturno”.



Fonte: Acervo Grupo Imbuaua, 1989.

Dessa forma, percebe-se que boa parte dos espetáculos até aqui permanecem com uma identidade pré-estabelecida, caracterizando as três correntes protagonistas que correspondem a esta fase. É nítida a presença de uma pesquisa de linguagem estética, mas que até o ano de 1989 ainda era amadora, de forma que os elementos visuais eram simplórios, seus figurinos realistas, e não se tinha uma maquiagem teatral específica. Outra característica deste período vai ser o revezamento entre os membros do grupo para a construção das dramaturgias e a direção da cena, embora boa parte dessa função tenha sido de Lindolfo Amaral.

Lindolfo não é apenas doutor porque fez doutorado, mas é doutor na preparação do ator, no exímio cuidado, tanto na locomoção de cena, quanto na preparação vocal foi ele que nos deu até hoje uma grande técnica em projeção vocal. Porque até hoje nós nos acostumamos a falar articulando bem as palavras e projetando para onde o som deve ir, nós sabemos projetar a voz independente de fazer exercícios diários ou não, nós sabemos pra onde olhar e jogar. E foi a preparação desse grande diretor de cena, Lindolfo Amaral (MENEZES, 2020).

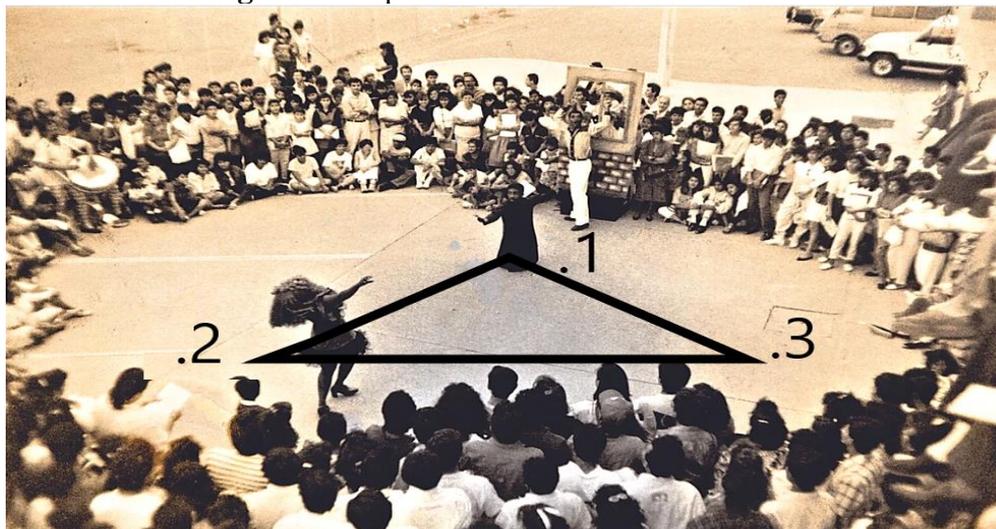
Entre 1978 e 1989, o Grupo Imbuaua apresentou seis espetáculos, quatro totalmente para a rua, um para a rua e os demais espaços que foram o “Ara(Fala)caju”; e “A Gaiola” sendo o único para o palco italiano. Dessa forma, o grupo também “dentro das três correntes protagonistas”, adquire o desenvolvimento do espaço cênico – a triangulação, que é o diálogo

cênico entre os atores, com base no triângulo (elemento geográfico), e a plateia.

A triangulação foi usada de maneira intuitiva porque se a gente concebe o círculo como um pontilhado, era em cada linha desse diâmetro que nós deveríamos estar, então quando falávamos o texto, alguém por trás tinha que ouvir, então a gente ainda tinha que projetar a voz para quem estivesse atrás de nós pudesse ouvir, e não deixar nem sequer dois ou três minutos sem que todos nos vissem, era um trabalho totalmente voltado para o público. (MENEZES, 2020).

A partir da imagem abaixo, poderemos compreender a proposta cênica citada. Partiremos do princípio da análise estética para entender esse conceito de triangulação. Para isso, usaremos como referência uma fotografia do espetáculo “As Irmãs Tenebrosas”, realizado em 1988, sob a Direção de Lindolfo Amaral.

Figura 9 - Espetáculo “As Irmãs Tenebrosas”



Fonte: Acervo do Grupo Imbuuçã.

Observando a disposição do espaço, podemos compreender que existe um jogo cênico entre os atores. Irei denomina-los de **ator A** (que está localizado no **ponto 1**) e **ator B** (que está localizado no **ponto 2**), para melhor entendimento. O **ponto 3** vai ser destinado à movimentação cênica, ou seja, poderia outro ator estar no ponto 3 ou serviria de base para a interação entre o ator A e o B. O jogo consiste no diálogo entre o ator A, que se comunica com o ator B, e ambos se comunicam com a plateia. Estes podem se movimentar entre os três pontos (.1, .2, .3) ou fora deles, mas essa característica vai afirmar o grupo Imbuuçã, dentro dessa técnica para o jogo cênico na rua. Em entrevista, a atriz Isabel Santos (2020) nos assegura que “uma das preocupações fundamentais era a projeção da voz e do corpo de forma a dar possibilidades ao público de ouvir o que se estava falando e ter uma visibilidade das

cenas”.

A plateia, que está numa circunferência de 360°, consegue ter acesso visual e auditivo do espetáculo com mais de 90% de eficácia devido a essa técnica aplicada à cena, ou seja, a triangulação permite que a projeção vocal e cênica seja compreendida por quase sua totalidade dentro da disposição teatral, objetivando a movimentação dos atores e permitindo a interação com o público.

2.3.2 Segunda fase: a contribuição estética de João Marcelino - 1992 a 1997

A partir do encontro com João Marcelino em 1984, durante o Festival de Campina Grande/PB, inicia-se um “namoro” entre o grupo Imbuça e João. Durante uma das entrevistas, Lindolfo Amaral declara que foi pessoalmente até Natal/RN para fazer o convite a João para compor o processo de montagem do espetáculo “As irmãs tenebrosas (1988)”, em que ele foi responsável pela criação dos figurinos. Desde então, criou-se um elo entre o potiguar e o grupo sergipano.

João Maria Marcelino de Oliveira nasceu a 15 de julho de 1959, na cidade de Macaíba, Rio Grande do Norte, Brasil, filho da professora, modelista e costureira Maria Isaura Alves do Nascimento e de José Marcelino de Oliveira. Estudou na Escola Internacional de Antropologia Teatral (ISTA), com o mestre italiano Eugênio Barba. Além disso, estudou desenho, pintura e aquarela, com o professor Alcides Sales na Oficina de Gravura Rossine Perez. Também 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. Por fim, estudou maquiagem artística na Maison Payot - São Paulo, dança clássica com o maître Roosevelt Pimenta, no Ballet Municipal de Natal.

João Marcelino estreou no teatro em 1980 e, desde então, atua como diretor, figurinista, diretor de arte, cenógrafo, maquiador e ator, possuindo a DRT nº 135 de 20 de setembro de 1993. A partir do espetáculo “As irmãs tenebrosas”, em 1988, o que era um “namoro” tornou-se um “casamento” de longa data. Mudando radicalmente a estética do grupo, João Marcelino se firma na direção e assume um compromisso que duraria anos. Neste momento, o grupo já está com a sede que até hoje funciona o Espaço Imbuça, localizado na Rua Muribeca, número 04, no Bairro Santo Antônio, em Aracaju. “O namoro que eu mantinha há anos com o Imbuça, agora se transforma em mais do que um bom casamento. A FARSAS DOS OPOSTOS é o início de uma bela união, acredito.” (AMARAL FILHO, 2008, p. 15). E a “profecia” se cumpriu.

No dia 02 de outubro de 1992, aconteceu, na praça Fausto Cardoso, palco de muitos acontecimentos da vida dos aracajuanos, a estreia do espetáculo “A farsa dos Opostos” e assim uma mudança de patamar na história do teatro de rua em Sergipe.

A construção do texto “A Farsa dos Opostos”, foi também uma vivência ímpar, pois levou mais de um ano para a sua concepção final. A ideia inicial foi montar um espetáculo para homenagear o poeta popular Rodolfo Coelho Cavalcante. O elenco leu duas biografias do cordelista e optou em trabalhar com o universo da ficção, para não expor questões pessoais e sim dá ênfase aos aspectos sociais, de sobrevivência do poeta e da sua produção intelectual, em detrimento ao consumismo e ao avanço da indústria cultural. O desejo de ter um cordelista como protagonista do espetáculo não foi abandonado. Foi levado à cena a luta do poeta popular para sobreviver por meio da sua produção e da comercialização de seus folhetos. Nesse sentido Rodolfo Coelho Cavalcante foi a personagem que provocou o início do laboratório para a construção da dramaturgia, uma vez que o poeta sempre lutou pela organização de uma entidade civil para defender suas poesias (AMARAL FILHO, 2013, p. 126-131).

O espetáculo “A Farsa dos Opostos”, que teve estreia no ano de 1992, fez parceria com a dramaturga Clotilde Tavares e contou com um apoio cultural pela Fundação Estadual de Cultura (FUNDESC), época em que o Imbuaua realizou uma série de estudos voltados para a construção coletiva do texto e, diante do que foi apresentado pelo grupo, a dramaturga construiu o texto final.

Figura 10 - Espetáculo “A Farsa dos Opostos”.



Fonte: Acervo Grupo Imbuaua, 1992

Em cena, Antônio Campos, Antônio Santos, Isabel Santos, Lindolfo Amaral, Lizete Feitosa, Mariano Antônio, Rivaldino Santos, Tetê Nahas e Valdice Teles.

No próximo capítulo, faremos uma análise mais aprofundada deste espetáculo que marcou a trajetória do grupo Imbuça e, com certeza, a vida artística de João Marcelino, entendendo sua relação com a cultura popular e como os elementos do cotidiano foram ressignificados para a cena.

O segundo espetáculo do Imbuça, sob a direção de João Marcelino, foi **“Chico Rei”** em 1995, sob a dramaturgia de Wlamir Ayala e em cena estavam os atores Antonio Santos, Isabel Santos, Lindolfo Amaral, Rivaldino Santos, Tetê Nahas e Valdice Teles. Para Lindolfo Amaral, a montagem de Chico Rei foi um marco histórico na trajetória do grupo. “Pela primeira vez o grupo impôs a bandeira das ações afirmativas, com o objetivo de debater a discriminação e o preconceito racial, exatamente no ano em que a morte de Zumbi completou 300 anos” (AMARAL FILHO, 2016, p. 248).

Dentro dessa concepção ideológica, o grupo foi alvo de críticas, ao mesclar a história de um líder negro com a cultura popular. As canções do Reisado de Dona Lalinha serviram de elo de ligação entre as cenas e estabeleceu, assim, uma conexão entre o texto dramático e o texto cênico.

O diretor João Marcelino ao deparar-se com a dramaturgia é instigado pelo elenco que já estudava outros textos sobre a temática negra, a luta de igualdade de direitos e contra a discriminação racial, ficou tocado pelo conteúdo da obra e mergulhou no universo da semiótica para responder cenicamente aos anseios do grupo. Esse diálogo proporcionou um espetáculo leve e visceral, pois tratava-se da luta dos próprios atores em defesa dos seus direitos. Levar para a cena as inspirações e as expectativas de um povo, ou melhor, de sua raça, é comungar com os desejos das personagens e expor a condição humana que cada ator vivencia no seu cotidiano. (AMARAL FILHO, 2016, p. 249).

Nascia, assim, um espetáculo marcado pela ideologia e por uma representação estética embasada em signos desde o ato social até o econômico, em diálogo com a cultura popular, trazendo uma reflexão acerca da colonização brasileira. “O texto é um canto a liberdade que foi concebido em forma de poética” (AMARAL FILHO, 2016, p. 253). Chico Rei foi alvo de muitas críticas por se tratar de um espetáculo teatral que traz uma carga dramática forte, como podemos ver no recorte abaixo.

Figura 11 - Recorte de jornal (1995). Em cena, os atores Lindolfo Amaral e Rivaldino Santos



Fonte: Acervo do Grupo. Site Grupo Imbuaça.

Em 1997, João Marcelino dirige o espetáculo “Janeiro Meu Bem”, que homenageia a mestre do Reisado de Laranjeiras, Dona Lalinha. A dramaturgia foi concebida pela Professora Aglaê D’Ávila Fontes, um referencial acerca da cultura popular e do folclore sergipano. Em cena estavam Antônio Santos, Isabel Santos, Lindolfo Amaral, Maurelina Santos, Lizete Feitosa, Rivaldino Santos, Tetê Nahas e Valdice Teles.

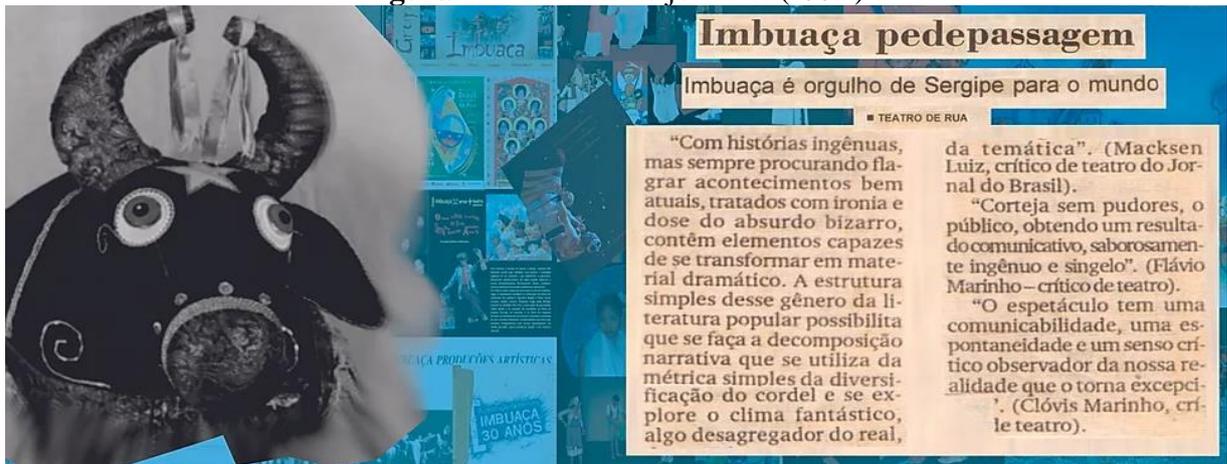
Mais uma vez, a cultura popular estava sendo utilizada como elemento pedagógico, afim de contar sobre nossas manifestações culturais pelo viés de uma mestra que foi consagrada por ser a única mulher no estado a ser mestra do reisado e, principalmente, tocando um cavaquinho, assim afirmando que “a existência da arte é a prova concreta do que acabou de ser afirmado em tempo abstratos” (DEWEY, 2015, p. 93).

Diferente da interpretação apresentada pelo grupo, Dona Lalinha vivia o Reisado. Desta forma, podemos comparar ao carnaval e, de acordo com Bakhtin (1987, p. 06-07),

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo [...] durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência.

Por meio do espetáculo, a figura da Dona Lalinha pôde ser propagada para os mais variantes personagens reais que estiveram presentes durante as apresentações, transmitindo uma essência e uma reflexão filosófica acerca do fazer teatral e da disseminação da cultura popular por meio da representação. Em cena, figuras do reisado, como o próprio boi, ganharam destaque.

Figura 12 - Recorte de jornal II (1997)



Fonte: Site Grupo Imbuuça.

Finalizando esta fase, o espetáculo **“O Auto da Barca do Inferno”**, que também será visto com mais precisão no próximo capítulo, foi um espetáculo montado no ano de 1997 que carrega mais uma passagem importante pelo hibridismo cultural, associando a cultura popular sergipana a um auto, escrito por Gil Vicente – um dos maiores nomes da dramaturgia mundial e que se utilizou das palavras para fazer críticas severas à sua época. Publicado em 1517, o Auto da Barca do Inferno é, de acordo com o autor, um “auto de moralidade”.

Em cena os atores Antônio Santos, Isabel Santos, Lizete Feitosa, Lindolfo Amaral, Rivaldino Santos, Tetê Nahas e Valdice Teles.

Figura 13 - Espetáculo “O Auto da Barca do Inferno”. Em cena, Tetê Nahas, Rivaldino Santos e Isabel Santos



Fonte: Acervo Grupo Imbuuça, 1998.

Mais uma vez, o Diretor João Marcelino se utiliza da ressignificação de elementos

populares, encontrados no dia a dia, para a construção cênica, atrelando-a a elementos que ressignificam o contexto medieval que foi proposto. Em cena, o bem e o mal são representados por meio de signos em que as cores deixam nítido a qual contexto cada personagem faz parte. A música da cultura popular sergipana, principalmente do Reisado e do Guerreiro, serviram de entremez do texto. O espetáculo “**O Auto da Barca do Inferno**” estreou em 20 de outubro de 1997, marcando as comemorações do vigésimo aniversário do grupo Imbuauça.

2.3.3 Terceira fase: fazeres artísticos e sócio pedagógicos do grupo imbuauça

Uma década separa os anos de 1999 a 2019. Perdas, como o falecimento dos atores Mariano Antônio e Valdice Teles, a conquista da sede do grupo, que funciona até hoje como espaço cultural em Aracaju, promovendo encontros entre artistas nacionais, desenvolvendo oficinas e cursos e montando espetáculos.

O ator Amaral Filho, em entrevista, relata que:

O Imbuauça teve vários espaços, que nós chamávamos de sede [...] Esse espaço que nós estamos hoje, é a antiga escola Abdias Bezerra, que a gente ocupou em julho de 1991, graças a uma conversa que nós mantivemos com Ilo Krugli [...], na noite de São Pedro, durante o Primeiro Encontro de Teatro de Grupo que a gente circulou pelo estado de São Paulo. Pois bem, ele nos contou como conquistou o espaço onde funciona o Teatro Ventoforte²⁹, em Itaim/SP. Valdice que morava no Bairro Industrial, disse que tinha uma escola abandonada na Rua Muribeca. Nós ocupamos esse espaço e transformamos esse espaço no que você vê hoje. Isso foi com recursos próprios. Então quando vocês vieram para cá fazer o Nosso Palco é a Rua, nós já tínhamos essa estrutura (AMARAL FILHO, 2020).

Devido a esta conversa com Ivo Cruz, a ideia de uma ocupação de um espaço se tornou real. Em 1991, o prefeito de Aracaju, Wellington Paixão, cedeu o espaço onde funcionava a antiga escola Abdias Bezerra em regime de comodato, ou seja, foi estabelecido um contrato entre a Prefeitura de Aracaju e o Grupo Imbuauça. Desta forma, o Grupo poderia utilizar o espaço para realizar suas atividades artísticas e sócio pedagógicas, dentro do prazo estabelecido e sem nenhum ônus.

Três exemplos de projetos realizados neste período foram: O Projetos Zabumbadores do Folclore, no ano de 2000, cujo objetivo era fazer cortejos e apresentações de grupos folclóricos pelo e Bairro onde está localizada a sede, além de desenvolver oficinas com a temática na cultura popular. Em 2002, surgiu o Projeto Mané Preto, em homenagem ao Conjunto habitacional Manoel Preto, mais conhecido pela população aracajuana como Mané

²⁹ Grupo de teatro fundado na década de 70 encena releituras de festas, celebrações e narrativas populares.

Preto, localizado próximo à sede do grupo.

Em 2005, o Grupo Imbuaua, através do MinC, retira do papel o Projeto Nosso Palco é a Rua e se torna um Ponto de Cultura na cidade de Aracaju. O Nosso Palco é a Rua foi um curso de teatro, com duração de dois anos, e atingiu 40 alunos, divididos em duas turmas: uma pela manhã e outra à noite.

FIGURA 14 - Alunos e alunas do Projeto Nosso Palco é a rua em experimento Cênico.



Fonte: Acervo particular da Autora Patricia Brunet, 2005.

Telles (2013, p. 19), no livro “A Pedagogia do Teatro – e o teatro de rua”, afirma que “esta consciência que o homem adquire ao passar pela experiência, configura-se um novo momento deste diante do objeto/fenômeno”. A partir desta reflexão, pode-se compreender que Telles aponta como urgente a necessidade de políticas públicas em bairros periféricos voltadas para a transformação social por meio da arte. A experiência com o teatro que transformou vidas, citando como referência o Projeto Nosso Palco é a Rua, que eu tive a honra de participar através do qual também muitos desses alunos foram aprovados no Curso de Licenciatura em Teatro, dentre eles: Rogério Alves³⁰, Lidhiane lima³¹, Leandro Handel³²

³⁰ Mestrando em Culturas Populares (PPGCULT) pela UFS - Universidade Federal de Sergipe. Professor de artes, Ator, Diretor e Produtor teatral, Integra o Conselho de Cultura do Estado de Sergipe, graduado em licenciatura em teatro pela Universidade Federal de Sergipe (2011); E especialização em Direito Infante-Juvenis no Ambiente Escolar (a Escola que Protege) no ano de 2017. Atualmente Trabalha como docente na área de artes no SESI e no quadro efetivo da Secretaria de Educação do Estado de Sergipe (SEED). Desenvolve uma trabalho social e artístico atuando como coordenador geral no Grupo Teatral Boca de Cena - Grupo que fundou em 2005. Tem experiência na área de Projetos Sociais voltados a área de arte educação, teatro-educação, projetos culturais, direção e produção teatral. No Projeto de conclusão de Curso teve como Co-orientador Bernard Charlot em uma pesquisa de arte e educação.

(membros fundadores do grupo Teatral Boca de Cena), Caroline Loureiro³³ e Sandy Soares³⁴.

“A experiência que fazemos transforma todo o nosso saber. [...] Aquele que experimenta se torna consciente de sua experiência, tornou-se um experimentador: ganhou um novo horizonte” (GADAMER, 1996, p. 522 apud TELLES, 2013, p. 19). Isso ficou evidenciado no decorrer dos anos com as escolhas de cada um, da experiência que gerou novas ações voltadas para o teatro enquanto atores e/ou pesquisadores, professores. Assim afirma, Borges (2013):

se o teatro é a imagem do homem e da vida em cena, ele pode sim trazer as mais diversas questões para o debate. E quando essas questões são colocadas diante de crianças e adolescentes, você faz com que eles adquiram uma determinada consciência. Dessa forma, o teatro pode ser um instrumento de transformação na medida em que faz refletir, por exemplo, as condições de vida de determinada comunidade a partir de conteúdos e temáticas propícios a reflexões (BORGES, 2013, p. 35).

O projeto Nosso Palco é a Rua, além de ofertar as oficinas direcionadas para o estudo teatral, também contava com Maria Lúcia de Oliveira, Psicóloga e Arteterapeuta, que durante o período das aulas desenvolvia um trabalho em grupo com o objetivo de trabalhar a cidadania nos alunos/artistas através das relações pessoais e com o mundo que os cercam, com ênfase ao respeito, à construção do vínculo afetivo e à confiança. Segundo a Psicóloga Maria Lúcia de Oliveira, o planejamento para a execução do projeto dividia-se para trabalhar o desenvolvimento das seguintes questões, por meio de estratégias de arteterapia:

a) Identidade (quem sou eu?- quem é você?- o que sou eu?- para quem sou eu; b) Integração (eu; tu; eles; você; ela; vocês; nós?); c) Comunicação (ouvir para quê? falar para quê?escutar o quê?dizer o quê?); d) Grupo e suas criações (somos diferentes? somos vários? somos iguais?); e) Sexualidade(paixão, amor. tesão,toque sensualidade responsabilidade); f) Cidadania (dever; direito); g) Projeto de Vida (o que quero?aonde vou? O que posso

³¹ Graduanda do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Sergipe. Atriz sergipana, atuando em diversos espetáculos teatrais, tais como: Folclore na Cabaça (2006 e 2012) Grupo Boca de Cena. Com o grupo Imbuauça, atuou em diversos espetáculos dentre eles: A Grande Serpente (2010), A Farsa dos Opostos (2012 e 2019) ‘Auto de Natal Tá Caindo Fulô’ (2013), A Peleja de Leandro na Trilha do Cordel (2016), Jeová (2017) e Mar de Fitas Nau de Ilusão (2019).

³² Graduado em Teatro Licenciatura, pela Universidade Federal de Sergipe. Graduando em Geografia pela Universidade Federal de Sergipe. É docente efetivo na área de Linguagens da Rede Estadual de Alagoas. Docente do Colégio Gente Miúda (Aracaju/SE) e da Rede Sesi/SE. É ator, membro fundador do grupo Boca de Cena e já atuou em diversos espetáculos, dentre eles Folclore na Cabaça (2006 e 2012), Os Cavaleiros da Triste Figura (2017), ambos pelo grupo Boca de Cena.

³³ Graduada em Teatro Licenciatura, pela Universidade Federal de Sergipe. Atriz e Docente pertencente ao quadro efetivo da Secretaria de Estado da Educação de Sergipe.

³⁴ Graduada em Teatro Licenciatura, pela Universidade Federal de Sergipe. Docente pertencente ao quadro efetivo da Secretaria de Estado da Educação de Sergipe. Atriz, participando de diversos espetáculos, dentre eles A Farsa dos Opostos (2012 e 2019) ‘Auto de Natal Tá Caindo Fulô’ (2013), A Peleja de Leandro na Trilha do Cordel (2016), Jeová (2017) e Mar de Fitas Nau de Ilusão (2019).

alcançar); h) Jogos e fantasias (cores, música, versos, estórias, flores, frutos,...). (OLIVEIRA, 2005, p. 03).

Após a execução das atividades, a forma de avaliação estava contida em todo o trabalho: entrevista, observação, questionários, produção grupal e individual. Desta forma, os alunos sentiam-se mais confiantes para enfrentar a vida e superar suas dificuldades que iriam além da cena. O projeto Nosso Palco é a Rua tem uma importância imensa na vida de seus alunos, pois, independente de estarem atuando na carreira artística ou não, as práticas fortaleceram valores para a formação do indivíduo bem como os estímulos para a construção de uma vida pautada nos esforços através dos estudos.

Pábola Santos Nascimento³⁵, a primeira Doutora entre os alunos do projeto Nosso Palco é a Rua, em entrevista, traz sua contribuição para relevância desta pesquisa ao afirmar que:

talvez, olhando minha profissão hoje você pense que nada tem a ver com o fato de eu ter feito teatro durante a adolescência, mas todas as lições que me foram dadas nessa fase, serviram e são até hoje, inspiração pra minha jornada! Tive muita sorte de ter participado de um grupo com tanta experiência e que leva a sério a profissão, por ter recebido todo apoio e instrução no momento certo! Frases como: “Você só não pode ser palhaço na vida”; “ Cada ponto de vista é a vista de um ponto”; “Não justifique! Faça!” são ensinamentos que ecoam em minha mente, que me ajudam a ter personalidade, pulso, a ser autêntica e criativa, a respeitar a opinião dos outros mesmo que discorde de suas crenças e decisões, me ensinam a ter autorresponsabilidades e a ser resiliente! A contribuição do Imbuuçã na minha vida é como uma pequena pedra jogada num oceano, que parece uma pequena ação sem grandes impacto, mas que gera uma onda de proporções imensuráveis! Sou muito grata por TANTO! (NASCIMENTO, 2021).

Percebe-se que, neste exemplo de oficina, da qual eu participei como aluna em 2005, fica evidenciada a ação do Grupo Imbuuçã enquanto agente sociocultural, utilizando-se do poder do teatro (da arte) para trabalhar a disciplina, o comprometimento para com as leituras, os estudos, o foco nas ações desenvolvidas individualmente ou no âmbito do coletivo. Telles (2013), a partir de uma experiência de campo, como ele afirma no desenrolar de uma oficina de Teatro de Rua, realizada durante o Festival de Teatro de Itaúna, Minas Gerais, onde ele se coloca na condição de pesquisador e, através desta, relata o desenvolvimento do grupo Imbuuçã no campo pedagógico. “Na oficina de teatro de rua do Imbuuçã, todas as atividades

³⁵ Graduada no Curso de Medicina Veterinária da Faculdade Pio Décimo (2007-2011). Mestre em Sanidade e Reprodução de Ruminantes pela UFRPE, Unidade Acadêmica de Garanhuns (2012-2014). Doutora em Medicina Veterinária pela UFRPE, Recife-PE (2015-2019), com período sanduíche na University of British Columbia - CA. Aprovada em 3º lugar no concurso público da Universidade Federal de Sergipe - UFS (Edital 006/2019), para ministrar as disciplinas de Fisiologia Humana, Fisiologia Básica, Fisiologia Geral e Fisiologia dos Animais Domésticos I e II. Possui experiência em Medicina Veterinária, com ênfase em Reprodução Animal, atuando principalmente nas seguintes áreas: Fisiologia e Endocrinologia Reprodutiva; Embriologia; Microscopia e Técnicas de Reprodução Assistida e Biologia Molecular.

são direcionadas para promover a integração dos participantes para que possam, a partir do estudo do trabalho atorial em roda, trabalhar em grupo” (TELLES, 2013, p. 65).

Pode-se evidenciar que aos trabalhos de pesquisa de linguagem, com base na literatura de cordel, do cancionero popular e das manifestações populares de Sergipe, integram-se as técnicas que foram desenvolvidas pelo próprio grupo ou, a partir de oficinas e de cursos com outros artistas de teatro, a promover a integração, o trabalho de grupo e o pensar de forma coletiva.

Já passaram pela sede do grupo centenas de alunos, de várias faixas etárias, sendo este um grande agente para a formação de atores em Aracaju. Desde 2014 que o Grupo Imbuça abre oficinas regulares anualmente, sendo estas ministradas pelo professor Lindolfo Amaral e, a cada encerramento, montagens didáticas são encenadas e apresentadas para a comunidade.

No ano de 2020, devido à pandemia do COVID-19, o grupo Imbuça se reiventou e, assim como outros grupos brasileiros, como é o caso do Grupo Galpão/MG e Clowns de Shakespeare/RN, Boca de Cena/SE, precisou redirecionar suas práticas pedagógicas através de plataformas virtuais. O Curso de Formação de Atores adotou um formato virtual e, além das aulas semanais, o curso vem ofertando encontros com pesquisadores brasileiros como, por exemplo, com as professoras Doutoras Ingrid Koudela e Célia Navarro. Segundo a aluna do curso de teatro Roberta Dayne de Oliveira Couto Barreto³⁶,

o curso se iniciou na primeira semana de março, às segundas e quartas-feiras, na sede do Imbuça, das 19h às 21h. Só que infelizmente no dia 17 de março de 2020, duas semanas depois do início das aulas, foi divulgado o decreto estadual que determinava a suspensão das atividades coletivas de cunho presencial. No mês de agosto o professor Lindolfo resolveu retornar às atividades através do modelo virtual, e aí por conta dos limites que o modelo remoto impõem, foi decidido que teríamos apenas um encontro semanal, nas quartas-feiras, das 19h às 21h. No início assustou um pouco porque o teatro precisa do contato físico, visual, a gente precisa trabalhar a expressão corporal e no modelo remoto a gente não consegue fazer todas essas atividades com plenitude. Preciso dizer que o próprio professor facilitou muito essa barreira para a nossa aprendizagem. (BARRETO, 2021)

No decorrer das aulas remotas, houve discussão de diversos textos, desde a Grécia Antiga ao teatro contemporâneo e, devido a essa pesquisa, foi proposto que cada aluno se debruçasse para a construção cênica individual na qual eles trariam experimentos com cenários e figurinos. Roberta Dayne nos conta que houve um evasão dos alunos, no decorrer dos meses, devido ao processo de adaptação e à utilização dos recursos tecnológicos. O

³⁶ Professora de Língua Portuguesa e Especialista em Diversidade Linguística.

curso foi finalizado no dia 04 de fevereiro de 2021, com uma apresentação virtual dos solos sob o título “A pandemia, o que faço, o que penso”, dirigido por Lindolfo Amaral, através da plataforma Google Meet³⁷.

Figura 15 - Curso de Formação de Atores do Imbuaça pelo Google Meet.



Fonte: Acervo Roberta Dayne de Oliveira Couto Barreto, 2020.

As oficinas teatrais, os processos de montagem de espetáculos por meio de incentivo cultural ou não, as circulações por todo o país fizeram do grupo Imbuaça, no decorrer desses 42 anos, um referencial para o Teatro de Rua no Brasil, enquanto estética e pesquisa de linguagem.

Abaixo, pode-se perceber que o grupo se manteve em atividade artística e pedagógica no decorrer de duas décadas e montou 25 espetáculos, paralelamente às oficinas teatrais. Percebem-se também as montagens com alunos, oxigenando esse fazer teatro e disseminando a prática cênica. Inclusive, diversos alunos foram convidados de oficinas para atuar, compondo o elenco profissional dos espetáculos, como é o caso de João Luiz, Carlos Wilker e Priscila Capricce.

Quadro 2 - Espetáculos do grupo imbuaça, montados entre 1999 e 2019

ESPETÁCULOS	ANO DE ESTREIA
Senhor dos Labirintos	1999
Auto do Menino do Quilombo	2000
Antonio, Meu Santo	2002
A Dança dos Santos	2003
Desvalidos	2004

³⁷ Google Meet é um serviço de comunicação por vídeo desenvolvido pelo Google.

Diário de Bordo (com alunos do grupo)	2006
Natal na Floresta dos Ursinhos	2006
Tá Caindo Fulô	2007, 2013, 2014 e 2015
O Palhaço e a Bailarina	2008
Comadre Caetana	2008
O Martelo de Deus (com alunos do grupo)	2008
Senhor dos Labirintos (Remontagem)	2008
A Hora da Estrela (com alunos do grupo)	2008
O Mundo Tá Virado	2009
A Grande Serpente	2010
Teatro Chamado Cordel (Remontagem)	2011
A Farsa dos Opostos (Remontagem)	2012
A Palavra (com alunos do grupo)	2013
Contos (com alunos do grupo)	2014
Exercício Hamlet (com alunos do grupo)	2014
Diálogos Fragmentados (com alunos do grupo)	2015
A Peleja de Leandro na Trilha do Cordel	2016
Jeová	2017
Mar de Fitas Nau de Ilusão	2017
A Farsa dos Opostos (Remontagem)	2019

*Quadro elaborado pela autora com base (AMARAL FILHO, 2016, p. 284-285).

Pode-se perceber, de acordo com o quadro, a remontagem dos espetáculos Senhor dos Labirintos (2008), Teatro Chamado Cordel (2011) e A Farsa dos Opostos, que passou por duas remontagens, a primeira em 2012 e a segunda em 2019 como espetáculos que caracterizam a relação com a cultura popular e sua condição de fala. Seja para contar a vida de um sergipano ou para chamar à atenção de temáticas sociopolíticas, trazendo sempre para o contexto atual bem como reafirmando esse poder que o teatro de rua tem de dialogar com todas as classes sociais, colocando, inclusive, a figura de uma Rainha para satirizar os nossos governantes, como é o caso da personagem Rainha (Representada por Isabel Santos (2012) e Lidhiane Lima (2015 e 2019), do espetáculo A Farsa dos Opostos, sob a autoria dramaturgica de Clotilde Tavares.

Em 2012, João Marcelino assina a direção e a concepção visual, reelaborando uma

nova estética, completamente diferente da primeira montagem em 1992. Já em 2019, a Direção e a concepção visual ficam por conta do membro do grupo Imbuaça, Iradilson Bispo. Sendo assim, novas perspectivas estéticas foram apresentadas e posicionamentos políticos atualizados, de acordo com o contexto atual, mas a essência da cultura popular permaneceu no texto e na concepção cênica.

Figura 16 - Croquis do espetáculo “A Farsa dos Opostos” (Remontagem - 2012)



Fonte: Acervo João Marcelino, 2012.

Figura 17 - Apresentação do espetáculo “A Farsa dos Opostos” na cidade de Japaratuba/Se. (Remontagem - 2012)



Fonte: Prefeitura de Japaratuba/SE, 2013.

Figura 18 - A Farsa dos Opostos (Remontagem 2019)



Fonte: Carolina Evangelista, 2019.

Figura 19 - A Farsa dos Opostos (remontagem 2019).



Fonte: Carolina Evangelista, 2019.

3 NA TRILHA DA CULTURA POPULAR: AS INTERSECÇÕES ESTÉTICAS NAS PRODUÇÕES DO GRUPO IMBUAÇA

Dewey (2010, p. 551) afirma que “a arte é uma qualidade que permeia a experiência; não é, a não ser em sentido figurado, a experiência em si. A experiência estética é sempre mais do que estética”. Quando um coletivo se reúne, existe uma força motriz, ou seja, um objetivo, uma necessidade de mostrar/falar. Sua relação com a natureza, sua cultura, sua experiência estética serão fatores determinantes para o discurso desse coletivo artístico, seja ele de teatro, de dança, de música ou de qualquer outra linguagem.

O teatro de rua, enquanto manifestação artística e social que se encontra num local subalternizado, utiliza-se do popular, ou seja, que “pertence ao povo” para falar sobre suas crenças, suas histórias, suas canções, seus medos e suas lutas, resignificando e proporcionando um novo sentido. Essas vozes, através dos atores do Grupo Imbuauça, em meio à praça pública, por meio da literatura de cordel, dos contos e dos causos, dos ritos e das músicas, levaram a cultura sergipana a romper os limites geográficos do Brasil.

Nesta sessão, faremos um estudo mais aprofundando sobre três espetáculos que marcaram a história do Grupo Teatral Imbuauça. Para tanto, é necessário uma melhor compreensão sobre os estudos da carpintaria teatral para a análise dos espetáculos, pois será fundamental um aporte teórico sobre semiologia teatral uma vez que a análise dá-se a partir de signos. Para Guinsburg (2006, p. 100)

A teoria geral do signo é uma ciência fecunda que se desenvolve sobretudo no interior da Lógica, da Psicologia, da Linguística. Para a Semiologia, ela é um ponto de partida indispensável. O que não quer dizer que a noção de signo seja clara. Pelo contrário, as definições existentes variam sensivelmente, o próprio termo, signo é contestado, ou melhor, rivalizado por um bom número de termos analógicos; índice, sinal, símbolo, ícone, informação, mensagem, sintoma, insígnia, que apareceram não para substituir, mas para diferenciar a noção de signo, segundo as inúmeras funções que lhe atribuem.

Desta forma, percebe-se o nível de complexidade atribuída ao signo, apresentado-nos por Guinsburg. Para tanto, é de suma importância a compreensão entre semiótica porque uma vez que é possível compreender os signos presentes no contexto social, a compreensão pelo viés teatral será facilitada. A semiótica é uma ciência filosófica do século XX, mais precisamente dos meados deste século e surge com o objetivo de estudar os signos presentes na sociedade, no campo da linguística. Os estudos realizados por Fidalgo (1998, p. 04) apontam que:

Saussure afirma no início do século que ainda não existe uma ciência cujo objectivo fosse o estudo da vida dos signos no seio da vida social. Mas reivindica o direito à existência de tal ciência, "que estudaria em que consistem os signos, que leis os regem", e propõe desde logo o nome de semiologia (do grego *semeion*, "sinal") para a designar. Em 1956 no ensaio "O Mito, Hoje", incluído em *Mitologias*, Roland Barthes constata que "a semiologia postulada por Saussure há uns quarenta anos ainda não está constituída".

Elas são percepções a partir de signos relevantes para o estudo da cena teatral, em detrimento de uma comunicação entre o espetáculo (enquanto agente de uma comunicação) e plateia (agente receptor) uma vez que os atores emitem um código textual ou semiótico e, por sua vez, o receptor, ou seja, a plateia, tem como objetivo decodificar e absorver a mensagem, havendo, assim, uma interlocução entre cenário, figurino, maquiagem, adereços cênicos, signos corporais e linguísticos, dentro de um contexto histórico, respaldado por um trabalho de direção teatral.

A partir de 1970, pesquisas foram realizadas sob a base teórica da semiótica e, voltados para a semiologia do teatro, fortaleceram-se para além de uma dramaturgia dita tradicional, buscando ainda uma compreensão dos signos, abordados por meio dos elementos cênicos presentes nos espetáculos. Segundo Kowzan (1978, p. 98)

tudo é signo na representação teatral. Uma coluna de papelão significa que a cena se desenrola diante de um palácio. A luz do projetor destaca um trono e eis-nos no interior do palácio. A coroa sobre a cabeça do ator é o signo de realeza, enquanto que as rugas e a brancura de seu rosto, obtidos graças à maquilagem, e sua caminhada arrastada, são signos de velhice. Enfim, o galope de cavalos intensificando-se nos bastidores é o signo de que um viajante se aproxima.

Desta forma, pode-se compreender que dentro do espaço cênico (teatro ou arena), tudo é signo e tudo possui uma representatividade física e um sentido subjetivo. Nesse sentido, a "semiologia acredita que o fenômeno cênico, como toda a arte, vive sob de um processo de comunicação, de uma geração/transmissão/recepção permanente de mensagens (verbalizáveis ou não)" (SAIDEL; SAIDEL, 2011, p. 15).

À propósito dos signos teatrais, Guinsburg (2003), apresenta-nos um esquema com proposições voltadas para os estudos da semiologia no teatro, trazendo para nós a natureza do signo e suas funções. Para o autor, "o teatro é um universo de signos (...) que utiliza como meios de comunicação significantes que desembocam quase sistematicamente na conotação" (GUINSBURG, 2003, p. 25). A partir dos aspectos nos apresentados por Kowzan (2006), em seu quadro com um sistema de signos, ele identifica e apresenta treze sistemas de signos (palavra, tom, mímica, gesto, movimento, maquiagem, penteado, vestuário, acessório,

cenário, iluminação, música, ruído) que podem ser analisados dentro do processo semiológico na cena teatral a partir de classificações, como pode-se perceber:

Aplicando a distinção que diz respeito à percepção sensorial dos signos (auditivos-visuais) àquela que os divide segundo o seu portador, obteremos quatro grandes categorias: signos auditivos emitidos pelo ator (sistema 1 e 2), signos visuais, localizados no ator (3, 4, 5, 6, 7 e 8), signos visuais, extrapolando o ator (9, 10 e 11), signos auditivos fora do ator (12 e 13). KOWZAN, 2006, p. 117).

De acordo com Figura 20, vide abaixo, é possível identificar e relacionar esse agrupamento de signos presentes na encenação teatral. Esse quadro, apontado por Kowzan, será um importante referencial teórico para este capítulo, dentro da perspectiva semiótica do estudo dos espetáculos: “Teatro Chamado Cordel” (1978), “A Farsa dos Opostos” (1992) e “O Auto da Barca do Inferno” (1997).

Vale salientar a percepção de Kowzan (2006) quanto ao trabalho de direção. Para ele, “o diretor é, hoje em dia, o senhor todo poderoso do espetáculo, podendo criar ou suprimir os signos de qualquer sistema.” (KOWZAN, 2006, p. 116). Desta forma, é imprescindível a contribuição do Diretor João Marcelino para a composição dos signos nos espetáculos que ele dirigiu.

Figura 20 - Sistema de signos apresentado por KOWZAN

1. Palavra 2. Tom	Texto Pronunciado	Ator	Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (Ator)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimento	Expressão Corporal		Signos visuais	Espaço e Tempo	Signos visuais (Ator)
6. Maquiagem 7. Penteado 8. Vestuário	Aparências Exteriores do Ator			Espaço	
9. Acessório 10. Cenário 11. Iluminação	Aspectos do Lugar Cênico	Exterior ao Ator	Signos visuais	Espaço e Tempo	Signos visuais (fora do Ator)
12. Música 13. Ruído	Efeitos sonoros não-articulados			Signos auditivos	Tempo

Fonte: GUINSBURG (2006, p. 117)

A partir dos espetáculos citados, farei uma análise de signos e sua resignificação para a cena teatral, a partir de fotografias e vídeos como evidências históricas e entrevistas. No caso específico do espetáculo “Teatro Chamado Cordel”, cuja estreia ocorreu em 1978, não existem registros audiovisuais. Portanto, todo meu respaldo teórico será proveniente de entrevistas e de análises de imagens.

Compreendo o uso da imagem como evidência história, Burke (2017, p. 17) assegura que “os historiadores têm ampliado consideravelmente seus interesses para incluir não apenas

eventos políticos, tendências econômicas e estruturas sociais, mas também a história das mentalidades, a história da vida cotidiana, a história da cultura material, a história do corpo etc.”

Dessa forma, ele nos apresenta a imagem enquanto registro documental, o corpo enquanto expressividade e fonte de comunicação. Voltando a Burke (2017), ele cita alguns exemplos em seu livro *Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidência histórica*, sobre a comunicação da imagem enquanto documentação histórica, como o mesmo discorre:

Seria realmente difícil escrever sobre a pre-história europeia, por exemplo, sem a evidência das pinturas das cavernas de Altamira e Lascaux, ao passo que a história do Egito antigo seria imensuravelmente mais pobre sem o testemunho das pinturas nos túmulos. Em ambos os casos, as imagens oferecem virtualmente a única evidência de práticas sociais como a caça. Alguns estudiosos, trabalhando em períodos posteriores também levaram imagens a sério. Por exemplo, historiadores de atitude políticas, “opinião pública” ou propaganda já estão utilizando há tempos a evidência das imagens. (BURKE, 2017, p. 19)

Dentre vários outros exemplos citados por Burke, vale ressaltar que o objeto desta pesquisa será a base da cultura popular e dos elementos apresentados nos espetáculos e suas possíveis ressignificações para a cena. Por fim, aplicarei os conceitos de Bakhtin (1999), sob a perspectiva do livro **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**, para uma melhor abordagem sobre as formas e imagens da festa popular, a teatralidade e suas múltiplas manifestações.

Segundo Bakhtin (1999, p. 04):

As múltiplas manifestações dessa cultura podem subdividir-se em três grandes categorias:

1. *As formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
2. *Obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, blasões populares, etc.).

De acordo com as múltiplas manifestações, a cuja cultura pode estar inserida, é de suma importância a relacionarmos ao espetáculo uma vez que são particularidades que formam o todo, através de signos, gestos, narrativas e percepções, que transitam desde a emissão da mensagem até a recepção feita pela plateia.

3.1 TEATRO CHAMADO CORDEL (1978)

Figura 20 - Espetáculo Teatro Chamado Cordel, 1978.



Fonte: Acervo Grupo Imbuauça

Numa feira livre, situada no bairro Siqueira Campos³⁸, em Aracaju/SE, em pleno domingo, às 10 da manhã do dia 18 de setembro, aconteceu a estreia do Grupo Imbuauça, com o seu primeiro espetáculo “Teatro Chamado Cordel”, em 1978. A dramaturgia escolhida fugia da concepção clássica e trazia sua narrativa respaldada na Literatura de Cordel, através de dois textos que foram adaptados para o teatro: o primeiro **“O matuto e o balaio de maxixe”**, folheto de José Pacheco³⁹, adaptado por Antônio do Amaral, ator, músico, e um dos fundadores do Imbuauça, e o segundo **“O marido que passou o cadeado na boca da**

³⁸ Siqueira Campos, também conhecido pelo seu antigo nome Aribé, é um bairro da zona oeste de Aracaju. Limita-se ao norte com o Dezoito do Forte, a leste com o Getúlio Vargas, Pereira Lobo e Cirurgia, a oeste com o América, José Conrado de Araújo e Novo Paraíso e ao sul com o Ponto Novo. É um dos maiores e mais populosos bairros da cidade e fica localizado próximo ao centro comercial de Aracaju.

³⁹ José Pacheco da Rocha, ou José Pacheco, como é mais conhecido, nasceu no Município de Corrientes, em Pernambuco, residindo algum tempo na cidade de Caruaru, naquele mesmo estado. Viveu muitos anos em Maceió, Alagoas, vindo a falecer naquela cidade, provavelmente em 1954. Folhetos de sua autoria foram publicados pela Luzeiro Editora, de São Paulo. Recentemente, a Editora Queima-Bucha, de Mossoró (RN), publicou o folheto A intriga do cachorro com o gato. Além disso, há edições de suas obras pela Catavento, de Aracaju (SE); Lira Nordestina, de Juazeiro do Norte (CE); Coqueiro, de Recife (PE), e por outras editoras. Fonte: http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JosePacheco/josePacheco_biografia.html#. Acesso em: 06 mai. 2020.

mulher”, folheto de Cuíca de Santo Amaro⁴⁰, adaptado pelo Diretor teatral João Augusto que, na década de 1970, “tornou-se um dos diretores de teatro mais importantes da Bahia. Foi um dos principais responsáveis, também, pela construção do primeiro teatro profissional da Bahia, o Teatro Vila Velha” (SILVA, 2011, p. 02).

Em cena, encontravam-se os atores Antônio do Amaral, Cícero Alberto, Francisco Carlos, José Amaral, Lindolfo Amaral, e as atrizes Maria das Dores, Maria Aurelina dos Santos e Virgínia Lúcia que revolucionaram o fazer teatral em Aracaju e, como a atriz Virgínia Lúcia descreve, “Naquela ensolarada manhã, a história da arte sergipana paria, em plena rua, uma das mais belas páginas da sua arte.” (MENEZES, 2015, p. 10).

Em entrevista, Amaral (2020) relatou que o título do espetáculo surgiu de um trocadilho, inspirado no texto de Tennessee Williams “Um bonde chamado desejo”, cuja combinação sonora se respaldaria no título de “Teatro Chamado Cordel”, a união do cordel e do teatro no título deste espetáculo que foi o alicerce para o grupo.

De acordo com Bião (2009, p. 91), “A literatura de cordel brasileira é fenômeno editorial a partir do final do séc. XIX (SANTOS, 1997, p. 61) e também designação bibliográfica para milhares de obras de muitos gêneros, formatos e classificações, sem clara conexão com o teatro”, porém percebe-se que, devido à linguagem de fácil acesso, popularizou-se entre os encenadores brasileiros.

Seus repentistas, cantadores e poetas inspiram, desde os anos 1950, dramaturgos, como Suassuna, cujos textos são produzidos em todo o país e fora dele e encenadores, como João Augusto, que, desde os anos 1960, na Bahia, adaptam o cordel para a cena, realizando, com seus atores, a dramaturgia/ encenação. A pesquisa, neles inspirada, gera montagens teatrais, leituras dramatizadas e reflexões teóricas, e forma atores e pesquisadores de teatro épico e dramático, no campo da etnocologia e da problemática personagem/ gênero/ negritude/ Bahia (BIÃO, 2009, p. 91).

A Literatura de corde,l que se tornou Patrimônio Cultural Brasileiro Imaterial⁴¹ em 2018, é responsável, no Brasil, pela disseminação do teatro popular brasileiro que adaptou seus folhetos para a cena, inspirando grande ensaiadores e adaptações para montagens

⁴⁰ Cuíca de Santo Amaro, nome artístico de José Gomes, (Salvador, 19 de março de 1907 - 23 de janeiro de 1964), foi um poeta, cordelista e trovador brasileiro, nomeado por Jorge Amado como o Trovador da Bahia.

⁴¹ O gênero literário, que também é ofício e meio de sobrevivência para inúmeros cidadãos brasileiros, a Literatura de Cordel, foi reconhecido pelo Conselho Consultivo como Patrimônio Cultural Brasileiro. A decisão foi tomada nesta quarta-feira, 19 de setembro, por unanimidade pelo colegiado que está reunido no Forte de Copacabana, no Rio de Janeiro. A reunião também contou com a presença do Ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão, da presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Kátia Bogéa e do presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, Gonçalo Ferreira.

Poetas, declamadores, editores, ilustradores (desenhistas, artistas plásticos, xilografadores) e folheteiros (como são conhecidos os vendedores de livros) já podem comemorar, pois agora a Literatura de Cordel é Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. (Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4833/literatura-de-cordel-e-reconhecida-como-patrimonio-cultural-do-brasil>). Acesso em 12 mai. 2020.

teatrais, como foi o exemplo do teatro Livre da Bahia, uma grande inspiração para a primeira montagem do grupo Imbuauça, fortalecendo uma marca que se perpetua até os dias de hoje. “Este espetáculo foi o carro-chefe, o responsável pela identidade e da divulgação do Imbuauça” (AMARAL FILHO, 2016, p. 241).

O Grupo Imbuauça estreou seu espetáculo “Teatro Chamado Cordel” em 1978, com dois elementos que estão presentes até os dias atuais: O Cortejo e o Estandarte. De acordo com Amaral Filho (2016, p. 246), “O grupo fez um longo cortejo, atravessou a feira, seguiu pela rua Carlos Correia até a praça, abriu a roda e deu início ao espetáculo.” Inovando a cena teatral em Sergipe, o Grupo Imbuauça faz uma analogia ao teatro grego, segundo Menezes (2015), e influenciou o surgimento de outros coletivos na época.

O aparecimento daquela forma de apresentação de textos, com encenações na rua, ao ar livre, iniciado com cortejo que remonta a gênese do próprio teatro, suscitando, assim, uma revisitação da mitologia grega, das danças e remexos das bacantes; dos cânticos do ditirâmico e da orgia pagã em homenagem ao deus da alegria, Dionísio. Além de tudo o ingrediente do regionalismo tinha como efeito a grande identificação por parte do público. Daí, todo mundo queria fazer aquele teatro. (MENEZES, 2015, p. 10).

3.1.1 “Cena Zero” – o riso entre o cortejo e o estandarte

O cortejo, o estandarte e o riso são três elementos importantes a serem analisados nesta dissertação, uma vez que juntos, propagaram-se enquanto estrutura cênica para convidar os transeuntes para a roda. Existe um jogo cênico entre atores e plateia, a partir de um objetivo que é atrair os espectadores para a roda, que acontece antes do início do espetáculo, ou seja, “a cena zero” ou a cena que antecede a primeira cena do espetáculo, de modo que fascinados pelas canções, pelos figurinos e pelo riso, os mesmos se deslocam para onde o espetáculo será realizado, de tal modo que podemos associar ao rito carnavalesco “por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas estão mais relacionadas às formas artísticas” (BAKHTIN, 1999, p. 6).

No entanto, sabe-se que, no carnaval, não existe distinção entre espectadores e atores, são todos parte de um grande festejo. O elemento de jogo vai ser a relação construída durante o cortejo entre os atores e o público, de modo que o convite ao espetáculo seja efetivado. Para Bakhtin, o carnaval não era uma forma artística de espetáculo, mas a partir dele podemos compreender os elementos cênicos presentes na cena do grupo Imbuauça, uma vez que “todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder”

(BAKHTIN, 1999, p. 10).

O Cortejo é o convite e o riso se faz presente neste momento da cena, associado à festividade carnavalesca de tal modo a unir atores e plateia uma vez que os atores ainda não estão no espaço na qual a apresentação acontecerá, mas o riso vai ser o elo de atração por meio do encantamento entre atores e o público – o jogo.

Aplicando o riso ao quadro de Kowzan (Figura 20), presente na página 78, identificaremos os ruídos e/ou a música, nos itens 12 e 13, uma vez que esses elementos se enquadram na categoria efeitos sonoros do espetáculo, ou seja, são resultados de uma grande variedade de sons produzidos cenicamente, envolvendo o ator enquanto agente comunicador. Para Kowzan (2006, p. 115), “palavra, tom, música, ruído – englobam signos auditivos (ou sonoros, ou acústicos)”. Ou seja, o riso, um signo presente no cortejo teatral que traduz a energia aplicada ao convite para o espetáculo. Para Bakhtin (1999), a natureza complexa do riso carnavalesco é um riso festivo, uma vez que:

não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo; todos riem, o riso é “geral”, em segundo lugar é universal, atinge a todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 1999, p. 10)

Em entrevista, Amaral (2020) conta que a música a qual conduzia o cortejo era “O raio, o sol suspende a lua, olha o TEATRO no meio da rua”, e os atores faziam questão de frizar a palavra TEATRO porque esta teria sido colocada pelo grupo, uma vez que a composição original é ‘O raio, o sol suspende a lua, olha o palhaço no meio da rua’, uma ‘releitura’, que segundo Bakhtin (1999, p. 10) é a “segunda via, o segundo mundo da cultura popular, constrói-se de certa forma como uma paródia da vida ordinária, como um “mundo revés”.

No cortejo, o primeiro elemento cênico vai ser o estandarte, “o que conduz a sua marca é o pavilhão, pois ele sempre vai à frente do cortejo, a abrir o caminho até o local previamente escolhido para acontecer o espetáculo” (AMARAL FILHO, 2016, p. 234), estando presente até os dias de hoje nos espetáculos do grupo Imbuauça, em detrimento de uma história, enquanto instrumento de uma identificação e sua relação com uma das festas mais populares do Brasil: o carnaval.

Para Kowzan (2006), este elemento cênico – O Estandarte – que traz uma forte simbologia para o referido Grupo, vai estar inserido na posição número 9, diante do quadro

proposto, enquanto signo visual fora do ator o qual vai denomina-lo de acessório. Para ele, “os acessórios constituem, por vários motivos, um sistema autônomo de signos” (KOWZAN 2006, p. 110).

José de Anchieta, em seu livro “Cenograficamente – da cenografia ao figurino”, traz uma análise sobre a necessidade de se fazer conhecer por meio do símbolo, ou seja, da iconografia, através de um estudo acerca da representação visual de símbolos ou imagens. Estes seriam os responsáveis pela comunicação, pela identidade. “Desde tempos remotos, os estandartes tiveram a função de notificar e de difundir uma informação através de uma imagem, com força maior do que uma palavra ou conjuntos de palavras” (ANCHIETA, 2015, p. 50).

Figura 21 - O Estandarte, 1978.



Fonte: Acervo Grupo Imbuauça

De acordo com Amaral (2020), um estandarte foi confeccionado para identificar o grupo, um elemento cênico que o Teatro Livre da Bahia não possuía. Desta forma, inspirados nos blocos carnavalescos de Pernambuco, em especial da cidade de Caruaru, onde os irmãos Amaral passaram boa parte da adolescência, o estandarte foi introduzido como elemento cênico. O registro imagético dos grandes estandartes carnavalescos estariam marcados pela festividade popular vivenciada pelos jovens atores uma vez que “a influência direta das formas carnavalescas de espetáculos populares [...] e de certas formas cômicas dos artistas de feira” (BAKHTIN, 1999, p. 33).

Para Anchieta (2015), que, assim como os irmãos Amaral, viveu parte de sua adolescência em Caruaru, PE “é o elemento mais sagrado do cortejo”, uma vez que:

o ritual das procissões é parecido com o carnaval, desde sua abertura, promovida pelos diretores (acólitos, padres, diáconos e bispos), a comissão de frente, as fantasias e, por fim, as orquestras, requintas, flautins, trompetes, trombones, tubas e percussão, ao ritmo de frevo, para o delírio da massa humana. (ANCHIETA, 2015, p. 53)

Um pandeiro se tornou a marca registrada do Imbuaça, embora, segundo Amaral Filho (2016, p. 234), “não houve preocupação quanto ao significado do estandarte no momento em que se resolveu confeccioná-lo.” No entanto, este símbolo concretiza de forma imagética a representação da origem do nome do grupo Imbuaça e, mais que isso, uma homenagem ao embolador “Mané Imbuaça” que vivia com seu pandeiro divertindo os ensaios do grupo, inspirando, assim, o nome definitivo do grupo. Porém, ele obteve um fim de vida trágico. O ator conta que:

Manoel da Silva era seu nome de batismo. Nascido em Santa Rosa de Lima, Sergipe, cujo ano se desconhece, porém sabe-se que lá viveu sua infância e parte da adolescência. Trabalhava em engenho transportando cabaú, onde adquiriu queimaduras no rosto e mais tarde recebeu o apelido de “Cara Preta”. Ainda moço veio para Aracaju e casou-se com Brasilina dos Santos. Tiveram alguns filhos que faleceram ao nascer. Ansioso o casal criou um sobrinho de Dona Brasilina chamado Nando, que veio fazer às vezes de filho. Seu Manoel logo cedo perdeu todos os seus familiares mais próximos: pai, mãe, irmãos. “Cara Preta”, como era chamado pelos amigos, trabalhou em diversas atividades: ajudante de pedreiro, vendedor de água (transportava água para vender em um burro), vendedor de frutas e porteiro. Apesar de todas essas profissões, tocava pandeiro e fazia embolada nas horas vagas e foi com essa façanha que ficou conhecido na comunidade do Bairro São José, inclusive pelo Grupo Aspektrus. Manoel da Silva se aposentou muito cedo pelo antigo INPS, hoje INSS, devido a um acidente com fogos de artifícios que lhe cegou um dos olhos. Além desta enfermidade era alcoólatra e muito doente. Apesar de já ter o apelido de “Cara Preta”, também era chamado de “Mané Imbuaça” cuja origem desta alcunha não se sabe. Sabe-se que era chamado assim pelos amigos artistas. Em janeiro de 1978 veio a falecer. Foi encontrado morto depois de três dias, vítima de pauladas, segundo o Instituto Médico Legal, na praia de Atalaia Velha e não se sabe o autor do crime. (AMARAL FILHO, 2011, p. 30)

Este triste acontecimento ganha notoriedade até hoje, principalmente para as pessoas que procuram o Imbuaça para realizar oficinas e que ainda desconhecem a origem do nome, assim como em entrevistas, os atores do grupo sempre estão referenciando o fato ocorrido à imagem do estandarte.

De acordo com estudos apresentados por Burke (2017) no entorno da imagem, chegamos à conclusão de que “as imagens revelam ou implicam respeito de ideias, atitudes e mentalidades em diferentes períodos” (BURKE, 2017, p. 123). Todavia, vale salientar a representação do estandarte para o grupo e o que ele significa em torno da identidade relacionada à cultura popular para o grupo e a relação com a reconstrução da memória para os

irmãos Amaral uma vez que “imagens são especialmente valiosas na reconstrução da cultura cotidiana das pessoas.” (BURKE, 2017, p. 123)

Colocando em evidência a relação entre as imagens, podemos estabelecer conceitos acerca do estandarte presente entre sagrado e o profano uma vez que encontramos este elemento cênico a partir dessas duas representações antagônicas – o carnaval e a procissão. Para Bakhtin (1999, p. 6), “o carnaval não é, de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre arte e vida.”

Figura 22 - Bloco Carnavalesco – Confraria da Sucata, na cidade de Caruaru/PE, na década de 195



Fonte: Acervo Bloco Confraria da Sucata – Caruaru/ PE.

A partir do contato que os integrantes do grupo tiveram com os festivais de Cultura e Arte do estado de Sergipe, uma vez que vivemos em um estado onde as manifestações culturais são nossa grande representatividade, devido à grande quantidade de grupos de danças dramáticas ou folguedos, sendo estes apresentados nos principais festivais como o Festival de Arte de São Cristovão e o Encontro Cultural de Laranjeiras. Estes grupos também trazem o estandarte como registro de sua existência e sua marca simbólica. Podemos perceber esta referência através das fitas coloridas, presentes no estandarte do grupo Imbuça desde 1978 com o espetáculo Teatro Chamado Cordel.

Figura 23 - Grupo “Reisado de São José” da cidade de Japaratuba/SE, no cortejo cultural promovido pelo Instituto Banese, em homenagem ao dia do folclore, na cidade de Aracaju em 2013



Fonte: Portal G1.

Figura 24 - Apresentação durante o Encontro Cultural de Laranjeiras, grupo “Samba de Côco da Mussuca”, da cidade de Laranjeiras/SE, em 2014



Fonte: Portal G1.

O pandeiro, um instrumento musical presente no estandarte do Grupo Imbuça, possui várias hipóteses acerca de sua origem. Segundo a pesquisadora Cabral (2010, p. 16), “O nome ‘pandeiro’ provavelmente tem origem no latim tardio ‘pandorius’ o que já vem a derivar do grego ‘pandoûra’ ou ‘pandoriun’”, e ela relata também que o instrumento de percussão possui registros pré-históricos, sendo este encontrado no período neolítico.

O pandeiro já se mostrava como instrumento bastante difundido e executado

na Europa, Ásia e África. No Egito o pandeiro era utilizado em cerimônias lúgubres manifestando o luto do povo. O povo israelita, por sua vez, o utilizava de maneira diversa. O pandeiro era utilizado em sinal de júbilo e representava sempre alguma coisa muito positiva. Já para o povo do Oriente Médio pré-islâmico o pandeiro era usado nas duas situações, tanto para a comemoração em momentos festivos, quanto para cerimônias de luto. Encontram-se registros da existência do pandeiro em ritos festivos e religiosos na Mesopotâmia, no Egito, na Grécia e em Roma onde principalmente mulheres tocavam o pandeiro. (CABRAL, 2010, p. 16)

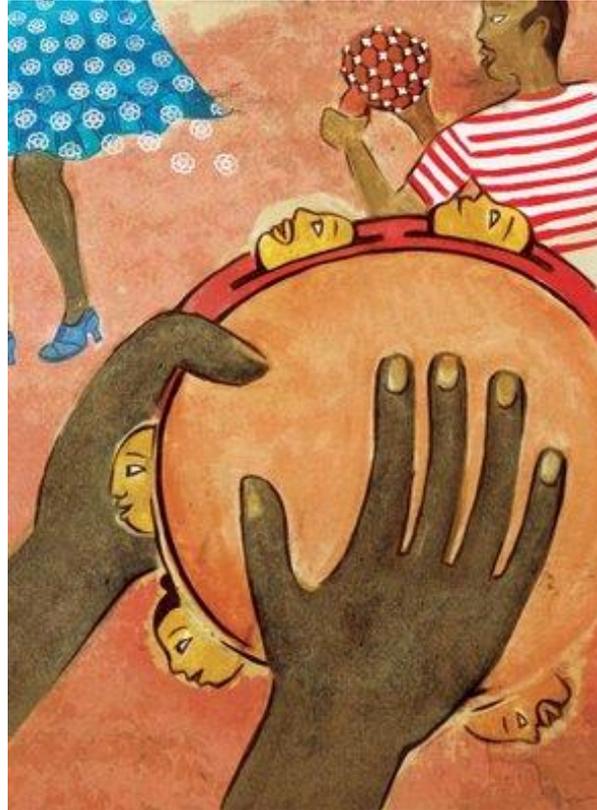
Dessa forma, percebe-se que o pandeiro já havia sido difundido pelo mundo quando chega ao Brasil, devido ao processo de colonização portuguesa. Segundo Cabral (2010, p. 17), “O pandeiro no Brasil virou uma grande mistura de influências culturais.” Um elemento híbrido que foi ainda mais explorado devido às influências africanas posteriormente no Brasil. CABRAL (2010, p. 17) conclui:

tivemos a mistura da tradição ibérica (carregada de misturas devido à colonização islâmica) com a influência rítmica trazida pelos africanos oriundos, principalmente, da região central do continente africano (Kongo, Angola, Moçambique, entre outros) o que trouxe ao pandeiro um imenso leque de possibilidades que até então não se tinha explorado.

Nas artes plásticas, o símbolo do pandeiro é a representação de uma manifestação cultural que faz parte de povos subalternizados pela visão colonialista. Um exemplo, é a tela a óleo “O Pandeiro”, do artista plástico e músico Heitor dos Prazeres⁴², um dos representantes da arte afro-brasileira. Percebe-se, então, um método iconográfico dentro dessa análise estrutural que se firmou na história do grupo, trazendo essa representação em forma de imagem, sem a necessidade de um discurso oral.

⁴² Heitor dos Prazeres foi um compositor, cantor e pintor autodidata brasileiro. Ele nasceu no Rio de Janeiro em 23 de setembro de 1898 e faleceu em 1966. Heitor era filho do marceneiro Eduardo Alexandre dos Prazeres que tocava clarinete e caixa na banda da Polícia Militar e Guarda Nacional, e de Celestina Gonçalves Martins dos Prazeres. Heitor começou a trabalhar muito cedo, aos 7 anos de idade, na oficina do seu pai. No mundo da pintura ingressou como autodidata por volta de 1937, estimulado pelo jornalista e desenhista Carlos Cavalcanti. Heitor dominava o clarinete e o cavaquinho, e suas composições alcançaram projeção nacional. Foi um dos pioneiros do samba carioca. Entre 1937 a 1946 trabalhou como ritmista em várias rádios da cidade do Rio de Janeiro, dentre elas a Rádio Nacional. Foi um dos grandes compositores do samba carioca. Conviveu com grandes nomes da música popular brasileira, como João da Baiana, Ismael Silva, Alcebíades Barcelos, Marçal, Cartola e muitos outros. Heitor adotou a pintura como hábito após a morte da esposa Glória; com a pintura teve seu trabalho reconhecido no Brasil e no exterior. Fonte:

Figura 25 - O Pandeiro – Heitor dos Prazeres



Fonte: Arte popular do Brasil.

Burke (2017, p. 261), sugere que “por ‘representação’ Foucault entendia uma imagem verbal ou pictórica de algum objeto feita de acordo com um determinado conjunto de convenções que interessavam a ele mais do que a maior ou a menor fidelidade com a qual o objeto foi descrito ou pintado.” Todavia, esse signo nunca foi rompido, estando presente até os dias atuais, nos espetáculos do grupo Imbuça, trazendo a expressão da cultura popular por meio da imagem e do ano em que o Grupo surgiu.

O estandarte, na imagem abaixo, está presente no espetáculo “Mar de Fitas Nau de Ilusão”, concebido em homenagem aos 40 (quarenta) anos do Grupo em 2017, sob a direção de Iradilson Bispo, que é ator e também assina a concepção cênica do espetáculo e revela em entrevista que “o primeiro objetivo do espetáculo é relembrar a trajetória do Grupo Imbuça através das músicas que já estiveram nos espetáculos, mas o segundo viés é essa lembrança, é uma homenagem ao que nos fez resistência e aos construtores dessa identidade” (BISPO, 2019).

Figura 26 - O Estandarte no espetáculo “Mar de Fitas Nau de Iusão” – 2017.



Fonte: Acervo da autora.

O estandarte está presente até os dias atuais nos espetáculos, trazendo essa referência da origem do nome e do seu primeiro espetáculo. Uma relação com o passado que perpetua o tempo e influencia novos grupos a usarem este símbolo enquanto elemento cênico. Para o ator e diretor Bispo (2019), “Sobre este mar de fitas, nesta Nau de ilusões atravessamos o tempo. Nosso barco continua à deriva. Se remamos por correntes bravias, procuramos ondas de esperança, e contra qualquer corrente navegamos. Senhoras e Senhores, viver é preciso!”

3.1.2 A ressignificação de elementos do cotidiano para a cena

Figura 27 - O matuto com o balaio de maxixe – Teatro Chamado Cordel, 1977



Acervo: Grupo Imbuça.

A feira é um local emblemático na memória afetiva de muitos brasileiros, pois neste cenário encontros acontecem, diálogos são estabelecidos entre os comerciantes e os compradores, também conhecidos como fregueses. Lá estão os sabores das frutas tropicais, suas cores, seus cheiros, os temperos, os animais, os carregadores e todo o público que o grupo precisava para sua apresentação. É nesse cenário, sob a iluminação natural do sol e a interferência sonora produzida em um espaço democrático e repleto de pessoas, que o espetáculo acontece.

As cenas se desenvolvem na roda, assim que o grupo chega do cortejo. De todo modo, entenderemos o teatro de rua como o espetáculo apresentado em roda, ou seja, “a roda é a forma de organização do espaço cênico” (TELLES, 2012, p. 91). Os atores se distribuem diante da concepção cênica e começa a dialética entre personagem e ação. “Toda personagem de teatro realiza uma ação; inversamente, toda ação para ser encenada, necessita de protagonistas, sejam elas personagens humanas ou simples actantes” (PAVIS, 2007, p. 286). Desta forma, no decorrer deste subcapítulo, vamos entender, através de imagens e de entrevistas, como o grupo se apropriou de elementos populares e os ressignificou, ou seja, atribuiu um novo significado aos objetos para compor a cena, criando sua estética dentro do espetáculo Teatro Chamado Cordel uma vez que “as imagens revelam ou implicam a respeito

de ideias, atitudes e mentalidades” (BURKE, 2017, p. 123).

Com base na imagem acima, representação do primeiro texto, pode-se perceber os seguintes elementos: O balaio, a peneira, o chapéu de cangaceiro e a placa com o título “O matuto com o balaio de maxixe”. Percebe-se que o grupo busca nos elementos a representatividade do próprio texto de cordel que associa as imagens às personagens com suas referidas narrativas. “As imagens oferecem evidência particularmente valiosa dos tipos de trabalho” (BURKE, 2017, p. 165).

Referenciando a placa com o título do texto, percebe-se a necessidade de explicitar para o público, de forma estética, do que se trata a trama, personagens populares, dentro de uma feira, por meio de uma anúncio visual. Dentro do quadro apresentado por Kowzan (página 75), todos esses elementos cênicos citados são considerados acessórios, dentro do signo teatral. “Mas, além desta função elementar, podem significar o lugar” (KOWZAN, 2006, p. 111).

Na narrativa, o texto era composto por personagens que fazem parte do cotidiano de uma feira livre: **O Cantador** (é um contador, ele narra as histórias de forma cantada – função dos poetas populares, contar histórias através de rimas, métricas...), **O Matuto** (o típico vendedor, utilizando uma linguagem com duplo sentido), **O Freguês** (cuja característica é bem sergipana, quanto ao pechinchar, ou seja, tentar comprar por um preço menor do que o comerciante anuncia. Segundo Amaral (2021), “Uma herança cultural da Península ibérica”), **O Parente** (cujo objetivo é conversar - mexericar - sobre outros familiares), **O Fiscal** (que aparece no texto para fiscalizar e cobrar impostos, representando o poder estabelecido, isto é, prefeitura e feirantes, permitindo causar reflexões na plateia sobre opressores e oprimidos) e, por último, **A Mulher** (esposa do Matuto que entra na trama para avisá-lo de um roubo na casa deles).

Voltando para a análise da placa, percebe-se que ela é simples e de efeito objetivo uma vez qualquer pessoa que saiba ler, vai entender a história que o espetáculo conta. Dessa forma, é perceptível que existe uma preocupação estética, ainda que tímida e realista, abarcando o contexto idealizado pela concepção cênica, de forma que a comunicação acontece de forma atemporal.

O segundo ponto a ser analisado é **o balaio**, elemento o qual é contado no espetáculo “o balaio de maxixe”, de forma que caracteriza o matuto, sendo elemento principal enquanto característica estética associada à personagem que está em cena: **o matuto**. É um elemento cênico que atribui ao que o texto se refere e às referências populares, como os vendedores das feiras livres. Pontes (2012, p. 37), considera que “A feira livre se apresenta como um lugar

curioso para compreender como se dão as relações num espaço urbano específico, construído e vivido que carrega tradições e biografias de seus habitantes cujas narrativas expressam uma memória coletiva.” Esta cenografia foi empregada à cena uma vez que foi o local atribuído à estreia, e “em meio à feira” a cena se fez, atribuindo apenas ao elemento balaio, uma referência que vai do texto da literatura de cordel à cena.

Percebe-se ainda que a figura do matuto, representado pelo ator Pierre Feitosa, traz um adereço cênico de representatividade nordestina: **o chapéu de couro**. Um elemento icônico que caracteriza o sertão nordestino e o cangaço.

Verifica-se que a estética das indumentárias cangaceira é concebida não só como uma maneira de se vestir e sim um modo de ser, viver e agir, já que além dos enfeites todas as peças eram confeccionadas de modo a dar condições aos cangaceiros proteção à aridez do sertão e a violência dos combates (SANTOS; SILVA, 2016, p. 6).

Desta forma, o espetáculo abarca, através do personagem matuto e do elemento chapéu de couro, a representatividade de um local, o nordeste brasileiro.

Por fim e não mais importante, é possível perceber que existe um elemento cênico incumbido de representar uma persona ou várias personas. Observando a figura acima, podemos perceber a presença de **peneiras** que representam personagens, com as referidas características: olhos, nariz, boca, cabelo. De acordo com Patrice Pavis, podemos considerá-las personagens como signo uma vez que “é concebida com um elemento estrutural que organiza as etapas da narrativa construindo a fábula, guiando o material narrativo em torno de um esquema dinâmico que concentra em si um feixe de signos” (PAVIS, 2007, p. 287). Cabe ressaltar que elas adentram o campo da representação enquanto “figurantes”, ou seja, elementos cênicos representando pessoas (sem fala) que provavelmente fazem parte da feira, a qual o texto se refere – A Feira do Caldeirão.

Entre o fim do primeiro texto e início do segundo, o espetáculo era “costurado” com músicas do cancionero popular. “Entre os dois textos, os atores dançavam e cantavam músicas do cancionero popular” (AMARAL FILHO, 2016, p. 233). Essa “costura” no espetáculo de teatro de rua, ou nos autos dramáticos, é chamado de entremez. De acordo com Bião (2009, p. 135), “o entremez pode ser classificado como um subconjunto da literatura dramática do gênero cômico, podendo ainda ser identificado ao chamado teatro ligeiro, incluindo, constantemente, números musicais.”

No segundo texto “O marido que passou o cadeado na boca da mulher”, a narrativa se faz através de três personagens: O Cantador (que narra toda a intriga), José (o marido) e Maria B.Ó. (a mulher). Personagens caricatos representando discussões entre marido e mulher,

dentro do campo do ciúme. No texto, a mulher é apresentada como ciumenta e, devido as suas atitudes, ele se vinga, passando o cadeado na boca dela. Como finaliza o Cantador:

[...] quando ela abriu os olhos
 e viu o que aconteceu,
 pelejou pra abrir a boca,
 que era mesmo que breu.
 Como nada conseguisse,
 saiu da cama e correu.
 Isto é o que aconteceu
 a mulher ciumenteira,
 quando mora com um trouxa
 e começa com a asneira.
 A burra se estrepou.
 vive só na cacheira!⁴³

Diante das questões sociais discutidas na atualialidade, é um texto que permite o debate sobre diversos temas, como por exemplo: machismo, misoginia, feminicídio, fazendo a população refletir sobre o tratamento ofertado à esposa.

Voltando ao quadro de Kowzan (2006), presente na página 75 desta escrita, analisaremos o texto enquanto signo, ou seja, vamos nos referir à palavra número 1 e ao tom, número 2. A palavra que está presente por meio do texto e que é emitida através de um tom, tom este que oriundo do texto adaptado do cordel, adentra as conjunturas da rima. Dessa forma, existe uma sonoridade diferente no texto encenado. Portanto, o papel da palavra varia de acordo com o texto apresentado.

Consideramos os signos das palavras sob acepção linguística. Trata-se das palavras pronunciadas pelos atores durante a representação. Pelo fato de a semiologia linguística estar bem mais desenvolvida do que a teoria de qualquer outro sistema de signos, é preciso referir-se aos inúmeros trabalhos dos especialistas (que, aliás, não estão de acordo sobre os muitos problemas essenciais) para elaborar as bases de uma semiologia da palavra, no espetáculo. Limitar-nos-emos a assinalar que a análise semiológica da palavra pode situar-se em diferentes níveis: não somente ao nível semântico (que concerne tanto às palavras como as frases e às unidades mais complexas) mas ao nível fonológico, sintático, prosódico etc. A superabundância, numa réplica, das consoantes sibilantes e chiantes (s, z, ch, j) pode constituir, em certas línguas, o signo da cólera, da irritação da personagem falante. A ordem arcaizante das palavras é o signo de uma época histórica longínqua, ou de uma personagem anacrônica, vivendo à margem dos hábitos linguísticos de seus contemporâneos (GUINSBURG, 2006, p. 104).

Desta forma, percebe-se a importância que a palavra tem, assim como o tom na perspectiva da semiologia teatral uma vez que a forma como é pronunciada vai influenciar nessa transmissão, proporcionando entendimento do texto ou não. Os signos do tom, o que chamamos de sotaque,

⁴³ CUÍCA, de Santo Amaro. O marido que passou o cadeado na boca da mulher. 1966.

“compreende elementos tais como entonação, ritmo, rapidez, intensidade. É sobretudo a entonação que, utilizando-se da altura dos sons e seu timbre, cria, por todos os tipos de modulações, os mais variados signos” (GUINSBURG, 2006, p. 105).

Os primeiros figurinos usados no espetáculo Teatro Chamado Cordel estão dentro do contexto ao qual o texto se refere, ou seja, uma grande feira livre e as personagens com características populares, cujos trajes remetem ao cenário proposto. O grupo usou roupas do cotidiano que foram ressignificados para a cena, com poucos acessórios, suprimindo uma estética realista.

Sob esse viés, Caramella (1993, p 69-70), afirma que:

envolve aquela capacidade inata no homem de produzir informação, isto é, extrair uma idéia da outra, cujo nome é inferência. Inferir é o que nos permite "associar o que nunca, antes, pensáramos associar". A inferência é, no entanto, regulada por dois princípios associativos que irão controlar a ação de representação: contigüidade e similaridade. Entendemos por contigüidade a aproximação de uma idéia a outra, seja pela sua familiaridade, seja pelo hábito de associar idéias e signos via experiência.

De acordo com as orientações de Caramella (1993), percebe-se que a estética foi elaborada a partir da experiência que foi proporcionada aos artistas através do contato com as feiras livres de Aracaju e pelos textos extraídos da literatura de cordel através dos quais ela conclui que “a associação por similaridade que irá realçar aquele aspecto criativo [...] No entanto, toda associação é feita através de signos” (CARAMELLA, 1993, p. 70). Signos estes que, segundo estudos apresentados por Guinsberg (2006) e Kowzan (2006), nos direcionam para uma compreensão sobre a aparência exterior do ator, que também é traduzida por meio de signos.

Os signos visuais localizados nos atores, presentes nos itens 6. maquiagem, 7. penteado e 8. Vestuário, vão identificar todo o universo popular em que os personagens estão inseridos uma vez que o vestuário vai determinar a classe social, assim como “pode significar todos os tipos de nuances, como a situação material da personagem, seus gostos e certos traços do seu caráter” (GUINSBURG, 2006, p. 110).

Para uma melhor associação entre a cena do grupo Imbuça e a cultura popular, irei apresentar uma análise comparativa. De um lado, a literatura de cordel com suas personagens e narrativas; do outro, a representação de uma feira livre a partir da xilogravura, do artista J. Miguel⁴⁴, intitulada de “A feira nordestina”.

⁴⁴ J. MIGUEL - José Miguel da Silva (Bezerros Pernambuco, 1961) - "A Feira Nordestina". 40 x 54 cm. J. Miguel é filho de J. Borges, começou a trabalhar aos 10 anos de idade na gráfica do pai, onde se produziam

Figura 28 - A Feira Nordestina - Xilogravura de J. Miguel



Fonte: Marise Domingues.

Após análise, percebemos que a xilogravura de J. Miguel vai nos apresentar elementos possíveis de serem associados ao espetáculo “Teatro Chamado Cordel” do grupo Imbuça uma vez que nos traz a feira livre como cenário para a representação dos personagens e dos seus respectivos contextos, por meio de uma xilogravura, elemento associado à literatura de cordel. “É da relação/associação que o signo mantém com seu objeto que teremos então ícones, índices, símbolos” (CAMELLA, 1993, p. 72).

Analisando a imagem e comparando-a aos dois primeiros textos atribuídos ao espetáculo, percebe-se a relação entre as personagens principais do texto “ O matuto com o balaio de maxixe” na qual percebemos a própria figura do vendedor com o balaio, em primeiro plano na imagem, quase no centro. Figuras cuja identificação é associada aos signos como a vendedora de potes, o cordelista com sua bancada de cordéis, o vendedor de bananae os compradores, figuras masculinas e femininas que circulam na imagem com aspectos popularescos, trazendo a rotina de uma feira livre e suas relações interpessoais.

grandes quantidades de folhetos de cordel. Inicialmente, trabalhou em composição tipográfica, atividade que o manteve próximo aos trabalhos do pai e à qual foi progressivamente incorporado, em face do grande talento e da capacidade técnica que logo desenvolveu. Iniciando com pequenas gravuras, Miguel despertou desde muito cedo o interesse de marchands e colecionadores. Embora tenha vendido muitas de suas matrizes, ele formou um acervo que hoje conta com mais de 100 obras, algumas das quais expostas em Garanhuns, em Recife e no Rio de Janeiro.

Fonte: <https://www.marisedomingues.com.br/peca.asp?ID=2939997&ctd=6&tot=&tipo=70&artista>. Acesso em: 19 mai. 2020.

Os vendedores, as crianças, os bichos (como as galinhas) tornam possível pensar num som através das imagens e do que elas representam dentro de um conjunto. As cores, representando as múltiplas faces dentro do cotidiano nordestino, por meio de uma representação simbólica, entendo “a obra de arte como signo, implica assumir a materialidade da obra, seu teor icônico, percebendo-a como mediação que não dissocia forma de conteúdo, portanto, como representação que engendra significados, valores, concepções” (CARAMELLA, 1993, p. 72-73).

Um terceiro texto dentro do espetáculo “Teatro Chamado Cordel” foi inserido devido às necessidades do grupo de questionar ações que estavam acontecendo na cidade de Aracaju. Este último, “A História da Coroa do Meio”, escrito pela atriz do grupo Menezes (2020), a qual relata que “nós sentimos falta também de uma peça que retratasse o nosso território e eu me aventurei a fazer”.

Com a inclusão do terceiro texto, o espetáculo ganha um caráter mais político, enquanto posicionamento social e a atriz e autora do texto afirma: “Nós, os artistas, tivemos um erro em nosso percurso que infelizmente se repete. Como artista, a gente acredita sempre. Nossa esperança é tão grandiosa que a gente se envolve nos movimentos sem estar neles, e essa foi a verdade” (MENEZES, 2020).

Com uma estética realista, o grupo foca nas ações realizadas a partir dos questionamentos abordados no texto, colocando os próprios atores como alvos da sociedade diante do contexto político que o texto abordava. O ator e pesquisador Luciano Lima nos conta que:

levando a temática social para a cena, o grupo Como o público ainda não estava acostumado com o Teatro de Rua, era comum que os atores fossem vaiados ou mesmo ovacionados diante das situações que eram apresentadas, e foi o que aconteceu, por exemplo, com o texto “A História da Coroa do Meio” em que o Imbuçá retratava a luta dos moradores do Bairro com o mesmo nome, área de manguezal que seria aterrada pela prefeitura da cidade para a construção de um bairro modelo. Marcelo Déda e Lúcia Farias Barreto (2007) afirmaram que quando o grupo fez a apresentação dessa peça para a comunidade de pescadores do local, os atores que fizeram o papel do Prefeito e do Policial foram vaiados por eles (LIMA, 2011, p. 30).

O último texto que compunha o espetáculo, “A História da Coroa do Meio”, foi alvo da Censura imposta pelo Regime Militar em decorrência da temática abordada em cena. Devido a esta circunstância, o grupo resolve mudar o título, como nos assegura Menezes (2015, p. 10) “de acurada discussão para despistar as atenções da polícia e da censura federal

do regime militar, resolveu-se por adaptar o título do texto “A Favela de Seu Manoel.” Desta forma, o Grupo afasta qualquer semelhança com a realidade da luta travada entre a colônia de pescadores contra o poder especulativo imobiliário apoiado pela Prefeitura Municipal de Aracaju.

Dentro dessa concepção realista, o espetáculo se apresentou em diversos festivais do Brasil e ganhou destaque na cena sergipana. “Foram inúmeras montagens do espetáculo ‘Teatro Chamado Cordel’” (AMARAL FILHO, 2020). No decorrer dos anos e com a influência do ator Mariano Antônio, o grupo inseriu músicas e coreografias da cultura popular sergipana. A atriz Isabel Santos (2020), nos assegura que:

desde a minha entrada no grupo em novembro de 1980, o Imbuaua já tinha uma pegada com músicas tanto do cancionero popular como do folclore sergipano dentro do Espetáculo Teatro Chamado Cordel. Com a entrada do Ator Mariano Antônio, pesquisador da cultura popular e bailarino, essa presença se solidificou. Por outro lado, sempre, o elenco do grupo se fez presente em eventos como o Encontro Cultural de Laranjeiras, Festival de Arte de São Cristóvão e outros festivais nas cidades de Estancia e Propriá. E, nesses eventos a presença de grupos folclóricos sempre foi muito grande e dessa forma o grupo passou a estabelecer uma relação muito estreita com os grupos e seus mestres. (SANTOS, I., 2020)

No decorrer dos anos, outros textos extraídos da Literatura de Cordel também foram sendo acrescentados ao espetáculo enquanto ele próprio esteve como repertório. “Teatro Chamado Cordel” teve sua última montagem em 2011, para o circuito Palco Giratório. Para a atriz Tetê Nahas (2020), Teatro Chamado Cordel, foi:

o espetáculo que mais representou e divulgou o Imbuaua dentro e fora do país. Era impar em sua confecção, marca registrada do grupo. Era a essência, a força dramática mais despojada e que nos representa tão bem. Os anos se passaram, outros espetáculos vieram. Fizeram a sua fama, mudaram a sua essência, sua estética e forma de atuar, para melhor, diria. Mas nenhum projetou e se apresentou mais que o Teatro Chamado Cordel. (SANTOS, V., 2020)

Teatro Chamado Cordel foi o espetáculo que mais esteve em cartaz na história do Grupo Imbuaua, com inúmeras remontagens e passagens de atores. A poesia em cordel através dos contos e do cancionero popular circulou o Brasil deixando um pouco da cultura sergipana nas praças dos quatro cantos deste país.

3.2 A FARSA DOS OPOSTOS (1992)

Meus senhores, minhas senhoras
Venham ver arte agora
A representação da representação da representação

A farsa dos opostos, dos opostos, dos opostos
A farsa, a farsa, a farsa...

A farsa dos opostos
(Joésia Ramos, adaptação de poema de Maria Cristina Gama)
Discografia “Nosso Palco é a Rua” - Grupo Imbuça, 1999.

Um dos emblemáticos espetáculos da cena sergipana teve sua estreia em 2 de outubro de 1992, na Praça Fausto Cardoso, localizada no centro da capital sergipana, ocasionando uma “nova era” para o Grupo Imbuça. Em cena, oito atores: Rivaldino Santos, Valdice Telles, Lizete Feitosa, Antônio Santos (Tonhão), Lindolfo Amaral, Mariano Antônio, Isabel Santos e Tetê Nahas, dividiam as atenções e os aplausos do público.

Figura 29 - A Farsa dos Opostos – O Cortejo, 1992. Em cena oito atores: Rivaldino Santos, Valdice Telles, Lizete Feitosa, Antônio Santos (Tonhão), Lindolfo Amaral, Mariano Antônio, Isabel Santos e Tetê Nahas



Fonte: Acervo Grupo Imbuça

O espetáculo “A Farsa dos Opostos” nasceu de um processo longo entre pesquisas, seminários, debates e preparações artísticas. A montagem tinha como ideia inicial estudar a vida do poeta popular Rodolfo Coelho Cavalcante. O desejo era levar à cena um cordelista como protagonista. Com base na vida do poeta, o Grupo Imbuça começou a realizar uma

série de atividades em sua sede. Vale ressaltar a importância de um local fixo para o desenvolvimento dos laboratórios, pois, na ocasião, o grupo já havia estabelecido o contrato de comodato com a prefeitura de Aracaju para permanecer no espaço onde estão até os dias atuais, situado na rua de Muribeca, no bairro Santo Antônio, próximo ao centro de Aracaju.

Em entrevista com o ator Amaral Filho (2020), ele resalta a importância de o grupo conhecer a obra do cordelista Coelho Cavalcante. Contudo, no decorrer do processo de montagem, o elenco resolveu seguir outros caminhos. De toda maneira, Amaral Filho considera que:

o objetivo do espetáculo era homenagear Rodolfo Coelho Cavalcante, que nós conhecemos no Encontro Cultural de Laranjeiras. Rodolfo é um cordelista importantíssimo para a história da Literatura de cordel brasileira. Ele era alagoano mas morava em Salvador, a barraca dele era lá no Mercado Modelo. Ele lutou muito pela organização da Luta dos Poetas Populares e faleceu 1987. Com a morte dele, a gente resolveu homenageá-lo. O grupo leu duas biografias dele e aí a gente achou que seria melhor fazer uma homenagem ao Poeta Popular e não especificamente ao Rodolfo, mas ampliar essa ideia. E aí o grupo começou a fazer várias atividades para a construção de uma dramaturgia. (AMARAL FILHO, 2020)

Durante o período de preparação para a montagem, o grupo se debruçou em estudos acerca da literatura de cordel e de seus poetas, com base na luta de Rodolfo Coelho Cavalcante que foi a personagem central para os esboços iniciais do grupo, pois ele tinha como objetivo a construção da dramaturgia. “na época eram 9 pessoas que trabalhavam com o Imbuca, e dividíamos em subgrupos de 3 e esses grupos faziam propostas internas e traziam para o grupo maior.” (AMARAL FILHO, 2020)

Em meio aos laboratórios e às propostas cênicas desenvolvidas pelos atores, um integrante ficava responsável por escrever a dramaturgia. Todo o material construído em laboratório foi apresentado ao Diretor João Marcelino, convidado especialmente por Lindolfo a assinar toda a concepção estética do espetáculo e da cena. Este seria o segundo trabalho do Grupo Imbuca com João Marcelino uma vez que o mesmo já havia assinado os figurinos do espetáculo “As Irmãs Tenebrosas”, em 1988. Amaral Filho (2020) nos conta que a equipe do Imbuca conheceu o João Marcelino via festivais.

Estivemos com João Marcelino em 1984 no Festival de Campina Grande/PB, e quem fez a conexão, ou seja, quem sugeriu que a gente fizesse um trabalho com João Marcelino foi o Diretor Teatral Marcelo Souza que trabalhava no TSNT – Técnicos do Serviço Nacional do Teatro. E aí eu fui a Natal conversar com ele pessoalmente e convidei ele para vir trabalhar com a gente. Ele veio para Aracaju e aí fez os figurinos das Irmãs Tenebrosas, depois convidamos para fazer a direção da Farsa dos Opostos. (AMARAL FILHO, 2020)

A partir do encontro para o espetáculo “As Irmãs Tenebrosas”, construiu-se uma união entre o Grupo Imbuuça e João Marcelino, “depois desse processo criativo, ficamos muitos anos juntos numa incrível parceria artística” (MARCELINO, 2020).

3.2.1 O processo de montagem

A partir dos laboratórios artísticos realizados pelo Grupo, o diretor João Marcelino recebeu o primeiro material de dramaturgia, organizado como proposta de texto pelos atores. “mergulhei naquele oceano de personagens mágicos e vislumbrei um caminho desafiador a percorrer. Senti a necessidade de uma pequena adaptação e ajustes para que eu pudesse caminhar com os atores em segurança” (MARCELINO, 2020).

Durante o processo de montagem, houve uma relação de troca muito forte entre grupo e a direção bem como de percepção dos desejos para a realização do espetáculo. Segundo a atriz Tetê Nahas (Valdelice Santos)⁴⁵, em entrevista, ela relata que, diante do texto que foi produzido, o Grupo não ficou satisfeito com a construção dramaturgica

foi produzido um texto coletivo, mas como não ficamos satisfeitos com o resultado, chamamos o professor Napu (não me recordo do nome dele) e sua esposa, Sônia Meire, ambos professores para mexer no roteiro. E, por último, com influência do diretor do espetáculo, Clotilde Tavares, Dramaturga de Natal/RN, que finalizou o texto e o mesmo foi montado. (SANTOS, V., 2020)

O Grupo havia recebido um auxílio do “Projeto Montagem”, apoiado pela Secretaria do Estado da Educação e Cultura (FUNDESC). Devido a este fator, foi viável a contratação de profissionais de fora do estado, como o próprio João Marcelino e a dramaturga Clotilde Tavares⁴⁶, que já havia trabalhado com ele em outros espetáculos como atriz. “Recebi carta branca do grupo me autorizando a iniciar os trabalhos e nesse momento convidamos a Clotilde Tavares” (MARCELINO, 2020).

Em entrevista, Tavares (2020) conta que “João estava fazendo esse trabalho com o Imbuuça e disse-me que eles estavam montando um espetáculo e que eles já tinham umas cenas delineadas mas que eles precisavam de uma dramaturgia, de algo que ancorasse com começo, meio e fim”. Desta forma, o grupo apresentava os textos produzidos durante os laboratórios e ela organizava as propostas, construindo, assim, a dramaturgia final. Tavares lembra que na época foi informada que o Imbuuça

⁴⁵ Tetê Nahas fez parte do Grupo Imbuuça de 1991 a 2008.

⁴⁶ Clotilde Tavares é escritora, dramaturga, atriz, professora de teatro e pesquisadora em cultura popular. Já publicou mais de 40 títulos entre peças teatrais, livros e folhetos de cordel. Administra clubes de leitura e está presente no Twitter, Facebook, YouTube e no seu blog e podcast umaseoutras.com.br, sempre com temas culturais. (Clotilde Tavares, 2020).

Não queriam fazer um fechamento. Queriam deixar a história meio aberta, meio solta. Então dentro desses parâmetros eu construí aquela história da Farsa. Tinha umas coisas que eu não gostava no material que eles me deram, mas isso não vem ao caso, porque minha tarefa como dramaturga era usar o material que eles tinham produzido e foi isso que eu fiz. Peguei o material, arrumei aqui, arrumei acolá... tinha coisas muito boas, e tinham coisas mais ou menos, mas eu terminei juntando e dando uma uniformidade, saindo então esse primeiro texto, que foi montado. Com ele o grupo se apresentou em muitos festivais, viajou, eles foram para a Europa (foram para Portugal), e esse texto ganhou o mundo (TAVARES, 2020).

Marcelino (2020) explica que:

a estrutura permaneceu a mesma, mas a Clotilde deu ao texto uma cor especial e perfeitas estruturas das cenas que estávamos desejando para uma melhor fluidez no roteiro. Com esse trabalho com a Clotilde fechamos com muito entusiasmo a carpintaria teatral. No teatro tudo é construído coletivamente. Trocamos informações a todo instante e assim fomos cambiando ao longo dos dias e até após a estreia. Porque nada é de todo fixo. Nem as placas tectônicas são. (MARCELINO, 2020)

A preparação para a montagem das cenas aconteceu de diversas maneiras devido à formação diversificada dos integrantes. Desta forma, todos os atores contribuíam dentro do processo da construção para a cena. “Desde o aquecimento físico até o aquecimento vocal e dinâmicas para a construção das cenas, o alongamento corporal era sempre necessário, pelo fato das cenas exigirem muito do elenco” (MARCELINO, 2020).

Com frequência, os Jogos de Improvisações de Viola Spolin foram aplicados pela direção de João Marcelino, pois o objetivo era desenvolver as potencialidades do ator protagonista da ação, dentro do arcabouço criativo, para a ampliação de uma autonomia cênica, pois:

os Jogos dramáticos eram desenvolvidos na sala de ensaio a partir das questões apresentadas na dramaturgia e descobertas do elenco. Um jogo que experimentássemos faria link com uma ideia de maquiagem, com um recurso circense ou com um movimento que estávamos desejando (MARCELINO, 2020).

Para a fundamentação teórica nesse período de preparação, foi adotado o livro “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento”, de Mikhail Bakhtin, o qual é, conforme o diretor, uma rica contribuição para o desenvolvimento da pesquisa. “O Contexto de François Rabelais, nos ajudou a entender claramente a linguagem popular que estávamos pretendendo entregar para o público” (MARCELINO, 2020). Percebe-se que os elementos do carnaval estariam presentes no espetáculo através do riso e do grotesco para as representações antagônicas do bem e do mal. Para ele, o objetivo “era utilizar o riso enquanto elemento de subversão e empatia, o mesmo comandou os jogos dramáticos e colaborou na escolha da

estética adotada para o espetáculo” (MARCELINO, 2020).

3.2.2 A resignificação dos elementos do cotidiano para a cena

O espetáculo *A Farsa dos Opostos*, em sua construção dramatúrgica, apresenta um hibridismo, ou seja, a junção entre um metateatro, ou seja, “um teatro cuja problemática é centrada no teatro que fala, portanto, de si mesmo, se ‘auto representa’.” (PAVIS, 2007, p. 240). Tal junção foi associada a uma estrutura medieval nos apresentando um gênero cujo recurso essencial é a astúcia, portanto a Farsa que, através de “um mecanismo de trapaça que apresenta técnicas específicas, ela ultrapassa a etapa primária do enganador-enganado pela elaboração de um mecanismo muito mais complexo, engenhosamente conduzido segundo os diferentes artifícios da trapaça e da malícia” (MACHADO, 2009, p. 125), através da narrativa da literatura de cordel.

Sua estética nos é apresentada de forma simbólica. Inicia-se o espetáculo com um cortejo que mais se assemelha a uma procissão religiosa. Os atores entoam um cântico durante o percurso “Meus senhores, minhas senhoras. Venham ver arte agora. A representação da representação da representação. A farsa dos opostos, dos opostos, dos opostos [...]” (A farsa dos opostos - Joésia Ramos, 1999).

Durante o cortejo, já se percebe a disposição cênica que divide os atores em dois grupos. De um lado, o grupo azul; do outro, o vermelho (ou encarnado), ambos com seu estandarte, representado por suas cores. Podemos associar esses estandartes ao partidário do Reisado⁴⁷, que é uma bandeira dupla, com as cores vermelho e azul, em que cada uma representa um cordão, levado sempre pela Dona Deusa, que não possui partido.

Todo o espetáculo é repleto de signos que foram sabiamente resignificados a partir de estudos da direção e de um embasamento teórico acerca das cores e suas representações simbólicas, assim como a associação dos elementos estéticos à cultura popular.

⁴⁷ O Reisado é um folguedo, originário de um auto em louvor ao nascimento do menino Jesus, envolvendo brincantes e músicos. (FONTES, 2003, p. 91)

Figura 30 - Reisado 12 estrelinhas, da cidade de Rosário do Catete/SE, durante o Encontro Cultural de Laranejeiras/SE, 201



Fonte: Francabresil.

No espetáculo, os partidários estão separados devido à organização social do contexto da trama, uma hierarquia dividida através das cores. Para Marcelino (2020), “Essas cores atravessaram a história da humanidade desempenhando um papel de símbolo de partidários. Associaremos sempre uma cor a alguma coisa para estabelecer uma identidade. Sempre foi assim”. A nobreza representada pela cor azul (o sagrado), cujos personagens são a Rainha, o Rei (interpretados por Valdice Teles e Rivaldino Santos), o Guarda (Antônio Campos) e o Bispo (Rivaldino Santos); o vermelho (o profano) representava a plebe, atribuída aos personagens: O bobo/cantador (Mariano Antônio), Marechal (Lindolfo Amaral), A cigana (Isabel Santos), Felizmina (Tetê Nahas) e Zé Mofino (Rivaldino Santos).

Diante desta análise semiológica das cores pertencentes ao espetáculo A Farsa dos Opostos, Barreto (2006, p. 68-69) nos assegura que:

desde o século XV o azul é a cor da Mãe de Deus, por conta de que Maria, depois da morte de Jesus, apareceu muitas vezes com trajes azuis (...). O vermelho, para o Cristianismo, é sinônimo de guerra, ódio, egoísmo, amor infernal, paixões do homem degradado e síntese do pecado. O diabo veste vermelho e na Idade Média os pecadores eram identificados, ou discriminados, pelo uso da veste vermelha.

Dessa forma, podemos compreender que a estética apresentada pelo diretor João Marcelino caracteriza a organização da cena por meio do valor antagônico imposto pelas cores, revelando uma relação cultural por meio das manifestações tradicionais de Sergipe, em especial o Reisado. Em contraponto, percebe-se uma inspiração eurocêntrica nos figurinos e

adereços, nos remetendo há um período entre o Renascimento⁴⁸ e o Barroco⁴⁹.

Figura 31 - Calçadão da cidade de Laranjeiras/Se, em cena Rivaldino Santos e Tetê Nahas, 2000



Fonte: Acervo Grupo Imbuauça

Durante a montagem do espetáculo, a direção optou por utilizar elementos populares, dos mais simples e das mais variadas fontes para a confecção dos adereços e figurinos. O objetivo era trazer a aristocracia para a cena sem precisar usar muitos recursos financeiros.

Ao visitar o Mercado Público de Aracaju me encantei com a arte de cestaria sergipana. Daí, ressignificar a arte utilitária na criação de figurinos, me pareceu um atraente caminho para falar de uma maneira direta ao público. Aliado a essa ideia, orientei aos atores para trazerem pro ateliê, materiais de sucata que pudéssemos transformar em objetos de cena e adereços. Construimos de uma suntuosa corte a partir de materiais simples e de sucata. O primeiro impulso foi de não nos limitarmos a um conceito estético específico, mas lançarmos mão de tudo que estivesse ao nosso alcance e pudéssemos criar um lugar e um tempo incrível para nossa história. Foi um momento de muitos experimentos e aprendizados. (MARCELINO, 2020)

⁴⁸ O Renascimento compreende o intervalo do século XVI. Este período, Renascimento ou Renascença, deslocou o foco do teocentrismo para o antropocentrismo, havendo uma valorização da humanidade e seu talento, bem como dos valores humanistas greco-romanos, quando artistas filósofos buscaram referências da Grécia e Roma antigas. E ste é o cenário de surgimento da Idade Moderna, na Itália, mais especificamente em Florença e posteriormente pensamento difundido para toda a Europa. A idéia renascentista do humanismo pressupunha uma ruptura cultural com a tradição medieval. Ou seja, a partir do Renascimento, o ser humano passou a ser o grande foco das preocupações da vida e do imaginário dos artistas. (CARVALHO SILVA, 2009, p. 46)

⁴⁹ O período do Barroco compreende o século XVII. Este período foi marcado pela evolução do processo de antropocentrismo que já vinha ocorrendo no Renascimento do século. anterior culminado com a Revolução Científica. O ser humano tornou-se um grande observador da natureza, em busca de entender seus segredos; passou a sistematizar suas experiências com bastante rigor e transformou intelectualmente este século, como nomes como Isaac Newton, Galileu Galilei, René Descartes, Francis Bacon, dentre outros. (...) O novo estilo estava comprometido com a emoção genuína, buscava retratar a emoção humana e era muito expressivo, com importantes efeitos de luz e sombra nas pinturas. Era também ornamental e opulento. (CARVALHO SILVA, 2009, p. 50)

Dentre os materiais populares que facilmente encontramos nas feiras livres de Aracaju, estão as cestas, elemento cênico que também esteve presente no espetáculo estudado anteriormente “Teatro Chamado Cordel”, associado à personagem do Matuto que vendia seus maxixes em uma cesta ou, como é citado no cordel, em um balaio. Todas as personagens femininas possuem uma cesta, que para Marcelino foi um elemento essencial, uma vez que

nos trajes das personagens femininas, leia-se Rainha, Cigana e Felismina, lembro de uma expressão encontrada num livro de Jorge Amado, Tereza Batista, que muito me inspirou. A greve do "balaio fechado", decretada pelas damas da noite em represália à ameaça de transferi-las da Barroquinha para a Ladeira do Bacalhau. Assim o balaio foi eleito o elemento da representação do poder feminino. Fomos a Santo Amaro das Brotas para comprar belos balaies de cipó para transformá-los em suntuosas saias. (MARCELINO, 2020)

Partindo do hibridismo presente na concepção estética do espetáculo, de acordo com a figura seguinte, pode-se observar a estrutura, representando os aros de ferro usados para ampliar e elevar as saias, um modelo renascentista chamado de farthingale. Compondo a cesta, retalhos quadriculados em tonalidades diferentes de azul, no caso específico da Rainha. As demais usam os retalhos com um formato triangular invertido, nas cores rosa e vermelho. Vale ressaltar que, durante o cortejo, as atrizes não vestem a saia, usando por baixo uma bermuda, enquanto figurino base.

Figura 32 - Croqui - Vestuário Farthingale



Figura 33 - Em cena, Felizmina e a Cigana (Tetê Nahas e Isabel Santos)



Fonte: Acervo da atriz Isabel Santos

As personagens da nobreza trazem um importante elemento em seu figurino que fazem referência à aristocracia europeia, a famosa gola de entretela plissada. Grandes rufos⁵⁰ foram concebidos a partir de peneiras de palha encontradas no Mercado Municipal.

Não é necessário dizer que o rufo era um sinal de privilégio aristocrático. É um exemplo extremo da tendência de as roupas masculinas mostrarem que aqueles que as usavam não precisavam trabalhar, ou mesmo realizar qualquer tarefa que exigisse esforço, e, à medida que o século avançava, os rufos foram ficando cada vez maiores, a tal ponto que é difícil imaginar como as pessoas conseguiam levar os alimentos à boca (LAVÉR, 1989, p.91 apud LAVOR, 2014, p. 23).

Além das cestas e das peneiras de palha, muitos objetos do cotidiano foram usados para a composição dos figurinos e dos adereços. Uma observação importante para a confecção das coroas, preenchidas com talheres – colheres e garfos - elemento cênico ressignificado, cuja finalidade é representar a soberania e a nobreza. Segundo Marcelino (2020), “o poder da alimentação, às cabeças dos nobres”.

⁵⁰ foi um tipo de gola chamada rufo, era muitas vezes de cor branca, e de renda, e era confeccionado com um tecido fino engomado, com o objetivo de dar um efeito de acabamento no pescoço. Este acessório estava ligado a um alto status social, pois chegava a impedir os movimentos que quem a usasse. Fonte: http://www.cursosonline.com.br/product_downloads/z/curso_historia_da_moda_sp__02259.pdf.

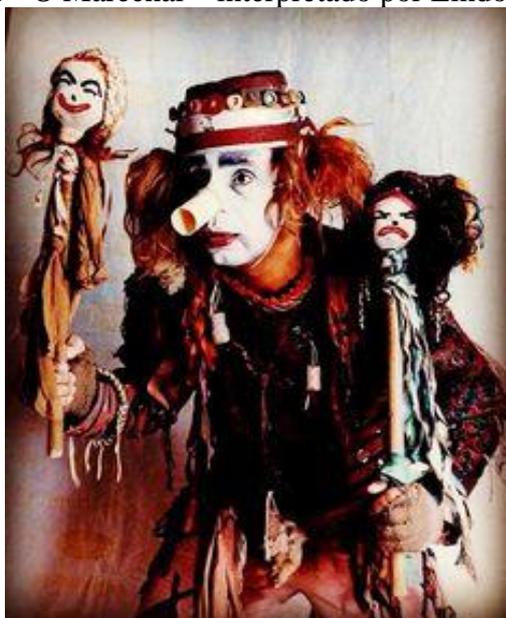
Figura 34 - O Rei e a Rainha, rufo e coroas. (Valdice Teles e Rivaldino Santos)



Fonte: Acervo da atriz Isabel Santos

Materiais recicláveis e reutilizáveis também foram incorporados aos figurinos, trazendo além da estética, uma preocupação com o meio ambiente. Um grande número de tampas metálicas de garrafas de bebidas foram transformados em joias. Materiais como cordas de sisal, estopa, conduíte e buchas naturais foram ganhando outros significados durante o processo de construção das indumentárias. Marcelino (2020) nos assegura que “O espetáculo inteiro recebeu influências de tudo o que nos rodeava. De ordem material e imaterial”.

Figura 36 - O Marechal – interpretado por Lindolfo Amaral



Fonte: Acervo João Marcelino

Retomemos ao quadro presente na página 75 e dessa vez ampliaremos a análise a partir da imagem acima – Figura 32: O Marechal, interpretado pelo ator Lindolfo Amaral. Percebe-se que a simbologia está presente no item 6. maquiagem, no 7. penteado, 8. vestuário e 9. acessórios. Todos os símbolos acompanham a aparência da personagem que traz uma leitura exterior do público.

No espetáculo, é possível estabelecer entrelaçamentos entre a diversidade da cena e relacionar à cultura popular. Para o diretor Marcelino (2020) “Iniciar um trabalho me faz perseguir uma conexão com o todo. Literatura, teatro, dança, mímica, fotografia, música, cinema, circo... todas as artes estão ali à disposição para um chamado à cena”. Todas as linguagens artísticas se fundem, dentro de uma proposta híbrida, na qual existe a presença do erudito e do popular.

A linguagem circense se materializa na maquiagem, uma opção estética que se relaciona à máscara branca do ator, geralmente obtida pelo pan cake, elemento que caracteriza a maquiagem do palhaço e que também corresponde à figura do Seu Mateus no Reisado. Para Pavis, “A maquiagem veste tanto o corpo como a alma daquele que a usa, daí sua importância estratégica tanto para a sedutora, na vida, como para o ator, no palco” (PAVIS, 2008, p. 170).

Dentro do Quadro proposto por Kowzan, a maquiagem, item 6, permite “também representar uma personalidade histórica ou contemporânea. A maquiagem como sistema de signos está em interdependência direta com a mímica do rosto” (GUINSBURG, 2006, p. 108). Dessa forma, cada ator vai trazer suas próprias características faciais para a cena e para a composição da sua personagem uma vez que a maquiagem foi padronizada.

Outro elemento do circo que está presente no espetáculo é a perna de pau. De acordo com o artigo de Bortoleto (2003) **A perna de pau circense – o mundo sob outra perspectiva**, ele aborda o significado para “Perna de Pau” enquanto “uma modalidade circense em que os praticantes alteram sua estatura normal utilizando basicamente um aparelho também conhecido como perna de pau” (BORTOLETO, 2003, p. 127). Sendo assim, o ator fica num plano mais elevado em relação à plateia, caracterizando a verticalidade na cena. Como nos assegura Marcelino (2020), “O Circo sempre esteve em nossas pesquisas, por se tratar de uma arte popular e por fazer parte de nossas memórias. Fizemos uso das pernas de pau no cortejo do espetáculo e na cena de abertura”.

Figura 35 - Em cena o ator Mariano Antônio, na cidade do Porto/Portugal – 1994.



Fonte: Acervo Grupo Imbuça

No espetáculo, há a presença de diversas linguagens artísticas como as artes plásticas, a dança, o circo e a música. Para o diretor Marcelino (2020), foi fundamental experimentar de tudo. Para ele, “a escrita cênica dar-se-á em cada conquista na sala de ensaio e de maneiras diversificadas” (MARCELINO, 2020). Toda essa diversidade cênica foi fruto de um trabalho coletivo, incluindo a presença de diversos profissionais para as diferentes linguagens como, por exemplo, na música.

As músicas, assim como as escolhas dos instrumentos na cena, compõem um signo muito importante para o estudo da semiologia no teatro e se apresenta de acordo com os estudos de Kowzan (2006), no quadro abordado na página 75 deste capítulo, classificando-a enquanto item 12, proporcionando efeitos sonoros dentro dos signos auditivos.

No que concerne à música aplicada ao espetáculo, sua função semiológica é quase sempre indubitável. Os problemas específicos e muito difíceis colocam-se no caso em que ela é o ponto de partida de um espetáculo (ópera, balé). No caso em que ela é acrescentada ao espetáculo, seu papel é o de sublinhar, de ampliar, de desenvolver, às vezes de desmentir os signos dos outros sistemas, ou de substituí-los. As associações rítmicas ou melódicas ligadas a certos gêneros de música (minueto, marcha militar) podem servir para evocar a atmosfera, o lugar ou a época da ação. A escolha do instrumento também tem um valor semiológico, podendo sugerir o lugar, o meio social, o ambiente. (GUINSBURG, 2006, p. 114).

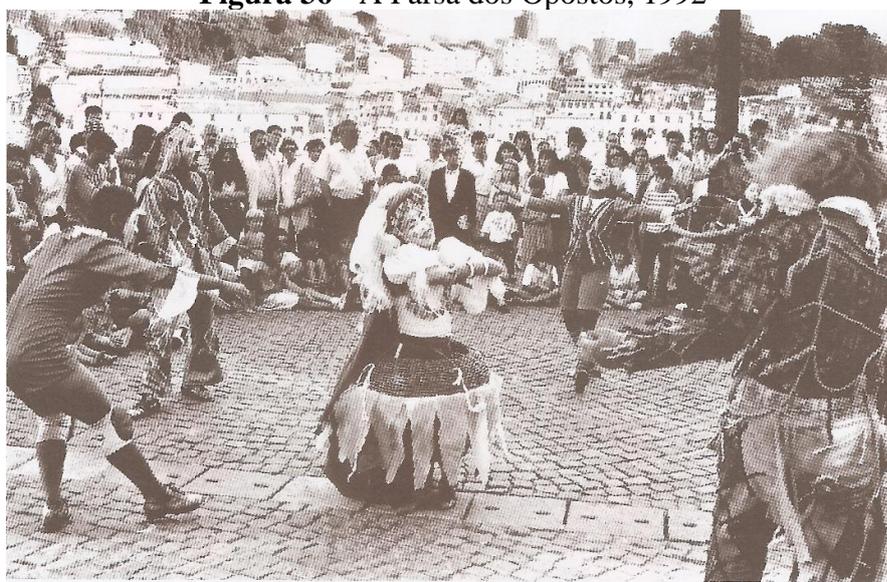
Entendendo a música como um elemento potente para a cena, João Marcelino traz para a preparação do espetáculo cuidados desde a música à estética, possibilitando o

desenvolvimento de trabalhos percussivos enquanto signo teatral, para a marcação de cena sob o ritmo musical, assim como passagens sonoras, músicas do cancioneiro popular e composições de Joésia Ramos⁵¹.

Cuidamos da mente, do corpo, da fala, com parceiros como Cyborg, um músico percussionista sergipano que fez uma linda preparação de percussão dos atores, assim como tantos outros técnicos que contribuíram em muitas fases da montagem. De modo que há momentos em que a música parecia determinar a cena e noutros um verso do texto parecia nos conduzir a todos por determinado caminho. O fato de ter o Imbuça uma tradição na pesquisa na cultura popular, no cancioneiro, nas danças dramáticas, a sintonia entre nós foi imediata. Foi fácil ouvir a todos, seus desejos, sonhos e considerar seus estímulos. Havia uma perfeita sintonia. A musicista Joésia Ramos havia sido convidada para assinar a música da obra e eu lembro de anotar, como indicações, que pensasse a música como uma possível paisagem sonora, uma partitura sonora ou cenografia sonora, pois a música é um potente elemento de teatralidade (MARCELINO, 2020).

Esse arcabouço estético fez o Grupo Imbuça ser reconhecido internacionalmente, com apresentações em Portugal, na cidade do Porto, e em diversos festivais do Brasil. O hibridismo cultural através do espetáculo “A Farsa dos Opostos”, por meio da carpintaria teatral, na qual o grupo se ressignifica esteticamente, mas permanece com a rua enquanto principal expoente cênico.

Figura 36 - A Farsa dos Opostos, 1992



Fonte: Acervo da atriz Isabel Santos

⁵¹ Joésia Ramos é compositora, cantora, produtora fonográfica, atriz e musicista. Atua na música e compõe: sobre poesias em parcerias com poestisas e poetas, e para teatro de rua. Criou os projetos “Forró da Rabeca” e o “Teatro do Cordel da Rabeca”.

A rua, um espaço democrático a que todos têm acesso e em que, por vezes, surgem interferências climáticas, sonoras ou de pessoas sem consciência do fazer artístico naquele momento. Para a atriz Tetê Nahas (2020), para apresentar nas ruas é

preciso preparo, segurança e muito improviso, porque nem sempre apresentação sai como ensaiado. Às vezes temos que tirar de letra o público inconveniente, o bêbado, ou até mesmo o cachorro. O barulho sonoro e o tempo. Exige muito mais de nós, preparo vocal, corporal, percepção aguçada, visão periférica para qualquer problema e comunicação afinadíssima com os colegas. Aqui vale o texto e o poder de improvisação. Saindo das rodas, como se ensaia, se apresenta. (SANTOS, V., 2020)

Desta forma, percebe-se que o Grupo, no decorrer dos anos, buscou um aperfeiçoamento na qualidade de suas montagens, em especial no espetáculo em questão, dentro da sua concepção dramaturgica e de suas conexões com outras linguagens artísticas, estabelecendo relações com diversos profissionais e acarretando amadurecimento estético da cena, respaldado em signos teatrais e seus diferentes diálogos com a cultura popular.

3.3 O AUTO DA BARCA DO INFERNO (1997)

Figura 37 - Ensaio fotográfico do espetáculo “O Auto da Barca do Inferno” (1997)



Fonte: Acervo Grupo Imbuça

O espetáculo *Auto da Barca do Inferno*, escrito por Gil Vicente⁵², em 1517, em Portugal, foi mais um marco para a história do Grupo Imbuça. Esta montagem fez parte de um Projeto comemorativo, promovido pelo Grupo, com apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, em homenagem aos seus 20 anos de teatro de rua, que envolveu três ações: Lançamento do catálogo fotográfico, montagem do espetáculo *O Auto da Barca do Inferno* e edição de um CD, contendo as músicas compostas para os seus espetáculos.

O Imbuça já se apresentou em mais de 50 municípios sergipanos, em 18 estados brasileiros, esteve três vezes excursionando em Portugal, representou o Brasil no Equador e seus integrantes estiveram em Cuba e México participando de cursos de reciclagem. Por tudo isso o Imbuça tem crédito suficiente para continuar a sua trajetória de um dos mais importantes grupos de teatro de rua da América Latina. (Jornal Gazeta de Sergipe. Aracaju/SE. 20/10/1997)

A estreia ocorreu no dia 20 de outubro de 1997, na Praça Fausto Cardoso, localizada no Centro de Aracaju, um local já familiarizado pelo Grupo e de grande circulação de transeuntes. Em cena, os atores Antônio Santos, Isabel Santos, Lizete Feitosa, Lindolfo Amaral, Rivaldino Santos, Tetê Nahas e Valdice Teles deram vida a todo o simbolismo caracterizado através dos adereços e dos elementos cênicos, por meio das narrativas estéticas de João Marcelino, que mais uma vez assina a direção do espetáculo e toda a sua concepção artística.

Com vinte anos de existência, o Grupo já havia sido consagrado como um dos grupos de Teatro de Rua mais importante do país e mergulhar no universo Vicentino, para o diretor João Marcelino, foi uma tarefa de muita responsabilidade e entusiasmo. “Havia muita curiosidade e desejo em criar um espetáculo que nos desafiasse a cada instante em cada um de nós, pois se tratava de uma obra já montada mundialmente por artistas que nos inspiraram a fazer teatro” (AMARAL FILHO, 2020). Dessa vez, o grupo adentrava à literatura medieval, um auto, diferente de toda estrutura dramática encenada pelos atores, tornando-se um grande elo híbrido. “Estávamos tocando a Trilogia das Barcas e Gil Vicente nos apresentava a sua magnífica alegoria dramática, que transita pela moralidade e pela farsa de uma Lisboa do século XVI tendo na narrativa o julgamento de um grupo de almas” (MARCELINO, 2020).

⁵² Pouco se sabe a respeito da vida de Gil Vicente. Português, nasceu sob o reinado de D. Afonso V (1438-1481) por volta de 1465, presenciando os reinados de D. João II (1481-1495) e D. Manuel I (1495-1521), e morreu, talvez em Guimarães, em meados do reinado de D. João III (1521-1557) entre 1536 e 1540. De seu ofício de ourives da Rainha D. Leonor, identificação esta ainda problemática devido ao seu contemporâneo homônimo, bem como de sua formação intelectual, também pouco se sabe. Sua obra revela, todavia, a aquisição de uma cultura feita em alguma universidade da época. (GILDO, 2004, p. 409)

3.3.1 O processo de montagem

Para este espetáculo, o grupo novamente utiliza como base para seus estudos teóricos o livro de Mikhail Bakhtin “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais” para melhor compreensão do contexto o qual seria interpretado, além de estudos acerca da cultura popular sergipana e as das experiências dos atores. “Levamos para esse encontro uma grande bagagem de experiências e referências de cada um, sobretudo a herança ibérica ainda presente com tanta riqueza no nordeste brasileiro” (MARCELINO, 2020).

Mais uma vez, o grupo adentrou num processo de montagem cuja concepção é híbrida, tanto do ponto de vista dramaturgico, quanto estético. Encenar um texto europeu, escrito no século XVI, fez o Grupo acessar registros populares de uma sociedade medieval com costumes e crenças específicas para a construção um laboratório intercultural.

O Auto da Barca do Inferno, escrito em 1517, é um auto de moralidade, a primeira peça a compor a Trilogia das Barcas. Na obra, “Gil Vicente representa a sociedade de seu tempo, que é, também, a espectadora de sua própria representação, fazendo com que seu retrato valha como uma advertência e lição edificante, indicando, ao mesmo tempo, os pecados que a afastam da salvação” (GILDO, 2004, p. 410).

Diante da sátira social, escolhida para a montagem do espetáculo, foi levada para o processo de construção cênica uma grande bagagem de experiências e referências de cada um dos atores, sobretudo a herança ibérica ainda presente no nordeste brasileiro. “O motivo condutor da dramaturgia parecia algo familiar a todos nós, no nosso imaginário popular, acostumados a literatura oral repassada por nossos ancestrais e por dois grandes nomes da literatura brasileira: Luiz da Câmara Cascudo e Silvio Romero” (MARCELINO, 2020).

Com base nas referências que permeiam o cancionero popular e as manifestações culturais sergipanas, o grupo se associou ao texto de Gil Vicente (1571). “Ele se inspirou nos “autos” para construir uma crítica social. O texto sofreu algumas mudanças, principalmente na sua linguagem e na estrutura das cenas, com o objetivo de aproximar o público do seu conteúdo e propiciar uma dinâmica cênica” (AMARAL FILHO, 2020).

Preocupados com a recepção do espetáculo, foram realizadas várias leituras brancas, leituras dramáticas e estudo do texto. “Fizemos ainda, estudo psicológico das personagens, aquecimento corporal, aquecimento vocal, oficina de percussão, jogos dramáticos, improvisos, finalização das marcas, fixação das cenas e afirmação geral do espetáculo” (SANTOS, V., 2020). A relação entre Grupo e Direção se firmou ainda mais nesse processo

de montagem, como nos recorda Amaral Filho (2020):

João Marcelino sempre foi aquele diretor que pensa em tudo. Desde a preparação do ator (corpo e voz), até a concepção estética do espetáculo. Tem uma característica que acompanha ele em tudo: disciplina. Isso é algo fundamental para a construção de qualquer trabalho. Essa característica, torna-se exigência para o elenco. Portanto todas as tarefas são cobradas no dia seguinte e o elenco entrou no processo conhecendo esse princípio. A relação com o Diretor é de muito amor e ódio (risos). Ele era muito exigente. Hoje, já relaxou um pouco, ficou mais flexível, porém, confesso que gosto dessa linha de ação, pois o Imbuça chegou aos dias de hoje devido ao rigor na execução das suas atividades.

3.3.2 A ressignificação de elementos do cotidiano para a cena

Durante o processo de construção cênica, o diretor João Marcelino solicitava ao Grupo elementos para trabalhar a cena de modo que pudesse ser utilizado na composição do espetáculo ou não. Tudo partia do experimento e dentro desse processo metodológico, mais uma apropriação de elementos do cotidiano esteve a postos em mais um espetáculo, com inúmeros signos e ressignificações. “A criação de cada cena envolvia muitos improvisos e eu solicitava sempre aos atores que apresentassem soluções, considerando o material que eles tinham às mãos, com melhor acesso” (MARCELINO, 2020).

O espetáculo, mais uma vez, seria voltado para a rua, em roda e sem a construção de cenário. Os elementos seriam cênicos e com várias utilidades. Assim, o Grupo levou para a sala de trabalho dois grandes carretéis (ou bobinas de madeira), usados para armazenar fios de alta tensão. “Experimentamos de várias maneiras na tentativa de atribuir um novo significado ao objeto. Brincamos com eles. Jogamos com eles e aos poucos, com auxílio de duas escadas de madeira, foram se transformando nas rampas e barcos do céu e do inferno” (MARCELINO, 2020).

De forma lúdica e na sala de trabalho, foram ressignificados dois elementos cênicos que teriam grande importância na carpintaria teatral deste espetáculo: os carretéis que, acompanhados das escadas, ganharam nova simbologia, isto é, representar dois barcos, cada um com seu comandante na proa. De um lado, em um batel com destino ao paraíso, o anjo; do outro, com destino ao inferno, o Diabo com seu companheiro infernal.

Voltando à página 75, diante dos estudos apresentados por Kowzan, perceberemos que estes dois elementos cênicos, cuja representatividade simbólica condiz com duas embarcações, serão identificados como cenário – item 10. No quadro proposto, o cenário representa o espaço cênico, conjugando espaço e tempo, além de assumirem características de

signos visuais. Segundo Guinsberg (2006, p. 111), “A tarefa primordial do cenário, sistema de signo que se pode também denominar de dispositivo cênico, decoração ou cenografia, é a de representar o lugar: lugar geográfico”.

O espetáculo é iniciado com um pequeno cortejo, elemento fundamental estudado neste capítulo, enquanto referência identitária do Grupo Imbuauça. Os atores trazem todos os elementos, pois sua disposição cênica faz referência a uma grande embarcação. Dessa vez, o ritmo é lento ao som de uma percussão oriunda de dois atores cuja função é fazer a marcação de ritmos percussivos, compondo a sonoplastia do espetáculo, assim como as canções empregadas a cena posteriormente.

O Reisado mais uma vez é colocado em cena enquanto elemento popular. A mesma dança dramática esteve presente no espetáculo anterior “A Farsa dos Opostos”. O ritmo marcado pela percussão continua e os atores cantam, seguindo uma melodia mais densa, a música de apresentação dos cordões do Reisado “Estão chegando os dois cordões, um azul, outro encarnado, quero ver dos dois agora, qual é o mais apreciado...” mais uma vez o signo da música, proposto por Kowzan (2006, p. 75) vai estar associado aos itens 4. gesto e 5. movimento, dentro do campo da expressão corporal, entre o ator e o tempo em que a música está presente na cena. Para Guinsburg (2006, p. 114), “Um lugar particular deve ser reservado à música vocal, cujos signos estão estritamente ligados aos da palavra e da dicção.”

Trazendo para a roda a disputa entre dois grupos, que fica perceptível através dos figurinos, da música e dos gestos bem como colocando em cena diversos signos, tais quais como o ator, a música, os gestos, os movimentos e todo vestuário. De um lado, atores com figurinos brancos e, do outro, vermelho. De acordo com Marcelino (2020):

Um universo medievo, inda preservado em algumas regiões brasileiras, nos costumes, cancionero, contações de histórias, expressões, imagens e na moralidade cristã, fazíamos enxergar o nosso povo, o nosso cotidiano em cada fala e daí para a criação de cada cena. Para o vestuário, os trajes de cena, cenografia e objetos de cena, nos inspiramos na obra de Pieter Bruegel, Hieronimus Bosch, dentre outros artistas da Renascença e Idade Média, e nas ricas manifestações do Folclore Sergipano, mas não abrimos mão de recriar, reinventar o nosso espaço da ação onde duas embarcações esperavam cada personagem onde enfrentariam seu destino.

A cultura popular sempre esteve muito presente no arcabouço estético do Grupo Imbuauça, como nos assegura Amaral Filho (2020) sobre o desejo do grupo que “foi dar continuidade a sua pesquisa de linguagem relacionada a sua identidade estética e ideológica, que é o teatro de rua inspirado nas manifestações populares” e com a presença de João Marcelino ganha mais sustentação teórica devido aos seus estudos e suas inspirações estéticas

e musicais. Toda a sonoplastia do espetáculo faz referência às manifestações populares encontradas em Sergipe. Para Marcelino (2020), “A cultura popular e o folclore sergipano estão em muito do que criamos. É por assim dizer a inspiração máster. A célula mãe que está no imaginário coletivo. E não seria diferente nesse espetáculo, pois buscamos pelas imagens que povoam nossa imaginação”.

Durante o espetáculo, existe um duelo através de forças antagônicas: O Anjo e o Diabo, representando o “bem e o mal” que, através de uma sequência de quadros, julgam as personagens que se apresentavam com as insígnias de seus títulos e funções de representatividade social e, no decorrer da trama, decidem para qual barco cada um deverá seguir caminho para a eternidade. Todo o espetáculo acontece em roda, um círculo de 360° com os elementos cênicos e suas representatividades semiológicas. De acordo com Bakhtin (1999, p. 12), “apesar de todas as distinções de época e de gênero, essa literatura permanece – em maior ou menor medida – a expressão da concepção do mundo popular e carnavalesca, e emprega, portanto, as linguagens das suas formas e símbolos.”

Utilizando como referência a embarcação do Diabo, é possível identificar quais diálogos foram estabelecidos para esta apropriação estética uma vez que a cor vermelha é a base semiológica para a identificação das personas que compõem o lado do mal. Sob a ótica de Guinsburg (2006), é necessário extrair o signo uma vez que:

tirado o signo transversalmente (por exemplo: o vermelho e o dourado como cores predominantes num espetáculo), convirá relacioná-lo com a cultura (no sentido evidentemente etnológico) e com a sociedade que o engendram, e examinar o seu lugar e a sua função no seio dessa cultura e aquilo que ele diz. Isso consiste, assim, em encontrar a dimensão profunda do signo. Ir à sua reserva cultural, à sua “memória”, ao seu peso histórico. (...) Portanto, só existe significado através da sociedade e sua história (no sentido amplo do termo); foi a sociedade que investiu o significante com seus sentidos: é ela que a partir do significante “vermelho-ouro” nos fornece os significados; vermelho = mito do sangue, ritual pagão, sangue do Cristo, sangue e aristocracia, raça etc (GUINSBURG, 2006, p. 32).

Partindo desta apropriação da cor vermelha para designar o ritual pagão emitido pelas personagens maléficas, através do Diabo e seu ajudante, é possível, sob uma análise semiológica, relacionar ao cordão vermelho do Reisado, cuja representatividade é o encarnado, ou seja, que originou do pecado (a carne), imbuída nos festejos carnavalescos. Para Bakhtin (1999, p. 6) “o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida.”

Figura 38 - A representatividade do vermelho na cena. Destaque para Tetê Nahas (O Diabo) e Rivaldino Santos (O Ajudante do Diabo)



Fonte: Acervo do Grupo Imbuça

Como pode-se observar na figura 36, outro elemento incorporado à nau do Diabo são as bandeirinhas ou bandeirolas, elemento de decoração de grande representatividade nos festejos juninos do Nordeste, que é ressignificado para a cena. Também é possível associar às artes plásticas uma vez que as bandeirinhas também foram a temática escolhida para diversas obras do artista Alfredo Volpi⁵³, considerado o maior artista nacional, em vida. Magalhães Rosa nos assegura que a crítica “ao falar de Volpi, no entanto, falava do Brasil. Volpi não seria paulistano, seria antes brasileiro, seria a expressão do que um brasileiro faria ao se deixar levar plasticamente pelo fenômeno das cores e formas de nossos subúrbios” (ROSA, 2015, p. 19).

⁵³ Alfredo Volpi (1896 – 1999) nasceu na Itália e se formou em São Paulo no contato com artistas imigrantes. Ele é considerado, por diversos estudiosos, um dos mais importantes pintores brasileiros. Vários críticos dedicaram-se às suas obras, quase sempre recorrendo a uma narrativa a respeito de sua biografia e personalidade. (MAGALHÃES ROSA, 2015, p. 05)

Figura 39 - As bandeirinhas nos festejos juninos de Aracaju/SE, 2019.



Fonte: Acervo do fotógrafo Marcio Garcez

Figura 40 - Bandeirinhas, Alfredo Volpi



Fonte: Escritório da arte.

Outro fator relevante a ser estudado na cena, é a configuração na qual o Diabo e seu acompanhante se encontram na cena. Sob análise de Bakhtin (1999), vamos entender semiologicamente a estrutura corporal dessas personagens uma vez que, “no domínio literário,

a paródia medieval baseia-se na concepção grotesca do corpo” (BAKHTIN, 1999, p. 24). Voltando à figura 36, podemos observar na identidade corporal das personagens que sua expressividade é voltada para a terra o que, segundo estudos apontados por BAKHTIN (1999), configura o realismo grotesco.

As grosseiras e obscenidades modernas conservaram as sobrevivências petrificadas e puramente negativas dessa concepção de corpo. Essas grosserias (nas suas múltiplas variantes) ou expressões, como “vai à...” humilham o destinatário segundo o método grotesco, isto é, elas o enviam para o baixo corporal absoluto, para a região dos órgãos genitais e do parto, para o túmulo corporal (ou os infernos corporais) onde ele será destruído e de novo gerado (BAKHTIN, 1999, p. 24-25).

O grotesco é inserido à cena, aplicado à expressividade corporal dos atores Tetê Nahas (Diabo) e Rivaldino Santos (Ajudante), sempre voltados para o chão, através do nível médio e baixo da cena. Ainda sob os apontamentos de Bakhtin, é possível estabelecer conexões com o riso e com a visão carnavalesca do mundo, embutidos na cena e nas narrativas corporais das personagens.

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico. No mundo grotesco, qualquer “id” é desmistificado e “transforma-se” em espantalho cômico (BAKHTIN, 1999, p. 43).

A estrutura corporal sob diversos aspectos, ou seja, o figurino, a maquiagem, o texto e todos os elementos que compõem a cena são associados ao formar uma simbologia. Principalmente quando se trata de uma personagem que faz parte do imaginário popular, como é o caso do Diabo. “Embora extremamente variável, o signo teatral é ao mesmo tempo estável dado o fato de sua estrutura básica, “não marcada” ser fortemente pronunciada” (GUINSBURG, 2003, p. 189).

Figura 41 - O Diabo (Tetê Nahas)

Fonte: Acervo do Grupo Imbuauça

A resignificação de elementos da cultura popular é o “carro chefe” dentro da composição estética do espetáculo. Para Amaral Filho (2020), as questões semióticas sempre estão presentes nos espetáculos do Imbuauça, “principalmente quando tratamos com o manancial da Cultura Popular. As cores dos figurinos, as cabeças com as máscaras das personagens presas em cabaças, as canções folclóricas, o fitilho, são exemplos”.

Em oposição, na outra conjuntura das personas, vamos usar a cor branca como identidade para a construção simbólica das personagens, uma vez que possuem status sociais e estão sob julgamento. Para Marcelino (2020), “a cor branca, predominante nos trajes de cena, buscava colocar as personagens num lugar de transição. Num lugar onde não havia tempo e espaço. Um não lugar que poderia ser ao mesmo tempo às margens do rio da morte” Ou seja, a direção buscou traços de afinidades, um significado comum a todos. Em contraponto ao Diabo, o Anjo é apresentado com seu figurino completamente branco, adicionando apenas fitas azuis, uma simbologia ao manto da Virgem Maria e flores na cabeça. Também vale salientar a presença de um estandarte (ou partidário) com a imagem de Jesus Cristo, associando a santidade à embarcação.

Figura 42 - Ensaio fotográfico, 1997.



Fonte: Acervo do Grupo Imbuuçã

Dentro da representação simbólica justificada pelo diretor Marcelino (2020), ele nos conta que “o branco, escolhido, evoca o luto em algumas culturas, assim como limpeza e calma e faz alusão ao princípio e ao fim. O branco esmaecido, encardido, que usamos, dava um aspecto de desbotamento e palidez às personagens pós morte.” Outra referência significativa para o uso do branco na cena, foi o grupo de cultura popular Parafusos, da cidade de Lagarto/Se, “grupo surgido no final da escravatura como resultante da tentativa de fuga para os Quilombos e se firmou de maneira intensa após a abolição.” (FONTES, 2003, p. 189)

Figura 43 - Grupo Parafusos, da cidade de Lagarto/SE, 2015



Fonte: Blogspot Isto é Sergipe.

Para Guinsburg (2006, p. 81), “a expressão linguística no teatro é uma estrutura de signos construídos não apenas por signos do discurso como também por signos outros.” Por isso, é de suma importância uma análise mais detalhada acerca dos signos utilizados na cena e suas referências estéticas. “O discurso teatral que deve ser o signo da situação social de um personagem é acompanhado por gestos do ator, completado por seu traje, o cenário etc” (GUINSBURG, 2006, p. 81), por exemplo, a personagem O Enforcado. Seu traje faz uma referência direta ao adereço de cabeça da dança do São Gonçalo, também encontrada em terras sergipanas, em especial na Mussuca, povoado da cidade de Laranjeiras. O lenço branco à cabeça, laçado por uma fita vermelha. “Já na personagem O Frade, que carrega a sua amante, Florença, resolvemos trabalhar com a técnica de teatro de boneco, caracterizando a Florença como uma Boneca de Pano do nosso folclore. O Frade dançava com sua dama o tordião, uma dança cortesã” (MARCELINO, 2020).

Através de seu aporte teórico, João Marcelino busca relacionar teoria e prática e isso fica muito evidente neste espetáculo. “O mestre François Rabelais, a soprar em nossos ouvidos indicações, caminhos e a nos provocar. Ora, se Gil Vicente inspirou-se no teatro alegórico medieval para construção de sua obra, seguimos então o seu fluxo”. (MARCELINO, 2020). A presença do hibridismo cultural se torna ainda mais significativa do texto à cena. Suas analogias e referências estéticas, estudos medievais e contemporâneos sob a ótica da cultura popular, por meio da transformação e ressignificação de objetos. Segundo Marcelino (2020), o objetivo era “virar do avesso todas as coisas para representar os vícios e virtudes da humanidade”.

Diversos elementos encontrados no Mercado Municipal de Aracaju foram empregados à cena.

Lembro de usarmos bucha vegetal para criarmos perucas das personagens, pois era um material comum em Aracaju e seria significativo, uma vez que seu uso cotidiano é para lavar louças, estaríamos associando um elemento de limpeza à narrativa das almas à caminho do juízo final (MARCELINO, 2020).

Também foi utilizado o recurso da bucha natural para conceber a peruca do Fidalgo, que representava todos os nobres ociosos de Portugal e na personagem Brígida Vaz, uma cafetina que argumenta ter salvo mais meninas do que Santa Úrsula. “Sua cabeleira era composto de buchas naturais adornada por um grande cesto de cipó, repleto de pequenas bonecas” (MARCELINO, 2020).

A cestaria em cipó vai estar associada aos trajes e aos adereços na composição das cenas. Este elemento de rusticidade e antigo vai estar associado ao grande cesto de Mãe

Susana⁵⁴ da festa popular Lambe-Sujo⁵⁵, da cidade de Laranjeiras, conhecida como a “Atenas sergipana”.

Figura 44 - Mãe Susana - Festa dos Lambe-Sujos e Caboclinhos



Fonte: Acervo do Fotógrafo Foto: Lucio Telles.

Outro elemento associado à indumentária das personagens são as famosas “priquitinhas”, sandálias de couro associadas aos trajes da quadrilha junina. O caminhão de madeira, através do qual podemos fazer uma alusão aos brinquedos populares e à tradicional festa dos caminhoneiros, da cidade de Itabaiana, Sergipe.

⁵⁴ Mãe Suzana, figura com uma carga simbólica muito forte para o grupo e sua singularidade faz com que a torne fundamental para o enredo, ela carrega a idealização da mãe de todos, um misto de personalidade marcante, curandeira e feiticeira numa única pessoa. Sua figura associada a uma diversidade de sentidos, a mãe Suzana veste-se com saia alongada e blusa colorida, com adereços como chapéu de palha, colares, brincos e pulseiras, carrega na cabeça um cesto cheio de panelas, candeeiro, peneiras, ervas, envolto de bonecos pintados de negro, ainda segue com um cachimbo que completa o personagem. (DOS SANTOS, 2016, p. 60)

⁵⁵ A temática central é a luta entre dois grupos: Os lambe-sujos, caracterizados como negros e os caboclinhos que representam índios. A utilização da pintura do corpo para simular marcas raciais, de trajes e instrumentos que o povo considera próprios de negros e índios, ajudam na diferenciação dos grupos em oposição. A encenação se desenrola ao longo do dia, tendo início com o “saque” assalto simulado às casas, onde os negros “roubam” mantimentos para a refeição em comum ou simplesmente cachaça cuja a ingestão os mantem animados durante o dia. Essa simulação do “roubo” está praticamente extinta substituída por um pedido formal de donativos, que fornece alimentação consumida coletivamente pelos negros. Após terem os dois grupos circulado separadamente pela cidade cantando e dançando simulando uma perseguição dos negros pelos índios, os lambe sujios recolhem-se ao seu acampamento-local cercado de folhas de palmeiras- e, raptam filhos dos chefes dos caboclinhos, enquanto cantam e desafiam: samba nego/ branco não vem cá/ se vier/ pau há de levar. Há troca de embaixadas e desafios para a luta que se finda, invariavelmente, com a derrota dos negros. Esses são aprisionados e conduzidos pelos caboclos para pedir o “resgate “e os fazem curvando-se ou ajoelhando-se diante das pessoas que assistem a dramatização, pedindo dinheiro para ser libertado”. (DANTAS, 1991, p.48-49)

Elementos circenses também se fizeram relevantes na composição cênica. A maquiagem é branca, para todas as personagens, exceto o diabo. O rosto branco e sem expressividade ou detalhes nos direciona à máscara do palhaço que é branca. “A brancura do seu rosto denota sua superioridade, seu ar aristocrático. Malicioso, enganador, o Clown Branco em cena ridiculariza o Augusto. Sua tarefa consiste em manipular e explorar o seu parceiro” (PANTANO, 2017, p. 4). Para compor a cena final, o Diretor traz a perna de pau como elemento da verticalidade cênica e, ao mesmo tempo, circense. “A cena final, por exemplo, foi concebida a partir dos cavaleiros do Apocalipse, conseqüentemente, ele se utiliza dessa inspiração para mergulhar nas canções da religiosidade popular e propiciar ao público uma conexão com esse universo” (AMARAL FILHO, 2020).

Com O Auto da Barca do Inferno, o Grupo Imbuça participou do seu primeiro Palco Giratório, em 1998. Também houve participação em inúmeros festivais de Teatro do Brasil, dentre eles o III Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, em São Paulo (1998), no Festival Nacional Recife de Teatro (1998), do Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto (1998) e também compuseram a programação de abertura da unidade do SESC Vila Mariana/São Paulo (1998). “O grupo foi selecionado para participar de um projeto intitulado Cena Aberta, que possibilitou a vinda à Aracaju dos Diretores queridos: João da Neves e Cacá Carvalho, além de propiciar a montagem do espetáculo “Senhor dos Labirintos” (1999)” (AMARAL FILHO, 2020).

Percebe-se, no entorno desta memória, a íntima relação com a cultura popular, em especial com as manifestações sergipanas, como alicerce para a construção identitária de um Grupo de Teatro de rua que hoje possui 42 anos de existência. Nessa “roda gigante de gente”, que através da circularidade de energias e criações artísticas se mantém em desenvolvimento num país onde a cultura é negligenciada.

Durante todos esses anos de trajetória, o Grupo Imbuça fomentou o teatro de rua no Brasil, impulsionou a formação de plateia, inspirou atores e atrizes e foi o responsável pelo surgimento de outros grupos e de outras companhias teatrais. Levou o nome de Sergipe para fora do Brasil, enalteceu e continua venerando a cultura popular sergipana. A mim, só cabe reverenciar essa história e entender que essa árdua profissão é responsável por eu estar aqui organizando essa memória. Aplausos para todas as pessoas que fizeram e fazem o Grupo Imbuça. Evoé!

4. INFLUÊNCIAS E NOVAS PERSPECTIVAS: DESDOBRAMENTOS DE COLETIVOS ARTÍSTICOS-PEDAGÓGICOS

(...) da necessidade de teatro que corre à sua volta sem transpor suas portas, e que é apenas o nome mais ou menos adequado da necessidade de expor a existência – toda e qualquer existência, toda e qualquer vida – correndo o risco da apresentação, diante do olhar comum, compartilhado. (GUÉNOUN, p. 153)

Ao longo dos 43 anos de existência, o grupo Imbuça influenciou gerações de grupos de teatro, atores e atrizes, assim como foi influenciado, na década de 1970, pelo Teatro Livre da Bahia a trabalhar o teatro de rua. Uma verdadeira “roda gigante de gente”, horas em cima, horas por baixo, mas sempre em movimento, oxigenando a cena teatral e realizando sonhos. No decorrer destas décadas, houve um fluxo de componentes que participaram do grupo, deixaram seus ensinamentos e seguiram em outros projetos.

Neste último capítulo, me dedico a falar sobre a influência do Grupo Imbuça para com as gerações seguintes, através de oficinas ou cursos que foram realizados no decorrer de sua jornada, levando a poesia do teatro através das rimas do cordel, das técnicas teatrais que se perpetuaram dentro de uma linguagem artística, pautada na cultura popular que influenciou a disseminação do teatro de rua, fomentando a prática teatral voltada para a rua e o surgimento de novos grupos de teatro de rua no nordeste, como é o caso dos grupos Associação Joana Gajuru da cidade de Maceió/AL, o Grupo Boca de Cena, de Aracaju/SE, e o Coletivo de LA, também da capital sergipana.

4.1 A NOSSA POESIA É UMA SÓ: IMBRICAMENTOS ENTRE O ESTÉTICO E O POPULAR

Através da poesia presente nos versos da literatura de cordel, as rimas ganharam tons, sotaques e se transformaram em cenas. Da estética à pedagogia teatral, referências pautadas no popular que aos poucos ganharam espaço, sonoridade, ritmo e cor. Gerações e gerações foram afetadas pelo teatro, através deste coletivo que afirma que “A nossa poesia é uma só”.

Neste momento, aproprio-me dos versos do poeta e cordelista Antônio Vieira, baiano de Santo Amaro da Purificação, para saudar todas as gerações que foram infectadas pelo vírus do teatro através deste grupo, desta referência de coletivo que está em atividade até os dias atuais.

A nossa poesia é uma só
Eu não vejo razão pra separar
Todo o conhecimento que está cá
Foi trazido dentro de um só mocó

E ao chegar aqui abriram o nó
 E foi como se ela saísse do ovo
 A poesia recebeu sangue novo
 Elementos deveras salutares

Os nomes dos poetas populares
 Deveriam estar na boca do povo
 No contexto de uma sala de aula
 Não estarem esses nomes me dá pena

A escola devia ensinar
 Pro aluno não me achar um bobo
 Sem saber que os nomes que eu louvo
 São vates de muitas qualidades.
 O aluno devia bater palma

Saber de cada um o nome todo
 Se sentir satisfeito e orgulhoso
 E falar deles para os de menor idade
 Os nomes dos poetas populares

E, assim, na sala de teatro ou nas ruas deste Brasil, o grupo Imbuuçã transmitiu saberes, provocou imaginários e influenciou gerações. Em 1983, visitando a capital potiguar, no Rio Grande do Norte, a convite da Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Norte (FETERN), o Grupo Imbuuçã com seu espetáculo Um Teatro Chamado Cordel fez mais do que uma apresentação, modificou o pensamento dos jovens atores da Companhia Teatral Alegria Alegria a partir do teatro popular.

A Companhia Teatral Alegria Alegria surgiu em 1983 quando um grupo de atores que era formado por João Batista Júnior, Alex Ivanovich, Rino Dantas, Jorge Romanno, Nelson Rebouças e Luis Antonio Medeiros o “Lulão”, resolveu realizar uma pesquisa nos circos que se apresentavam pelos bairros da cidade. Como resultado do processo laboratorial, montaram um espetáculo construído com as reprises recolhidas nos circos. No ano seguinte, o grupo assiste à apresentação do Grupo Imbuuçã na cidade de Natal e, segundo Costa (2021), membro fundador da Companhia (Cia.), em entrevista, conta que “essa apresentação foi fundamental para a adoção dos novos rumos da Companhia Alegria Alegria. Amplamente discutido, o espetáculo nos apontou para a circularidade e nos indicou a cultura popular como fonte de pesquisa. Era o ano de 1984.” (COSTA, 2021).

Este encontro mudaria o fazer teatral desses atores e revolucionaria a cena potiguar da época. A disposição da roda em 360° chamou a atenção dos jovens atores, além do desejo de formentar o teatro potiguar, no acesso e na democratização dos espaços urbanos. Segundo Costa (2004, p. 25):

O espetáculo do Imbuuçã apontava mais uma vez para a organização circular e chamava a atenção para um aspecto que nos pareceu fundamental, era um espetáculo fechado, não se abria para a participação popular, este fato foi amplamente discutido pelos componentes da Companhia (...) Os motivos que levaram a Companhia para as ruas foram basicamente: o desejo de levar o teatro a um público mais popular, a falta de espaço que fazia com que as temporadas dos espetáculos montados não ultrapassassem geralmente um final de semana, além do desejo de produzir um teatro que tivesse a “cara dos atores”. É curioso como estavam ainda presentes os objetivos da grande maioria dos grupos criados nas periferias das grandes cidades durante a década de setenta.

A repressão da ditadura Militar ainda se fazia presente naquele momento. A Cia. Alegria Alegria tinha uma sede (espaço para a realização das suas atividades), situada em um bairro periférico de Natal e, mesmo sob a censura da época, passou a utilizar o teatro de rua para fins políticos e ideológicos. COSTA (2004, p. 26) nos assegura que:

o desejo de fugir das salas de espetáculo com suas divisões e exclusões, davam uma vontade imensa de sair por aí, caminhando contra o vento sem lenço e sem documento e mesmo retirando a palavra “circense” do nome, o projeto da Companhia Teatral Alegria Alegria, era mesmo de ir em frente a procura do povo pelas ruas da cidade.

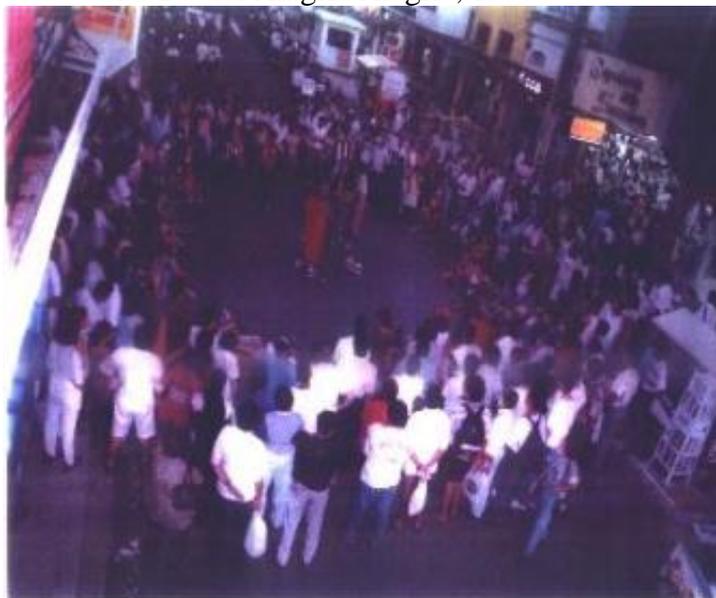
Para a Companhia, a rua facilitava a comunicação com os expectadores, pois assim eles podiam inserir o cancionário popular, os contos e “seria possível a um espectador sair da roda e voltar em poucos minutos sem, contudo perder a compreensão do enredo” (COSTA, 2004, p. 26). Em 1986, a Companhia estreia o espetáculo que levaria o coletivo a ocupar outras dimensões estéticas e territoriais.

A escolha do texto recaiu sobre “As Aventuras de Pedro Malazartes” texto do dramaturgo natalense Racine Santos que no entender da Companhia por sua estrutura dramática dividida em quadros, possibilitava a escolha da cenas para apresentar sem prejuízo, quanto ao acompanhamento da história. (...) a estréia aconteceu no dia 27 de março de 1986, era o início de uma temporada que ultrapassou as mil e setecentas apresentações. Em junho do mesmo ano a Companhia se apresentou em Campina Grande do XI Festival de Inverno, onde além de várias apresentações nas ruas, apresentou-se num circo armado para as apresentações de Grupos Folclóricos e recebeu um prêmio de Melhor Espetáculo Circense, saíram então com a convicção de que teriam que trabalhar muito para impor suas condições de artistas de rua (COSTA, 2004, p. 26).

Com o espetáculo “As Aventuras de Pedro Malazartes” a Companhia viajou por todo o Brasil, apresentando-se em 9 cidades portuguesas dentro do Projeto CumpliCIDADES, uma Mostra de Artes do Nordeste do Brasil em Portugal que aconteceu no ano de 1994. A Cia. Alegria Alegria voltou a Lisboa, em 1998, para duas apresentações durante a realização da

Exposição Mundial - EXPO/98. A Cia. Também se apresentou no 12º Encontro Latino Americano de Teatro Popular (ENTEPOLA) em Santiago no Chile no mesmo ano.

Figura 45- Espetáculo “As Aventuras de Pedro Malazartes”, Cia. Teatral Alegria Alegria, 1986.



Fonte: Acervo Grimário Farias Costa

Em 2014, após trinta e um anos, a companhia precisou encerrar suas atividades, mas deixou como legado a presença da cultura popular como fonte de pesquisa e de inspiração para todos esses anos de trajetória. No decorrer de sua existência, a Cia. Alegria Alegria produziu mais de 30 espetáculos, realizando diversas atividades socioculturais na comunidade em que esteve inserida e trabalhou com a parceria de diversos sindicatos do estado do Rio Grande do Norte.

Outra grande referência do teatro potiguar é o Grupo Estandarte. Nascido na cidade de Natal/RN, mais precisamente no ano de 1986, seu início se deu a partir da iniciativa de um grupo de jovens (estudantes de arte, jornalistas, geólogos, atores, profissionais autônomos) de estudar a cultura popular, e debater questões políticas. “Foi com a inquietação de comunista que criei um grupo que tivesse no seio de seus espetáculos o discurso de quem se via recém saído da ditadura”, afirma Ivonete Albano (2021), uma das fundadoras do grupo. O Grupo Estandarte não surgiu com o objetivo de ser um grupo de Teatro de rua no início, “fizemos alguns espetáculos, mas em sua grande maioria era para sala fechada ou espaços alternativos, ex: conselho comunitário, quadra, Igreja, etc.” Ivonete Albano (2021). Desde o início, o grupo tinha como ideologia levar espetáculos para comunidades que não tinham acesso aos grandes teatros.

Lenilton Teixeira dos Santos, atual diretor do grupo, conta em entrevista, que o “nome Estandarte surgiu após a leitura do livro "O teatro e a angústia dos homens" de Pierre-aime Touchard. Neste livro havia um relato de uma lenda hindu, cujo estandarte de deus um cultuado tornou-se o símbolo de proteção dos atores” (SANTOS, 2021). Segundo ele, na formação inicial do grupo, havia uma necessidade de estudar a cultura popular.

Pensávamos em trabalhar com essa fonte mobilizadora e transgressora. Hoje temos uma discussão quanto ao termo “Cultura Popular”, preferimos falar “Cultura”. Acreditamos que quando usamos cultura popular abrimos um espaço para uma possível discriminação (entre o termo POPULAR e uma outra cultura que seria “maior”). Isso na prática, significa dizer que podemos, ou não, usar elementos “da cultura popular” dependendo do trabalho que estamos fazendo. (SANTOS, 2021).

Em busca de uma pesquisa de linguagem com base na cultura popular, a aproximação com o Grupo Imbuça acontece após cinco anos de existência do grupo Estandarte, no ano de 1991. Neste período, o grupo estava em processo de montagem do espetáculo “Bocas de Lobo”, que seria dirigido por João Marcelino. Santos (2021) nos conta que:

nossa aproximação com o Imbuça aconteceu, primeiro via uma integrante do nosso Grupo, Ivonete Albano. Assistimos alguns espetáculos, depois trouxemos o Imbuça até Natal, para uma oficina de danças populares. Fomos ao Festival de Laranjeiras com um espetáculo, e essa parceria foi crescendo muito a cada ano. Em várias formas. Estávamos prestes a estrear o espetáculo Bocas de Lobo, quando de urgência precisamos substituir um ator! Aí quem veio nos socorrer foi Dino, ator do Imbuça. Ficou conosco quatro meses em cena. Estivemos juntos na luta pela organização do teatro de grupo com 18 grupos de todo o Brasil (Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo). E mais um monte de outras coisas que não lembro no momento. (SANTOS, 2021).

A inserção das danças populares, a estética, a busca por uma pragmatização da pesquisa, relacionando os fazeres ao jogo teatral e, ao mesmo tempo, aos conceitos que o grupo buscava aplicar aos espetáculos, dentro de uma metodologia conceituada pela pesquisa. No decorrer dos anos, o grupo já montou 12 espetáculos, entre palco, rua e espaços alternativos, sempre buscando expor em suas montagens suas crenças ideológicas, entendendo o espaço do grupo além de um espaço de criação cênica, mas um espaço para debates e expansão do conhecimento dentro da formação da pedagogia teatral constituída pelo grupo.

Atualmente, fazem parte do grupo Estandarte: Dinha Virtor, Marinalva Moura, Mayara Pontes, Thémis Suerda, Luiz Gadelha, Jefferson Fernandes e Lenilton Teixeira. O grupo está em processo de montagem, com encontros virtuais devido à pandemia e a temática para o novo espetáculo é o trabalho escravizado, que a princípio se intitula de ‘Escravos de Jó’.

Sáímos do Rio Grande do Norte e partimos para João Pessoa, na Paraíba. Lá se encontra o grupo Quem Tem Boca é Pra Gritar, mais um coletivo que traz a cultura popular dentro da sua matriz ideológica, sendo este também influenciado pelas práticas artísticas do Grupo Imbuça.

Em entrevista com o Ator e Diretor Teatral Humberto Lopes, ele nos conta que o grupo surgiu em uma oficina teatral no Colégio Estadual da Prata, em Campina Grande/PB, onde o mesmo estudava e para o qual retorna assim que conclui os estudos para ministrar esta oficina para os alunos. Esta seria a primeira oficina ministrada por Humberto e quando a mesma foi finalizada, criou-se um grupo que iria além da prática educacional, este seria um grupo livre para experimentar novas possibilidades artísticas e ideológicas. “Na época criamos o grupo, mas não sabíamos direito o que queríamos fazer e como iríamos fazer”, explica Lopes (2021).

O primeiro espetáculo constituído pelo grupo foi um infantil, em 1987, mas existia um estudo voltado para a pedagogia do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Naquele período, os espetáculos aconteciam em palco italiano, mas, segundo Lopes (2021), “palco italiano era muito burguês e ficávamos preocupados com quem não tinha dinheiro para pagar o ingresso do espetáculo. Éramos de esquerda. Tínhamos uma ideologia”.

A mudança na perspectiva estética e de linguagem do grupo dá-se a partir do Festival de Inverno de Campina Grande quando, dentro da programação do festival, acontece um espetáculo na praça. “Fomos assistir. Eu nunca tinha visto Teatro de Rua, eu sabia que existia, mas nunca tinha visto. Era o Grupo Imbuça com espetáculo Teatro Chamado Cordel. Ficamos completamente apaixonados. É isso que queremos fazer. É teatro de rua.” (LOPES, 2021)

Lopes (2021) relata que o desenvolvimento da pesquisa do grupo seguiu outro destino. A partir do contato com o grupo Imbuça, eles direcionaram as montagens dos espetáculos para a rua, formando, assim, mais um grupo de teatro de rua do nordeste. “Depois disso vimos outros espetáculos do Imbuça, ficamos amigos, nos apresentamos em Sergipe e somos amigos até hoje. Mas o Imbuça tem total influência sobre o despertar para o teatro de rua”. (LOPES, 2021).

Até hoje, o grupo se mantém em atividade, utilizando as manifestações culturais para os laboratórios cênicos, trazendo a utilização do trabalho corporal dentro dessa pesquisa de linguagem, buscando relacionar a energia do corpo do ator com o trabalho feito para a roda (com o chão), a partir de manifestações culturais, como o côco de roda, o lanceiro do

maracatu, com o caboclo de lança; o côco de embolada, relacionado ao trabalho de voz do grupo ao ritmo.

As expressões de manifestações populares foram fundamentais dentro desse trabalho do ator. Fomos perceber o canto, a energia, o enraizamento, o ritmo presente no cavalo marinho. Além da oralidade poética dentro da corporeidade. A gente precisa constituir essa energia para as apresentações na rua. Para buscar atenção dos transeuntes, de forma que ele fique tão encantado que perca o ônibus, como já aconteceu. (LOPES, 2021)

Os textos para as montagens do Grupo Quem tem Boca é Pra Gritar sempre foram adaptado para a rua. Cada montagem existe uma preparação específica, mas o grupo sempre esteve apto a desenvolver novas habilidades artísticas para a cena, como a inserção da música, de elementos circenses, a perna de pau.

Mais recente, o grupo começou a estudar a teoria do caos, o princípio da incerteza, a energia quântica e a cena, a partir da pesquisa de mestrado em Artes Cênicas de Mirttya Guimarães, uma das integrantes do grupo. “Hoje falamos que somos atores quânticos, pois estamos mergulhados nessa coisa que chamamos de expressividade caótica.” (LOPES, 2021). Durante esses três décadas, o grupo tem se apropriado das manifestações populares para o seu trabalho corporal, sendo provocados a uma pesquisa de linguagens a partir da energia cênica para o trabalho com o teatro de rua, nessa perspectiva Guimarães (2015) nos assegura que:

Foi observando o a expressividade dos atores do grupo paraibano Quem Tem Boca é Pra Gritar, que vem há mais de 27 anos, pesquisando empiricamente, o processo energético do ator que vai para a rua, que surgiu o temo, proposto por Humberto Lopes: expressividade caótica, que está intimamente ligada à elaboração de uma energia específica para a atuação diante do caos urbano. (GUIMARÃES, 2015, p. 17)

Atualmente com 33 anos de história, o grupo é formado por Humberto Loppes, Mirtthya Guimarães, Raíssala Bezerra, Joelson Topete, Maycon Nascimento, Luiza Vieira, João Paulo Papa, Cleiton Teixeira, Roger Ferreira e Arthur Lopes. Dos dez atores, oito possuem formação acadêmica em Teatro e cada um desses integrantes, a partir do seu arcabouço cultural e sua matriz de pesquisa, acrescentam suas influências no desenvolvimento de linguagem do grupo, sempre conseguindo propor exercícios. Em entrevista, a atriz e pesquisadora Guimarães (2021) afirma que “é perceptível que o espetáculo que está sendo feito não é uma leitura apenas de uma pessoa, mas uma leitura e influência de nove pessoas que estão em cena. Isso é bem positivo e tem sido um ganho maravilhoso”.

Figura 46 - Espetáculo Cancão, Malazarte e Trupizupe. Grupo Quem Tem Boca é Pra Gritar, 2009.



Fonte: Acervo do Grupo Quem Tem Boca é Pra Gritar

Percebe-se ao longo desta escrita, a importância dos festivais de teatro no Brasil, pelos intercâmbios, compartilhamentos de produções, proporcionando aos grupos novos olhares e perspectivas de linguagens para o desenvolvimento de suas práticas artísticas. O Grupo Imbuaua, sem dúvidas, proporcionou o encantamento poético através do teatro de rua para muitas gerações de atores e atrizes no Brasil, principalmente quando essas práticas surgem a partir do contato direto, através de uma pedagogia teatral, como vamos ver a seguir com o surgimento dos grupos como a Associação Teatral Joana Gajuru, de Maceió/AL, e o Grupo Teatral Boca de Cena, de Aracaju/SE e por fim, o Coletivo de LA, também de Aracaju/SE.

4.2 ASSOCIAÇÃO TEATRAL JOANA GAJURU/AL

“A Gajuru nasceu pra dançar Guerreiro, pra sustentar sanfoneiro na pancada do tambor...” (Cancioneiro Popular)

No ano de 1994, o Grupo Imbuaua ministrou uma oficina de teatro de rua com duração de 4 meses, através da Prefeitura Municipal de Maceió e da Fundação Municipal de Ação Cultural (FMAC). A partir da oficina, um grupo de 8 atores, sendo eles, Abides de Oliveira, Aílton Protásio, Diva Gonçalves, Jairo Bezerra, Jorge Adriani, Regis de Souza, Vlademir Dantas e Tereza Gonzaga (quatro deles havia participado da oficina e todos concluintes do Curso de Formação do Ator da Universidade Federal de Alagoas) decidiram fundar a Associação Joana Gajuru.

Em entrevista, Amaral Filho (2021) nos afirma que “desde o início da década de 1980, quando o Imbuuçã começou a circular pelo Brasil, por meio dos Festivais de Teatro, surgiram vários convites para realização de oficinas e cursos de Teatro de Rua”. O teatro de rua naquele momento representava a ascensão da liberdade de expressão através da cultura popular.

Esta modalidade era uma grande novidade no cenário brasileiro a pesquisa de linguagem do grupo: montagem de espetáculos inspirados na Cultura Popular, com o objetivo de ocupar a rua. Foi por esse motivo que recebemos o convite, para ministrarmos o curso em Maceió. Durante vários finais de semana, fomos a capital alagoana e desenvolvemos diversas ações, dentre elas, técnicas de ocupação de espaço, jogos dramáticos, improvisação de cenas, preparação corporal, danças dramáticas, pesquisa de campo, adaptação de folhetos populares. (AMARAL FILHO, 2021)

Percebe-se que a oficina foi a “chave mestre” para que os alunos do Curso de Formação de Atores da Universidade Federal de Alagoas se mobilizassem para dar continuidade ao desenvolvimento das habilidades artísticas voltadas para o teatro de rua. “Nesse período, Maceió, especificamente, estava com todos os teatros fechado, e os alunos, que faziam parte da Universidade Federal de Alagoas, não tinha a disciplina de teatro de rua”, relata a integrante do grupo Joana Gajuru, Pimentel (2021).

Durante a oficina, diversas intervenções foram realizadas na cidade de Maceió, o grupo ocupou diversos espaços como, por exemplo, a orla e inúmeras praças da cidade. “A turma era bem diversificada e cheia de energia. Essas ações terminaram por consolidar um determinado grupo de alunos/atores, desejosos em continuar a experiência. Por isso surgiu, com muita força, a Joana Gajuru”, afirma Amaral Filho (2021), diretor responsável pelo primeiro espetáculo do grupo.

A Associação Teatral Joana Gajuru, foi fundada em 29 de janeiro de 1995, na cidade de Maceió, sendo este o primeiro grupo de teatro de rua do estado de Alagoas. Seu nome é uma homenagem a Maria Joana da Conceição, uma representatividade feminista, uma mulher à frente do seu tempo, que enfrentou preconceitos, e acabou assumindo o Guerreiro, uma das principais danças dramáticas do estado, se tornando a primeira mulher MESTRA de um grupo até então conduzido só por homens.

Figura 47 e 48 - Guerreiro Joana Gajuru e Mestra Joana Gajuru



Fonte: Acervo fotográfico MTB/Ufal. Crédito da foto: Celso Brandão (1982/1983)

Nascida em Lagoa da Canoa, município de Alagoas, morreu com mais de 100 anos e tinha como apelido Gajuru “expressão habitual dos senhores de engenho para designar negros e negras nascidos nos arredores da casa-grande” (BOMFIM, 2007, p. 173 apud, LIMA; AVILA, 2018, p. 7). Atualmente, restam poucas informações sobre o Guerreiro de Dona Joana, mas o legado desta mulher ficou como referência para a cultura popular do estado de Alagoas.

Joana Gajuru e o seu Guerreiro, como muitos outros, hoje já não existe mais. Restaram poucos registros e escassas informações de uma mulher que afrontava os parâmetros de uma sociedade desigual, machista e racista. O Guerreiro e a própria Joana são referências de resistência nessa sociedade que precisa ser repensada constantemente (LIMA; AVILA, 2018, p. 7).

Segundo a atriz Pimentel (2021), integrante do grupo Joana Gajuru, o termo “gajuru” ainda possui outra referência “Gajuru também é o nome de uma planta, uma sementezinha que dá um frutinho negro. É uma frutinha negra extremamente resistente. Então Joana Gajuru é um nome ligado à cultura popular, ligado à resistência” (PIMENTEL, 2021).

Percebe-se uma estreita ligação entre o teatro de rua e a cultura popular, principalmente devido ao fato de o grupo ter começado seu processo de pesquisa de linguagem a partir da oficina ofertada pelo Grupo Imbuça, fator primordial para o estreitamento das relações nos anos seguintes. Para Oliveira (2020), ator e um dos fundadores do Joana Gajuru, a relação entre o Imbuça e o Joana Gajuru é grande e a influência, pois todos os espetáculos do grupo tem presença de elementos, musicalidade e referência da cultura popular.

O primeiro espetáculo do grupo surge da necessidade de apresentar toda a aprendizagem obtida a partir do que o grupo havia estudado. “Todo o trabalho do primeiro espetáculo veio com a força do curso. Foi consequência dos desejos e inquietações dos atores durante as ações desenvolvidas”, como afirma Amaral Filho (2021). Para isso, o grupo precisou ir a campo estudar. Desta forma, conheceram a história da Mestra do Guerreiro Joana Gajuru, a grande influência para o nome que levaria o grupo bem como os folhetos e as xilogravuras de Eneás Tavares, um grande poeta popular alagoano. “Começaram a frequentar os ensaios dos Guerreiros, a estudar os grupos folclóricos e suas coreografias, além das barracas que comercializavam os folhetos de Cordel. O grupo tem na sua montagem uma pesquisa ligada à cultura popular”, conta Amaral Filho (2021).

O processo para a montagem do primeiro espetáculo foi baseado na pesquisa. Segundo Amaral Filho (2021), “o material recolhido foi amplamente discutido em seguida começou-se o desenvolvimento das atividades práticas: construção de cenas, adaptação de folhetos, trabalho coreográfico, etc.” Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia foi o primeiro espetáculo do grupo, sob a direção de Lindolfo Amaral e a coreografia foi assinada por Mariano Antônio, também integrante do grupo Imbuauça. “Foi o seu último trabalho”, nos afirma Amaral Filho (2021).

Percebe-se que a relação de parceria entre o grupo Imbuauça e o Joana Gajuru nos anos seguintes, principalmente pela ação de Lindolfo Amaral, que se tornou um dos principais diretores dos espetáculos de rua do grupo Joana Gajuru ao longo da história, como nos assegura Oliveira (2020):

O primeiro espetáculo estreou em junho de 1995, “Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia”, com direção de Lindolfo Amaral e contribuição artística de Mariano (membro do Imbuauça já falecido). Esse espetáculo traz elemento do folguedo Guerreiro. Desde a sua fundação até os dias atuais, com Lindolfo Amaral na direção, são três montagens: “Uma Canção ode Guerreiro no Chumbrego da Orgia” (1995/1996), “Baldroca” (2004) e “Fritzac” (2013).

Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia foi o primeiro espetáculo apresentado pelo grupo Joana Gajuru. O texto é uma adaptação de Abides de Oliveira, do folheto da literatura de cordel de João Augusto. O espetáculo traz elementos do guerreiro, folguedo alagoano, através das músicas, das danças e dos figurinos.

O espetáculo divide-se em duas partes: Na primeira parte, A Chegada de Lampião e da Prostituta no Céu narra à história de uma prostituta que foge do inferno e convence Lampião a ir ao céu. A segunda parte é apresentado o texto O Malandro e a Graxeira no Chumbrego da Orgia, apresentando personagens que discutem as relações sociais em meio à

feira, trazendo narrativas sobre traição, julgamentos sociais, padrões de comportamento e duplo sentido nos jargões e na própria mercadoria, como é o caso da rola, uma ave semelhante ao pombo, muitas vezes associada ao órgão genital masculino na cena.

Figura 48 - Espetáculo Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia Associação Teatral Joana Gajuru



Fonte: Acervo da Associação Joana Gajuru

O espetáculo Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia Associação Joana Gajuru vai ser o marco inicial do grupo. Desta forma, é importante associar elementos do teatro de rua, dentro de uma perspectiva difundida pelo Grupo Imbuça, assim como veremos a seguir com o Grupo Boca de Cena.

Dentro do recorte estabelecido pela pesquisa em teatro de rua da Associação Joana Gajuru, pode-se perceber uma nítida influência estética, oriunda, principalmente, da dramaturgia com base na literatura de cordel, a disposição da roda em 360° e a presença de elementos utilizados pelo Grupo Imbuça como é o caso do estandarte, a chegada dos atores por meio de um cortejo até a formação da roda, a presença de elementos da cultura popular nordestina e a utilização do cancionário popular durante o entremés do espetáculo.

Figura 49 - Estandarte apresentado no espetáculo Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia durante o cortejo - Associação Joana Gajuru. (2014)



Fonte: Associação Joana Gajuru.

O espetáculo Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia está há 26 anos em repertório e já conquistou diversos prêmios em Festivais Nacionais na categoria melhor espetáculo de Teatro de Rua, melhor Direção e Figurino. Segundo Abides de Oliveira, o Imbuaça foi fundamental para a sua formação artística, “com o Imbuaça, eu aprendi a fazer e saber o que é o teatro de rua. Sua contribuição é grande na minha formação como ator, artista e ser humano” (OLIVEIRA, 2020).

Em 2004, a parceria entre o Joana Gajuru e Lindolfo Amaral é retomada, dessa vez para a montagem do espetáculo Baldroca, mais uma vez sob a Direção de Lindolfo Amaral, com assistência de Waneska Pimentel e Eris Maximiano. O espetáculo é inspirado no conto Corpo Fechado, de João Guimarães Rosa, e a dramaturgia foi construída por Abides de Oliveira. No elenco Reginaldo Meneses, Ticiane Simões, Abides de Oliveira, Paula Gomes, Jorge Adriani, Vitor Rodrigues e Denis Leite.

O processo de montagem do espetáculo Baldroca partiu da leitura do texto Sagarana, de Guimarães Rosa. Segundo Amaral Filho (2021), “cada ator deveria escolher três contos que mais gostou. No dia previamente marcado teria de apresenta-lós, bem como justificar as suas escolhas”. Paralelo a este processo de pesquisa, o grupo também realizava encontros para trabalhar técnicas vocais e corporais.

Figura 50 - Sala de ensaio, espetáculo Baldroca, 1994.



Foto: Acervo Abidis Oliveira

Os encontros ocorriam aos finais de semana: de sexta a domingo. Segundo Amaral Filho (2021), “durante a semana, os atores realizavam as leituras. Após a apresentação dos três contos, optou-se em montar “Corpo fechado”. Abides ficou responsável em construir a dramaturgia, fruto do processo de improvisações na sala de trabalho”.

Pode-se compreender que o processo de pesquisa trouxe uma união importante para o sucesso de uma montagem teatral: a concepção cênica, dramatúrgica, musical, coreográfica e, principalmente, a relação entre a direção e os atores. Para Amaral Filho (2021), o espetáculo Baldroca foi

uma das experiências mais fantásticas que eu vivi, como diretor. Trabalhar um conto de Guimarães Rosa, na rua, foi um grande desafio, mas a generosidade e disponibilidade do elenco, a equipe técnica que participou da montagem e o clima entre as pessoas durante o processo de trabalho, tudo isso contribuiu para o êxito do espetáculo. Afinal o grupo conquistou vários prêmios, em diversos festivais. (AMARAL FILHO, 2021)

O espetáculo Baldroca até hoje compõe o repertório do grupo e, durante todos esses anos, participou de diversos festivais pelo Brasil, dentre eles, o Festival Internacional de Guaramiranga, na cidade de Guaramiranga, no Ceará, vencendo a mostra competitiva e levando o título de melhor espetáculo do nordeste em 2007.

Figura 51 - Espetáculo Baldroca, Associação Joana Gajuru (2004).



Fonte: Acervo da Associação Joana Gajuru

Em 2013, a Associação Teatral Joana Gajuru retoma a parceria com Lindolfo Amaral e mais uma vez investe na rua como palco para mais um espetáculo, proveniente do Prêmio Funarte Artes na Rua – 2011. Dessa vez, o texto escolhido foi *Fritzmac*, dos irmãos Arthur e Aluisio Azevedo. O espetáculo traz para a rua a história de Madame Fritzmac, criada pelo diabo Pero Botelho a partir dos sete pecados capitais que vai corromper uma cidade da América do Sul, mas tem seus planos atrapalhados por Amorosa, fruto do Amor a partir das sete virtudes. Diferente do espetáculo *Baldroca*, *Fritzmac* foi, segundo Lindolfo Amaral, “um processo completamente diferente e cheio de dificuldades, que culminou com o falecimento do ator Victor” (AMARAL FILHO, 2021).

Figura 52 e 53 - Montagem do espetáculo *Fritzmac* (2013)



Fonte: Acervo Associação Teatral Joana Gajuru

Ao longo desses 26 anos, a Associação Teatral Joana Gajuru montou 12 espetáculos, entre o palco e a rua, ampliando a sua perspectiva dentro do teatro popular e dialogando com artistas do Brasil no desenvolvimento da sua pesquisa cênica, o grupo continua em atividade

e hoje faz parte de um projeto de Residência Artística na Escola Técnica de Artes (ETA) da Universidade Federal de Alagoas.

Quadro 3 – Espetáculos do Grupo Associação Joana Gajuru

ESPETÁCULOS	ANO	MODALIDADE	DIREÇÃO
<i>Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia</i>	1995/1996	Teatro de Rua	Lindolfo Amaral
<i>A Farinhada</i>	1997	Palco	René Guerra
<i>Olé, Olé, Gajuru o Guerreiro é Você</i>	1999	Teatro de Rua	Flávio Rabelo
<i>A Estória da Moça Preguiçosa</i>	2000	Palco / Infantil	Marcondes Lima
<i>Severino Gajuru</i>	2001	Palco	Eliézer Rolim
<i>Fome Come</i>	2003	Teatro de Rua	Eris Maximiano
<i>Baldroca</i>	2004	Teatro de Rua	Lindolfo Amaral
<i>A Farsa do Casamento Coisado</i>	2006	Teatro de Rua	Marco Antônio Campos
<i>Versos de um Lambe Sola</i>	2007	Palco	Eris Maximiano e Waneska Pimentel
<i>A Farinhada (Remontagem)</i>	2013	Palco	René Guerra
<i>Fritzmac</i>	2013	Teatro de Rua	Lindolfo Amaral
<i>Bem me quer</i>	2017	Palco e Rua	Reginaldo Meneses

Quadro elaborado pela autora.

A Associação Teatral Joana Gajuru, assim como Grupo Imbuça, também desenvolveu inúmeros projetos sociais ao longo de sua trajetória, dentre eles o Ponto de Cultura “ABC Guerreiros de Joana” realizado entre 2007 a 2010, no bairro de Fernão Velho, em Maceió (AL). O projeto integrou a Rede Alagoana de Pontos de Cultura e contou com o financiamento do Ministério da Cultura, por meio do Programa Cultura Viva. O projeto foi uma ação de inserção sociocultural que se utilizou do teatro de rua como instrumento de valorização e preservação do patrimônio local.

Em sua sede, instalada na Vila ABC, eram oferecidas aulas de teatro de rua, informática e vídeo-documentação a jovens entre 12 e 24 anos. No local também funcionou uma biblioteca comunitária, com sala de leitura e pesquisa. Ao longo do projeto, o grupo Joana Gajuru montou com as crianças e adolescentes do bairro os espetáculos: “Eu, Mundaú”,

com direção de Ane Oliva, e “De Ponto em Ponto se Conta um Conto”, com direção de Denilson Leite e Reginaldo Meneses.

Entre os anos de 2018 e 2019, foi realizado o “Gajuru Conta Contos: Um projeto do Ponto de Cultura da Associação Cultural Joana Gajuru” em parceria com a Fundação Municipal de Cultura- Maceió/AL e, durante esses dois anos, os alunos da Escola Municipal Pompeu tiveram aulas de Teatro de Rua e encenaram o Espetáculo " Costume de Casa vai à Praça". O projeto também gerou mais um fruto: a confecção de um livro de cordel com o mesmo título e com ilustrações em xilogravura do artista pernambucano J. Borges. O livreto está disponível, de forma gratuita, em PDF, no site do grupo.

Figura 53 - Cordel Costume de casa vai à praça (2019)



Fonte: Acervo da Associação Joana Gajuru.

Percebe-se a importância que foi o fomento à prática do teatro de rua na década de 1980, possibilitando encontros, discussões e aprendizagens. A Associação Teatral Joana Gajuru é um exemplo de dedicação ao teatro popular na disseminação da cultura alagoana em suas obras artísticas e em seus projetos sociais. Hoje, com 26 anos de trajetória, tornou-se referência do teatro de rua na cidade de Maceió, com prêmios e reconhecimento por seu trabalho cultural em âmbito local e nacional, sendo o grupo de teatro mais premiado do estado de Alagoas.

4.3 GRUPO TEATRAL BOCA DE CENA/SE

“Viemos fazer um chamamento. Escute o chamamento na voz do Boca de Cena. Olhe bem o firmamento...” (Joésia Ramos)

O grupo Teatral Boca de Cena surge em 17 de setembro 2005, através do Projeto de Cultura Nosso Palco é a Rua, realizado pelo Grupo Imbuauça, subsidiado pelo MinC. A idealização do grupo foi do Ator e Produtor Cultural sergipano Rogério Alves, que em meio às inquietações artísticas em ascensão dentro das aulas de teatro, resolve “recrutar” seis jovens alunos do projeto. Eram eles: Ana Kelly Melo, Danielle Menezes, Leandro Santana, Lidhiane Lima, Luiz Antônio e Raphael Nascimento. Este núcleo compôs a primeira geração do grupo Boca de Cena.

Desde a primeira formação, o maior objetivo do grupo era estudar teatro e fazer suas práticas através da literatura de cordel e da cultura popular sergipana. Então, o grupo passa a se reunir com frequência para estudos de textos, articulando possíveis montagens. Neste momento inicial, o grupo não possui sede própria, desenvolvendo um diálogo com diversos espaços urbanos de Aracaju para seus ensaios: a Colina do Santo Antônio, o famoso marco zero da capital aracajuana, ponto mais antigo da cidade, inaugurada em 17 de março de 1855. Neste ponto histórico de Aracaju, durante uma das primeiras reuniões, surge a ideia para o nome Boca de Cena, que representa a estrutura cênica do palco italiano onde o ator representa. A escolha do nome surgiu através de uma votação. Dessa forma, cada integrante trouxe uma sugestão e, como em uma democracia, o mais votado venceu.

Outro cenário urbanístico marcante para os encontros do grupo neste momento inicial foi a rua São João, famosa por sua tradição, decoração e concursos de quadrinha junina da capital. A rua São João proporcionava mais conforto aos atores, devido à cobertura onde eram realizados os concursos juninos.

Através de muitas pesquisas e reuniões, o grupo decide estudar para a montagem do primeiro espetáculo. A ideia inicial era um espetáculo de teatro de rua, com uma perspectiva a partir da literatura de cordel dentro do que o grupo havia estudado no projeto Nosso Palco é a Rua, como nos afirma, em entrevista, a atriz Lima (2021):

começamos a fazer essas reuniões a procura de um texto para trabalhar, fizemos algumas leituras, e como a gente vinha do Imbuauça que é um grupo que trabalha muito a cultura popular, o cordel, então, decidimos fazer algo que tivesse a ver com isso, e aí a gente começou a ler muito cordel e foi quando encontramos o texto João Grilo e aí começamos a pesquisar mais sobre João Grilo e a gente gostou muito desse cabra esperto, então a gente resolveu fazer alguma coisa em cima de joao grilo, aí foi quando a gente começou a criar o espetáculo “Joao Grilo entre o ceu e o inferno”, através de alguns cordéis que a gente foi buscando e adaptando (LIMA, 2021).

O primeiro espetáculo aconteceu em 2006, como um experimento cênico, sem muito arcabouço estético, com uma carpintaria teatral improvisada e sem muitas referências profissionais. Os jovens atores queriam mesmo era colocar em prática o que eles haviam aprendido durante as aulas. Desta forma, o processo de montagem do espetáculo “João Grilo entre o Céu e o Inferno” acontece de forma coletiva, desde a construção dramaturgia até a direção cênica.

Figura 54 e 55 - Apresentação do espetáculo João Grilo entre o Céu e o Inferno (2006)



Fonte: Acervo Grupo Teatral Boca de Cena

O espetáculo João Grilo entre o Céu e o Inferno narra a história de João Grilo, famoso personagem da cultura popular. Na obra de Ariano Suassuna – O Auto da Compadecida – o personagem ganhou notoriedade através da sua narrativa peculiar envolvendo sagacidade, malícia e comicidade dentro de um contexto social marginalizado no retrato de uma camada social oprimida.

Dentro desse contexto, os atores passaram a estudar diversos textos de literatura de cordel para a construção da dramaturgia. O texto foi adaptado para a literatura de cordel e um dos principais responsáveis por esta escrita foi o ator Leandro Santana.

Era uma escrita muito jovial diante da experiência que nós tínhamos. O texto foi criação coletiva, mas eu me recordo que eu fui uma das pessoas que mais contribuiu para a construção do texto. A dinâmica do cordel, os versos, a contagem dos versos, eu procurava tentar entender como aquilo funcionava e acabava fazendo uma rima de quatro versos clássica (SANTANA, 2021).

Além da cultura popular, percebe-se que, desde o início, o grupo Boca de Cena procura levantar em seus espetáculos questões sociais. A narrativa experimental traz como foco figuras como João Grilo e Pedro Malasartes que permeiam o imaginário popular como

figuras provenientes da herança cultural portuguesa, mas que ganharam a simbologia do “típico nordestino”, o “matuto esperto”, “astucioso”, dentro de tantos arquétipos sociais, provocando risos, mas também xenofobia.

Para este processo, os atores estudaram muito para adaptação do texto. O ator Leandro Santana nos conta que lia muito livretos de cordel em busca de conhecer muitas histórias, contos e causos. “As minha intenção era ter palavras, formar um vocabulário interessante, um discurso. Então por isso a leitura sempre foi uma arma poderosa para a escrita. Isso com certeza, ajudou muito na escrita de João Grilo entre o Céu e o Inferno” (SANTANA, 2021).

Desta forma, o grupo teatral Boca de Cena ganha as ruas de Aracaju e leva o seu primeiro espetáculo para o catálogo dos novos grupos de teatro de rua do Brasil, atravessadamente por muita determinação, perspicácia e investimento próprio. Este último, vai ser um fator crucial para as próximas montagens e afirmação de uma nova geração de atores do teatro de rua em Sergipe.

Em 2007, o grupo Boca de Cena resolve investigar o universo da cultura popular sergipana e decide montar o espetáculo “Folclore na Cabaça”. Desta vez, o objetivo é dentro de uma perspectiva didática com a finalidade de apresentar as manifestações culturais de Sergipe, seus personagens e as histórias do folclore brasileiro para o universo escolar, através da ludicidade das simbologias nordestinas como é o caso da cabaça, usada por muitos nordestinos. No lugar de água, o grupo extrairia histórias da cultura popular sergipana, suas danças e suas músicas. O projeto foi além, saiu das escolas e ganhou as ruas, os festivais e o espetáculo Folclore na Cabaça entrou para os circuitos de teatro de rua do país.

Desde a sua criação, sempre tive uma relação de muito afeto, acompanhando todo o desenvolvimento e conquistas do grupo, mas os laços se tornaram mais firmes quando eu e Rogério Alves (fundador do Boca de Cena) passamos para o curso de Licenciatura em Teatro na UFS, também em 2007. Neste período, eu realizava trabalhos enquanto atriz em outro grupo, até que ele se findou e, em seguida, fui convidada para compor o núcleo oficial de atores do Grupo Boca de Cena. Antes de ser membro oficial, eu já havia participado do espetáculo Folclore na Cabaça para substituir uma das integrantes, assim como também tinha participado de esquetes com o grupo.

Figura 55 e 56 - Espetáculo Folclore na Cabaça, apresentado na Praça Fausto Cardoso, durante o Festival de Teatro Sergipano. Em cena os atores Lidhiane Lima, Luiz Antônio e Leandro Handel. (2011)



Fonte: Acervo da Autora

Em 2011, em parceria com Iradilson Bispo, ator, diretor teatral e membro do Grupo Imbuaça, o grupo Boca de Cena resolve arriscar o seu primeiro espetáculo de palco, apostando na dramaturgia de Sérgio Roveri e no gênero dramático. O texto parte do poema “Provérbios do Inferno”, de William Blake, para narrar o encontro entre Marcelo e Apolônio no alto de uma ponte. Uma discussão importante acerca do suicídio e das relações humanas que ganharam vida através das interpretações de Felipe Mascarello e Jonathan Rodrigues.

Para esta montagem, o diretor Iradilson Bispo (2021), em entrevista, afirma a importância da pesquisa estética para a cena, do estudo das metodologias para o desenvolvimento do processo criativo e as sobre as relações estabelecidas acerca do seu processo enquanto diretor da cena.

Procuo entender imensamente sobre o que falo e tento transmitir, dialogar com os envolvidos. Me muno de imagens e sons, trama e urdidura que garantem um bom tecido estético. O restante é suor, persistência e foco. Não procuro manuais mas junto aos derredor procuro inventá-los. (BISPO, 2021)

Com base na continuação da pesquisa de linguagem, pautada na cultura popular, no ano seguinte, o grupo volta a seguir os trilhos da identidade sergipana e decide remontar o espetáculo Folclore na Cabaça. Visando à potência do espetáculo afinal, ele trazia, enquanto protagonistas, Dona Deusa e Seu Mateus, personagens que representam os brincantes do Reisado, que conduziam toda a narrativa cênica, através das músicas da cultura popular sergipana, suas histórias e lendas. Dessa vez, o grupo investe no aperfeiçoamento dos atores para o desenvolvimento da cena, havendo preparação de elenco com a atriz e diretora Tetê Nahas (ex-integrante do grupo Imbuaça), através de jogos teatrais e improvisações para a cena e preparação musical com Bruno Kolvernek, músico e ator sergipano.

Neste momento, o grupo resolve investir na capacitação técnica e artística de sua equipe para que pudesse estar inserido de forma profissional no mercado das artes cênicas do Brasil, aprimorando sua estética e sua linguagem. Nesta remontagem, houve uma relação colaborativa com uma equipe técnica, e além de atuar como atriz, também assinei os figurinos do espetáculo.

Figura 56 - Espetáculo Folclore na Cabaça no Festival de Curitiba/PR (2012). Em cena, Rogério Alves, Jonathan Rodrigues, Patricia Brunet, Felipe Mascarello, Leandro Handel, Lidiane Lima e Luiz Antônio.



Fonte: Acervo da autora.

O espetáculo Folclore na Cabaça circulou por diversos festivais do Brasil, dentre eles o Festival de Artes Cênicas de Sergipe/SE (2010); Mostra Sesc Sergipe/SE (2012), Tobiarte/SE (2012); Festival de Curitiba/PR (2012); Mostra Cariri/CE (2013), Festival de Teatro de Floriano/PI (2013), Festival do Subúrbio/BA (2013) e Festival Nordestino de Guaramiranga/CE, (2013).

Em 2013, o grupo retoma os ideais dentro da linguagem da literatura de cordel e aposta no espetáculo “Nossa Terra, Nossos Contos”, sob a narrativa dos textos “O Encontro de Chico Tampa com Maria Tampada”, com base no texto de Erotildes Miranda dos Santos, e “Felizmina Engole Brasa”, do cordelista João Augusto, o grupo promove, mais uma vez através de sua montagem, o fomento à cultura popular, disseminando a perspectiva do fazer teatral voltado para a rua.

Ainda em 2013, o grupo teatral Boca de Cena, pela primeira vez, aprova um projeto de montagem e de circulação através do edital Funarte Arte Negra, realizado pelo MinC. Com este subsídio, o grupo investiu em parcerias importantes dentro do teatro de rua nacional, da

cultura popular dentro do contexto religioso afro-brasileiro, do aprimoramento técnico e do processo investigativo com base na biografia de João de Camargo.

Pela primeira vez na história do grupo Boca de Cena, o grupo adquiriu recursos para trabalhar com profissionais de referência brasileira para o processo de montagem, como é o caso da preparadora vocal e professora de canto Babaya Moraes, de Belo Horizonte/MG, responsável pela preparação vocal de diversos grupos de teatro de rua como o Grupo Galpão e Maria Cutia, ambos de Minas Gerais. Esse contato representou um salto para o estudo das vozes no espetáculo e o cuidado vocal dos atores. O processo de montagem durou cerca de um ano e Babaya Moraes esteve em Aracaju duas vezes para encontrar o grupo e realizar as atividades que geralmente ocorriam em quatro ou cinco dias seguidos, com uma carga horária média de 8 horas por dia.

Outra parceria significativa para a história do Boca de Cena, foi ter Eduardo Moreira, ator do Grupo Galpão/MG, diretor e dramaturgo, à frente da construção do texto *Como Nasce um Santo*. Uma narrativa que se sustenta no sincretismo da liturgia católica com os rituais da ancestralidade africana e a sonorização das cantigas em parceria com a cantora e compositora Joésia Ramos, que ganhou as ruas através da Direção Geral de Iradilson Bispo. Com o espetáculo *Como Nasce um Santo*, o grupo dialogou com diversas técnicas e se apresentou por diversos municípios sergipanos.

Em comemoração aos seus 10 anos, em 2015, o Grupo Teatral Boca de Cena resolve fazer uma homenagem aos seus mestres e a sua primeira casa: O Grupo Imbuça e, em parceria com Lindolfo Amaral, que assina a direção do espetáculo, juntamente com Roberto Laplagne, professor de teatro e figurinista, responsável pela plástica da cena.

O espetáculo “Engodos e Chumbregos”, estreia na praça Fausto Cardoso, centro de Aracaju, símbolo do teatro de rua na capital sergipana e palco para diversos grupos de cunho local e nacional. O espetáculo trazia em sua dramaturgia os textos “O Malandro e Graxeira no Chumbrego da Orgia” de João Augusto e “Os Enganos do Amor” do cordelista sergipano João Firmino, entrelaçados às músicas de Joésia Ramos e do cancionista popular.

Figura 57 - Cortejo do espetáculo “Engodos & Chumbregos” (2013). Praça Fausto Cardoso, Aracaju/SE. Em cena: Rogério Alves, Patricia Brunet, Anne Samara, Jonathan Rodrigues, Gustavo Floriano e Thayres Diniz



Fonte: Acervo da autora

O espetáculo foi a forma mais genuína para representar a admiração, o carinho e, principalmente, a gratidão para com os mestres do grupo Imbuauça, aos atores e às atrizes que fizeram e fazem esta história. Como diz a letra da canção de Joésia Ramos, “O Imbuauça é uma roda gigante de gente”, representado através de uma simbologia o nosso fazer. Trazendo em sua composição todos os elementos desta pedagogia teatral: A apresentação em roda, o cortejo, o estandarte, a literatura de cordel, a música e a saudação a esta história e aos seus fazedores. Em entrevista Amaral Filho (2021), responsável pela direção nos assegura:

vi aquele momento como uma ato de celebração, de homenagem. A montagem foi um reencontrar com o passado, um revisitar a dramaturgia que o Imbuauça trabalhou há alguns anos. Eu rememorei vários momentos. Lembrei de situações inusitadas e curti como estivesse diante da memória carregada de saudades e afetos.

O aniversário era do Boca de Cena, mas o objetivo foi celebrar a roda gigante que nos faz girar, aos encontros, às aprendizagens, o oxigênio para seguir com o nosso teatro de rua, as nossas crenças e os nossos fazeres.

Desafiando o próprio fazer, em 2017 o grupo teatral Boca de Cena estreia o espetáculo Os Cavaleiros da Triste Figura, baseado no texto de Miguel de Cervantes, uma montagem que representa o salutar dos sonhos através de um investimento financeiro próprio para executar este que seria um divisor de águas para a carreira artística do grupo. Um projeto executado com perspicácia, inteligência e todas as metáforas da própria locura do Dom Quixote.

Cervantes, assim como Shakespeare e seus contemporâneos, é um desses raríssimos artistas que conseguiram perpetuar o tempo, tornando sua obra atemporal. Pela ótica do dramaturgo potiguar César Ferrário, se apropriar das engenhosidades de Cervantes foi uma forma acertiva para levantar questões sociais e fazer com que o espectador reflita sobre sua própria condição de vida.

Para este feito, além do elenco formado por Rogério Alves, Felipe Mascarello, Gustavo Floriano e Thayres Diniz; Patricia Brunet na Assistência de Produção e Luca Pineyro na Assistência Técnica, o grupo Boca de Cena reúne diversos profissionais como Fernando Yamamoto, diretor do grupo Clowns de Shakespeare/RN para assumir a Direção Cênica, Helder Vasconcelos, do estado de Pernambuco, para a preparação corporal; Esio Magalhães, do grupo O Barracão de Teatro, apresentando técnicas da commédia Dell arte e o jogo da máscara; João Marcelino, um mestre do figurino e dos adereços potiguar, a quem desde cedo fomos apresentados através da plástica dos espetáculos do Grupo Imbuça, mas poder trabalhar com este mestre foi a realização de um sonho; Paula Queiroz, atriz do Grupo Clowns de Shekespeare/RN, responsável pela preparação do elenco; Babaya Moraes/MG mais uma vez responsável pelas vozes dos atores; Célia Navarro/SP, professora Doutora na obra de Dom Quixote nos possibilitou um estudo mais aprofundado sobre a obra; e Gabi Etinger/SE, transpondo a cena em imagem, a mesma foi a responsável pela arte de divulgação do espetáculo.

Diversos estados voltados para Sergipe, inúmeros profissionais envolvidos em um projeto “Quixotesco”, uma obra incabada saída do bairro Bugio, em Aracaju/SE que ganhou o Brasil, através dos sonhos e da loucura desse personagem que, por vezes, se confunde com as “loucuras” deste grupo de jovens sonhadores, como afirma o diretor Fernando Yamamoto (2017).

Quem disse que não há sonhadores visionários que são loucos? Há sim. E o digo com conhecimento de causa. Na margem do Brasil profundo, na periferia de Aracaju, no bairro do Bugio (...) Certo dia me procuraram com uma insana proposta de levantar um Quixote, a sua mais perfeita tradução. Dentre as idas e vindas nessa ponte aérea Natal-Aracaju, esses quatro cavaleiros da desrazão (e sua fiel escudeira) trabalharam incansavelmente, levantaram material suficiente para montar cinco, seis espetáculos, propuseram, construíram, desconstruíram. E entre as minhas intervenções para organizar o que tínhamos, surgiram outros Quixotes igualmente delirantes, dispostos a encarar essa empreitada. (...) E agora os cavaleiros precisam partir para sua desvairada missão de mudar o mundo! Vejam, já partiram! Partindo estão! Por isso, não duvidem desses loucos! (YAMAMOTO, 2017)

Para mim, foi uma honra poder acompanhar o desenvolvimento desta narrativa tão importante para este grupo que, desde 2005, desafia gigantes para a realização das suas quimeras. No espetáculo, eu não atuo como atriz, mas na “coxia” já experienciei o espetáculo sob os mais variados ângulos, flagrando a sinestesia que causa em mim e no público. É emocionante do começo ao fim! Me sinto orgulhosa em fazer parte desta história. Os Cavaleiros da Triste Figura é entretenimento com responsabilidade! É pesquisa! É desenvolvimento de um coletivo! É usar a rua como palco para a sua própria REVOLUÇÃO!

O espetáculo participou de diversos Festivais no Brasil, mas seu marco histórico foi participar do circuito Palco Giratório, promovido pelo SESC, em 2018, momento em que o grupo circulou pelo Brasil com mais de 40 apresentações, oficinas e pensamentos giratório (debates). Atualmente faz parte do elenco os atores Rogério Alves, Felipe Mascarello, Leandro Handel e Adriano Souza.

Figura 58 - Os Cavaleiros da Triste Figura (2017). Em cena os atores Rogério Alves e Felipe Mascarello.



Fonte: Fotografia Pritty Reis. Acervo Grupo Boca de Cena.

Devido à toda trajetória do espetáculo e, principalmente, por sua temática, Rogério Alves, ator e fundador do Boca, desenvolveu uma pesquisa de mestrado pela perspectiva do conceito decolonial, através da dissertação sob o título “ 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. A pesquisa teve como orientador o Professor Dr. Fernando Aguiar, dentro do PPGCULT/UFS.

Dentro dessa vivência, entre o palco, a cena, a produção e a academia, em entrevista, Alves (2021) nos afirma que existe uma relação de entre lugar, enquanto um grupo situado

numa zona periférica da cidade de Aracaju, que conseguiu dialogar com diferentes profissionais do Brasil, dentro de um processo de afirmação artística, cultural e social.

Nas produções do boca de cena 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. Está aí o processo decolonial / descolonial dentro da pesquisa do grupo. A formação do BDC nasce dos elementos populares e dela migra para o teatro e suas potencialidades interpretativas. Em suas produções 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 as produções do grupo BDC e relacionar a sua pesquisa cênica 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, as experiências adquiridas ao longo de sua trajetória. Talvez pensar esse lugar decolonial / descolonial, de encruzilhada seja entendê-lo como um lugar de movimento. 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. E isso é ser decolonial/descolonial (ALVES, 2021).

Toda a vivência do grupo Boca de Cena dá-se, principalmente, a partir de uma prática teatral pautada na experiência. Ao longo dos anos, foi possível dialogar com diversos artistas e suas metodologias, vivenciando práticas pedagógicas que transitam entre o popular e o acadêmico, compreendendo a inserção dos seus membros com o curso de Licenciatura em Teatro, como um suplemento no diálogo entre teorias teatrais e diferentes práticas. Durante todo o tempo, o grupo esteve aberto às diferentes produções, visando o aprimoramento de suas técnicas para estar inserido no cenário artístico nacional.

Todavia, um dos fatores mais determinantes para a produção contínua do Boca de Cena, foi a compra do terreno para a construção de sua sede. Entre blocos e cimento, o grande sonho se materializava. Localizada no Bairro Assis Chateaubriand, mais conhecido como Bugio, que significa macaco, também chamado de guariba e macaco barbado, um bairro periférico da cidade de Aracaju. Para tantas realizações, foi imprescindível estar em um local fixo para guardar os equipamentos do grupo, realizar seus ensaios, reuniões, por isso, desde 2012, o grupo possui sede própria, um espaço cultural privado, que acolhe diversos artistas e coletivos, através de realizações de projetos, promovendo pautas para debates acerca dos mais variados temas sociais, realização de oficinas, apresentação de espetáculos, desenvolvendo intercâmbios culturais através do diálogo com diversos grupo do Brasil, promovendo a difusão do pensamento artístico, do fomento à prática teatral e da formação de plateia.

Como podemos observar abaixo, segue o quadro com os espetáculos apresentados pelo grupo Boca de Cena no decorrer da sua história até o tempo presente, assim como os anos de sua estreia, sua modalidade e sua direção. Atualmente, o grupo segue no desenvolvimento de sua linguagem e, mesmo em tempos de isolamento social, devido ao contexto da pandemia do COVID-19, suas atividades estão sendo realizadas de forma remota, a partir de plataformas virtuais. Diversas atividades foram realizadas atravessadamente por experimentos cênicos, diálogos entre artistas locais e nacionais, promovendo a partir desse bate-papo, um intercâmbio artístico de caráter experimental através da cena virtual. Desta forma, o grupo segue com o processo de pesquisa para o espetáculo Remundados, que estava previsto para estrear em 2020.

Quadro 5 – Espetáculos do Grupo Teatral Boca de Cena

ESPETÁCULOS	ANO	MODALIDADE	DIREÇÃO
<i>João Grilo entre o Céu e o Inferno</i>	2006	Teatro de Rua	Grupo
<i>Folclore na Cabaça</i>	2007	Teatro de Rua	Grupo
<i>O Encontro das Águas</i>	2011	Palco	Iradilson Bispo
<i>Folclore na Cabaça (remontagem)</i>	2012	Teatro de Rua	Rogério Alves
<i>Nossa Terra, Nossos Contos</i>	2013	Teatro de Rua	Rogério Alves
<i>Como Nasce um Santo</i>	2014	Teatro de Rua	Iradilson Bispo
<i>Engodos & Chumbregos</i>	2015	Teatro de Rua	Lindolfo Amaral
<i>Viveiros</i>	2015	Espaços Alternativos	Rogério Alves e Jonathan Rodrigues
<i>Já Nasceu Deus Menino</i>	2016	Palco	Grupo
<i>Os Cavaleiros da Triste Figura</i>	2017	Teatro de Rua	Fernando Yamamoto

Quadro elaborado pela autora.

O grupo Boca de Cena não atua somente com espetáculos teatrais na comunidade em qua está inserido. Oriundo de um projeto social, desde sua gênese o grupo sente a necessidade de fazer trabalhos voltados para a sociedade, e neste contexto, desde 2010, o grupo desenvolve trabalhos sociais com a comunidade e adjacências, atuando como agente sócio-cultural desde sua primeira sede no antigo Arquivo do Posto de Saúde Onésimo Pinto/24 horas, localizado no Bairro Jardim Centenário, transformando-o em um "Espaço Cultural", ocupado e revitalizado para poder desenvolver trabalhos artísticos e sociais.

Figura 59 - Espaço Cultural Boca de Cena - Primeira sede do grupo (2010).



Fonte: Acervo do grupo Boca de Cena.

O grupo Boca de Cena sempre teve como foco de trabalho o desenvolvimento humano, social, educacional, artístico e cultural. Sua atuação concentra-se em objetivos institucionais, dentre eles: oferecer atividades que contribuam com a formação para a cidadania; desenvolver o social, através de cursos e oficinas oferecidas em sua sede ou através de parcerias com as escolas públicas do bairro ou instituições privadas para o desenvolvimento de cursos profissionalizantes, ações pedagógicas ou apresentações teatrais.

Com a ocupação do espaço, o grupo realiza, sem fins lucrativos, o projeto “Ocupando, Recriando e Educando: um salto para a vida”, propondo, através da inserção na comunidade, o desenvolvimento de atividades artísticas do próprio grupo como ensaios, reuniões, encontros, e atividades abertas à comunidade tais como: aula de aeróbica, artes integradas (oficina de teatro, danças folclóricas, artes visuais) capoeira, Break e bordado. O grupo sempre buscou dialogar com todas as faixas etárias, promovendo diversidade entre as opções de oficinas ofertadas à comunidade.

Figura 60 e 61 - Atividades realizadas dentro do projeto “Ocupando, Recriando e Educando; um salto para a vida” (2010) / Oficina de Artes Integradas e Bordado



Fonte: Acervo da autora.

O projeto “Ocupando, Recriando e Educando: um salto para a vida” durou cerca de seis meses, pois o grupo precisou se retirar do espaço, visto que ele estava com sua estrutura física comprometida.

Ainda no ano de 2010, o grupo foi uma das 16 instituições beneficiadas pelo edital de seleção dos Pontos de Cultura, promovido pela Secretaria do Estado da cultura, em parceria com o MinC. O Ponto de Cultura “Boca de Cena na Rua” sob o lema “A minha cultura revela quem eu sou!”, atuou de forma ativa de 2012 a 2014 com oficinas nas áreas de Teatro, Danças Folclóricas, Literatura de Cordel, Alongamento Corporal, Música (Violão e Flauta) e Bordado, abrangendo as comunidades do Jardim Centenário e adjacências, e no âmbito escolar.

Em 2013, através do edital de Oficinas Culturais, promovido pela SECULT e pela Secretaria de Inclusão, Assistência e do Desenvolvimento Social (SEIDES), o grupo aprova mais um projeto para trabalhar teatro na comunidade Jardim Centenário e adjacências. Denominado “Boca En-Cena, folhetins em Cordel: João Firmino, um poeta nordestino” o grupo tinha como objetivo realizar uma oficina de teatro ao longo de seis meses para 40 alunos, cumprindo a faixa etária entre 14 a 16 anos. O único pré-requisito para a efetivação da inscrição era estar matriculado na rede pública de ensino.

Durante o período do curso, os alunos tiveram acesso a práticas teatrais como improvisação, jogos teatrais, dramaturgia, literatura de cordel, danças folclóricas, música, e se aprofundaram na biografia do cordelista sergipano João Firmino. Como resultado de todas as práticas desenvolvidas durante as aulas, foi realizada a montagem do espetáculo “Boca En-Cena, folhetins em Cordel: João Firmino, um poeta nordestino” e apresentado em diversos pontos de Aracaju, dentre eles: A Praça Poço do Mero, mais conhecida como fim de linha

Bugio, O Mercado Municipal Thales Ferraz (onde o mesmo vendia seus cordéis) e na Praça Fausto Cardoso, centro da capital sergipana.

Figura 61 - Cartaz de divulgação / Apresentação do espetáculo com os



Fonte: Acervo da autora.

Em 2021, o grupo Boca de Cena completará 16 anos de história e, em homenagem a esta data, foram realizados inúmeros projetos artísticos e socioculturais dos quais selecionei aqueles que mais se inserem dentro do contexto abordado, visando uma pedagogia voltada para o teatro de rua e sua relação com a cultura popular.

Toda relação adquirida ao longo dos anos trouxe para o grupo a necessidade de promover um festival de arte para a comunidade em que se insere. A Blitz Cultural – Festival de Arte do Grupo Teatral Boca de Cena tem como objetivo fomentar a cena cultural de um do bairro Bugio e adjacência, marcado por sua efervescência artística na década de 1980. Desta forma, a Blitz Cultural surge enquanto ação comemorativa em prol do aniversário de 9 anos do grupo.

A primeira edição foi marcada por parcerias com diferentes artistas sergipanos. O grupo conseguiu dialogar com as escolas da comunidade, levando apresentações teatrais e oficinas. Promoveu shows musicais, espetáculos sob as mais diferentes linguagens, como teatro, dança, circo, poesia, performance, de forma simultânea, acontecendo na praça e na sede.

A Blitz Cultural surgiu com a finalidade de fazer a comunidade “parar”, “pensar” e “refletir” a arte. A primeira edição ocorreu em 2014 e teve a duração de cinco dias. No ano seguinte, em 2015, ainda foi possível continuar com a Blitz na mesma proporção, mas nos anos posteriores, em detrimento da falta de apoio para a realização, ficou inviável promover o

festival. Em 2019, a Blitz é retomada dentro de uma perspectiva mais intimista, com uma programação mais enxuta, mas sempre com foco no intercâmbio entre artistas, grupos e técnicos. O Festival seguiu com apresentações teatrais, shows musicais, oficinas e palestras no ano seguinte. Em 2020 a Blitz Cultural, devido à pandemia, aconteceu no formato de Live, via as redes sociais do grupo.

Dessa forma, O grupo Boca de Cena está inserido na cultura sergipana de forma ativa, através do fomento e da sensibilização à arte, através de suas práticas. Para Amaral Filho (2021), “O Boca de Cena exerce uma ação extremamente importante, não só no Bugio, mas em Aracaju, de maneira abrangente. O trabalho no entorno a sua sede reverbera em toda a cidade, isso é muito salutar”.

Sinto-me lisonjeada por compor esta história, por vezes na função de atriz, figurinista, outrora Coordenadora Pedagógica dos projetos sociais ou Produtora Cultural em prol das realizações de um coletivo. Não importa a função, o grupo Boca de Cena foi a minha melhor escolha, a maior escola. O grupo Imbuauça me fez nascer na profissão de atriz. Certamente, se a vida não tivesse realizado este encontro, talvez eu jamais escreveria sobre esta história. As narrativas que compõem estas linhas fazem parte da minha história. Sou grata aos deuses do teatro pela incidência tão precisa para a transformação do meu ser.

Imbuauça, Boca de Cena, só tenho a agradecer por todo aprendizado, encontros, ensaios, técnicas, sorrisos, lágrimas, diretores, espetáculos, atores, amigos, personagens que eu pude dar vida ao logo desta história. Gratidão a esta roda gigante de gente que gira sem parar e que ainda vai gerar mais frutos, e mais histórias, e mais espetáculos e mais vivências. Quanto a mim, sou uma pequena partícula desse punhado de poesia. Evoé.

4.4 COLETIVO DE LA/SE

“Senhores desta sala, licença eu vou chegando, eu vou...” (Antonio Nóbrega)

Dentre os frutos expostos nesta pesquisa, finalizo esta sessão com a apresentação sobre O Coletivo de LA, o filho caçula que faz sua petição de sala, através da canção do Antonio Nobrêga, emergindo dessa roda gigante de gente, que é o Grupo Teatral Imbuauça.

O Coletivo de LA nasce de uma ocupação dos ex-alunos do curso de teatro profissionalizante, promovido anualmente pelo Grupo Imbuauça. Alguns integrantes das turmas do ano de 2014 decidiram se reunir após o término das aulas. Eram eles: Alai Carvalho, Beth Vieira, Marcos Vinícius Souza, Priscila Capricce, Sillams e Viviane D'Arc. Em entrevista, D'Arc (2021), uma das fundadoras, atriz e professora de teatro, nos assegura

que:

Começamos a nos reunir em 2015 após o fim do curso, eles abriram suas portas para que tivéssemos espaço e não dissipássemos a nossa energia. Até então éramos chamados de Núcleo 1 do Imbuauça (sugestão de nosso padrinho Lindolfo), algo que não agradou alguns integrantes do Imbuauça. Eles achavam que poderia confundir com o grupo original (D'ARC, 2021).

Em 2015, o grupo estreou seu primeiro espetáculo. Sob a dramaturgia da Professora Aglaé Fontes, apresentaram o espetáculo Brefaias. O texto faz uma saudação à cultura popular sergipana, através das danças do Guerreiro, utilizando como cenário principal o Mercado de Aracaju. Neste contexto, a narrativa apresenta as dificuldades, as dores, as alegrias e os sonhos da nossa gente. “Fizemos algumas apresentações na Sede do grupo Imbuauça para a própria autora”, nos conta D'arc (2021).

Após consolidadas as apresentações na sede do Grupo Imbuauça, o Coletivo de LA participou no mesmo ano do Festival de Cultura e Arte de Tobias Barreto (TobiArt) promovido pela Prefeitura de Tobias Barreto, município sergipano, localizado há 131 quilômetros da capital Aracaju.

Quando a turma de 2015 finalizou o curso, uma parte também quis prosseguir. “Como sempre, Lindolfo acolheu” (D'ARC, 2021). Os remanescentes da segunda turma era os atores/alunos Yuri Fontes, João Marcos, Luiz Magno, Ybine Dias, Lusérgio Nobre, Andrade AND, Vitor Matias, Ugenine Pereira, Eduardo Vieira.

Posteriormente, o grupo inicia o processo de montagem do espetáculo “Docentes os Corpos” a partir de uma discussão acerca da educação escolar tradicional. O texto era intercalado com dança, música, textos autorais e textos consagrados.

Momentos que antecederiam a estreia do espetáculo Docentes os Corpos, o grupo de atores resolve prestar uma homenagem ao Diretor e integrante do grupo Imbuauça, Lindolfo Amaral. Desta forma, o grupo é batizado oficialmente em 23 de setembro de 2016, como Coletivo de LA – As siglas significam as iniciais do nome Lindolfo Amaral. Segundo D'Arc (2021), “porque somos os filhos dele! (ri)”.

Figura 62 - Apresentação do espetáculo Docentes os Corpos. (2016)



Fonte: Acervo do Coletivo de LA.

Além do espetáculo “Docentes os Corpos”, o grupo fez a montagem no ano seguinte do texto “Belo Beleza Pura”, constituindo seu primeiro trabalho autoral, escrito pelo ator e integrante do Coletivo, Luiz Magno.

Atualmente, o Coletivo de LA reside na sede do Imbuuçã e, desde 2018, vem desenvolvendo experimentos cênicos que buscam trazer uma mensagem social acerca de temas como igualdade, respeito às minorias e quebra de padrões sociais.

Figura 63 - Elenco do espetáculo Belo Beleza Pura com o Diretor Lindolfo Amaral (2018)



Fonte: Acervo Coletivo de LA.

Dessa forma, percebe-se a importância de iniciativas como a realização deste curso anual para a formação de atores, desenvolvido pelo Grupo Imbuuçã, especialmente pelo professor Lindolfo Amaral, permitindo através de vivências pedagógicas, a realização de montagens enquanto instrumentos dessa prática teatral, em prol do desenvolvimento artístico

dos atores, mas que a longo prazo movimentará a cena aracajuana com o surgimento de novos atores profissionais e grupos/coletivos.

Para Amaral Filho (2021) o grande objetivo das práticas pedagógicas do Grupo Imbuça é

sensibilizar os indivíduos para a vida. A arte é um grande instrumento catalizador, que tem a força de provocar a reflexão, de educar, enfim, ela está presente na vida desde o princípio do homem. A arte representa uma ponte para o universo das possibilidades sensíveis. O surgimento de novos grupos na cidade faz acreditar que nem tudo está perdido, pelo contrário existe luz, existe perspectiva, com isso poderemos ter uma cidade melhor, mais humana. (AMARAL FILHO, 2021)

Em tempos tão sombrios, é preciso ter fé. Não me refiro à fé religiosa, mas à fé depositada nos fazeres, nas práticas humanas do cotidiano. Desejo que esta fase pela qual estamos atravessando (Pandemia do COVID-19) passe o mais rápido possível para que novos projetos sejam realizados e para que grupos, assim como o Boca de Cena e o Coletivo de LA, possam surgir, trazendo vida para os espaços culturais, movimentando a cena aracajuana através das praças públicas ou dos grandes teatros em prol dessa arte milenar que é o TEATRO.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sou grata aos deuses do teatro por este atravessamento, aos mestres do teatro sergipano Lindolfo Amaral, Tetê Nahas, Isabel Santos, Iradilson Bispo, Tonhão Santos, Manoel Cerqueira por toda aprendizagem e amizade. Que o Imbuça continue sendo essa “roda gigante de gente”, permitindo que novos atores surjam, que outros grupos abrihantem a cena do teatro de rua em Sergipe e no Brasil.

Após dezesseis anos desde do primeiro contato com o teatro, estou aqui, escrevendo sobre esse atravessamento cultural e artístico. Este teatro, que é híbrido, pois agrupa diferentes linguagens artísticas e expressões, como o circo, a dança, a música, os elementos da cultura popular sergipana que se interligam através da cena, conceituando um fazer, propagando uma voz (ou várias vozes), trazendo reflexões sociais e encantamento poético.

A influência, devido ao contato com o fazer teatral do grupo Imbuça e suas práticas artísticas e pedagógicas, acabou determinando minha trajetória acadêmica e artística. Lembro-me de um trecho do livro *A Educação como Cultura*, sob a autoria de Carlos Brandão (2002) em que o mesmo nos conta que:

o educador cujo ofício se dirige aos servos da terra e do capital percebe que ao desvelar o sentido que atribui ao que imagina fazer, - educar, conscientizar, organizar, participar, pesquisar, comprometer-se, - na verdade, defronta-se com diferentes modalidades de poder que existem tanto sobre, quanto nas suas práticas de ação: a ciência e sua pesquisa, educação e seu programa de organização e desenvolvimento (BRANDÃO, 2002, p. 103).

O Imbuça atuou sob os diferentes campos dentro da prática de ação abordada por Brandão. Atualmente como educadora, também me vejo na função de repassar os ensinamentos sobre a cultura popular, em especial sobre a história do teatro sergipano, os grupos e suas montagens, principalmente com os alunos da educação formal. Lembro-me de que, aos quinze anos, eu também desconhecia as manifestações da cultura popular sergipana. Por isso, sinto a necessidade de desempenhar, através de práticas pedagógicas, uma pesquisa pautada nas referências culturais sergipanas e em suas principais personalidades, pois acredito na apropriação cultural como mecanismo de aceitação das nossas raízes e, por consequência, a valorização das nossas tradições.

Esta pesquisa trouxe como pauta o teatro de rua e sua relação com a cultura popular através das produções artísticas e sociais do grupo Imbuça, sobretudo, sua relevância na história do teatro de rua do Brasil, tornando-se um grupo que emerge sob questões políticas, sociais e que, devido ao atravessamento do teatro popular, vem sendo, atualmente, referência para inúmeros grupos, coletivos e artistas.

Sob os desígnios do teatro de rua, percebe-se que o grupo Imbuauça tornou-se, ao longo dos anos, um dos principais expoentes deste fazer no Brasil e um dos fatores explica-se por suas montagens: espetáculos apresentados na rua, fator determinante para a aproximação com a população. Segundo Turle e Trindade (2016), o Grupo Imbuauça atende ao critério de acessibilidade física e financeira, como exposto a seguir:

1. Espetáculo gratuito (financeiramente acessível) apresentado em espaço público, de circulação livre da população (na rua, sem elementos restritivos como cordões de isolamento, áreas vip ou outras demarcações de espaço), é a condição, por assim dizer, “natural” do teatro de rua, que caracteriza o que estamos denominando acessibilidade irrestrita.
2. Espetáculo gratuito (financeiramente acessível) apresentado em espaço semipúblico; ocorre quando uma encenação teatral é apresentada gratuitamente em espaços fechados (teatros municipais e outras salas fechadas, situadas dentro de prédios públicos). Trata-se de uma modalidade de apresentação quase sempre apoiada em políticas de incentivo ao teatro, formação de público etc., em que o público em geral (caso não seja um público específico a quem o espetáculo é dirigido, como alunos de escola públicas) acaba tendo acesso parcial ao espetáculo, uma vez que este é pouco divulgado ou apresentado em dias e horários “difíceis”, em que o cidadão comum está trabalhando (TRULE; TRINDADE, 2016, p. 131).

Efetivamente, Turle e Trindade (2016) nos apresenta dois fatores que justificam o acesso aos espetáculos do grupo Imbuauça. Outra questão relevante é este acesso gratuito estar relacionado a políticas de fomento e de difusão da cultura popular e da arte no Brasil, facilitando a montagem e a circulação das suas produções pelo Brasil, em países da América Latina e Europa.

Percebe-se que a influência estética pautada na cultura popular e na ressignificação de elementos do cotidiano para a cena traz para a história do Imbuauça uma pesquisa de linguagem para além da literatura de cordel, o transmutar através das simbologias, das tradições, das danças inseridas na cena, na comunicação estabelecida através da cena. Nesse sentido, eu considero a presença do diretor teatral João Marcelino um registro da maior importância na trajetória artística do Imbuauça, sobretudo no aspecto estético que potencializou as práticas artísticas do grupo Imbuauça através dos espetáculos em que esteve inserido, assumindo tanto a direção artística quanto a estética.

Outro fator determinante para o atravessamento ao longo dos anos, foi o fato da capacitação contínua por meio dos atores (grupo), diálogos e intercâmbios com outros grupos, fortalecendo sua linguagem e seus fazeres, em prol ao fomento do teatro de rua. A difusão dos espetáculos através de Festivais, assim como suas práticas durante a realização de oficinas de teatro de rua ao longo dos anos. “Presenciamos, no Brasil, a eclosão de inúmeros eventos de teatros de rua: seminários, festivais, encontros, feiras e mostras locais, nacionais ou

internacionais (...) na busca da concretização da utopia de viver com liberdade nos espaços possíveis, urbanos ou não” (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 158). Um dos principais difusores de cultura e de arte no estado de Sergipe foram o Encontro Cultural de Laranjeiras e o Festival de Arte de São Cristovão, este último responsável pelo encantamento do teatro de rua aos jovens atores do Imbuauça na década de 1970.

Dessa forma, podemos observar que o grupo traz uma vasta e uma vigorosa produção artística, além da participação em inúmeros Festivais e Mostras de Teatro de Rua. Sendo assim, o Grupo Imbuauça é referência nacional como um dos principais grupos de teatro de rua em atividade. Para a realização desta escrita, foi de suma importância o contato com artistas que fizeram ou fazem parte do grupo, apresentando-nos, através de entrevistas, os desígnios dessa produção no decorrer das décadas, sobretudo o respeito para com a história produzida por este grupo que movimentou e movimenta a cena através das músicas do cancionário popular, das danças dramáticas e dos folguedos sergipanos.

O grupo Imbuauça não é somente um grupo de teatro, é uma ESCOLA de atores, responsável pelo surgimento de centenas de artistas. Um grupo que influenciou o fazer artístico de grupos brasileiros como a Companhia Teatral Alegria Alegria, da cidade de Natal/RN, que surgiu em 1983, assim como o grupo Estandarte, também originário da capital potiguar, que nasce em 1986 e, por fim, o Grupo Teatral Quem Tem Boca é pra Gritar, da cidade de Campina Grande/PB, sendo influenciado desde 1987.

Os referidos grupos fazem parte da construção da cena do teatro de rua no Brasil desde a década de 1980, ambos com suas metodologias, desdobramentos artísticos-pedagógicos, práticas de montagem e organizações sociais, pautadas em suas vivências. Tais experiências puderam ser compartilhadas nesta pesquisa através de diálogos estabelecidos com seus representantes durante as entrevistas bem como do acesso às imagens e aos vídeos de espetáculos que foram disponibilizados para a construção desta narrativa. Com certeza, uma aprendizagem à parte, através de experiências diferentes cujo objetivo é/foi o mesmo: fazer teatro de rua.

Atuando enquanto agente social, o Imbuauça promove, através das suas ações, práticas pedagógicas voltadas para o trabalho em equipe, respeito mútuo, valorização do pensamento crítico, autoconfiança e disseminação das práticas culturais sergipanas, através dos jogos teatrais, da improvisação cênica e do contato direto com as manifestações populares, personalidades da cultura popular e do contato com a história do teatro. Essa relação ganha evidência maior quando grupos surgem a partir desse contato.

Dois casos específicos ganharam destaque na pesquisa: A Associação Joana Gajuru, da cidade de Maceió/AL e o Grupo Teatral Boca de Cena, da cidade de Aracaju/SE. O Joana Gajuru é o primogênito do grupo Imbuaça. Um grupo que surge após a realização de uma oficina de teatro de rua, na cidade de Maceió, traz em sua gênese a cultura popular através do Guerreiro Joana Gajuru, grande referência de resistência. Principalmente por trazer a mulher dentro de uma hegemonia do patriarcado enquanto símbolo de luta, de arte e de cultura. Atualmente com 26 anos, o grupo se mantém em atividade, compondo um fazer artístico pautado no teatro de rua, assim como atua enquanto agente cultural e prol do desenvolvimento social através da arte.

O Grupo Teatral Boca de Cena, atualmente com 15 anos, surge de um projeto social, denominado Nosso Palco é a Rua, promovido pelo Grupo Imbuaça. Desde então, busca trabalhar sob os dois vieses, o teatro de rua – visando um aperfeiçoamento artístico, profissionalizando seus atores a partir de oficinas, intercâmbios, dialogando com diversos profissionais do teatro de rua do Brasil, voltando suas práticas artísticas e pedagógicas em prol do fomento à cultura e à arte no estado de Sergipe, movimentando os espaços urbanos, assim como as escolas do bairro Bugio e na sua sede, pois o grupo acredita no teatro enquanto ferramenta social, devido às próprias origens.

Já o Coletivo de LA, está em desenvolvimento no cenário teatral sergipano, mas já é possível relacionar este fazer à figura de Lindolfo Amaral, as suas práticas pedagógicas e artísticas sempre relevantes para a formação de atores em Sergipe. Lindolfo merece destaque para esta pesquisa, pois além de toda contribuição diante da escrita e correções, ele movimentou o cenário brasileiro, levando o nome do Imbuaça para a academia, através de suas pesquisas, por meio de seus estudos sobre Literatura de Cordel, Teatro de Rua, etc. O primeiro PhD sergipano em Artes Cênicas Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGCA) da UFBA. Uma inspiração para mim e para diversos artistas sergipanos.

No decorrer dessa história, houve a perpetuação do fazer teatral em Sergipe e fora do estado, influenciando a prática de outros grupos e no incentivo à formação de novos grupos. Mesmo nesse período de isolamento social, devido ao COVID-19, o grupo esteve trabalhando com a formação de novos atores em Aracaju de forma virtual, possibilitando novos contatos e reflexões acerca de práticas artísticas desenvolvidas na limitação de uma tela, através de um aplicativo, recurso tecnológico, mas abrangente dentro desse devir, desse (re)encantamento teatral.

Como diz a canção, o grupo Imbuaça “é uma roda gigante de gente”, várias pessoas construíram a memória deste grupo que, por décadas, representa Sergipe no quesito teatro de

rua. Suas práticas artísticas encantaram multidões no decorrer das décadas, trazendo ao transeunte reflexão e entretenimento. Não há dúvidas quanto à importância dessa narrativa para a memória do teatro sergipano. Com isso, podemos concluir, afinal, que o Grupo Teatral Imbuça é um verdadeiro patrimônio artístico-cultural sergipano.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. São Paulo, Cortez, 2009.

ALVES, Rogério Santos. **O Projeto Artístico Como Ferramenta Educacional Para A Produção da Cidadania: O Caso Do Projeto Nosso Palco é a Rua, Realizado Pelo Grupo Imbuauça/Se. Laranjeiras. Núcleo de Teatro da UFS, 2010.**

AMARAL FILHO, Lindolfo Alves do. **Imbuauça 30 anos, construção da memória**. Aracaju. Prêmio Myriam Muniz. Funarte. 2008.

_____. **Na linha do cordão: do folheto à dramaturgia (1957 – 2007)**. Salvador, UFBA/PPGAC, 2013.

_____. **A idade de Cristo, a idade da Rua – 33 anos**. Salvador, UFBA/PPGAC, 2010.

_____. **Performance Negra no Teatro do Grupo Imbuauça: Sistematização**. Salvador: UFBA/PPGAC, 2016.

ANCHIETA, José de. **Cenograficamente: da cenografia ao figurino**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.

ANDRADE, Patrícia Brunet. **Aglaé D'Ávila Fontes: Uma Página na História do Teatro Sergipano**. Laranjeiras. Núcleo de Teatro da UFS, 2011.

ANTAS, Beatriz Góis. O jogo da memória: dos registros das lembranças às representações sobre as etnias no lambe-sujo x caboclinho. (in) NASCIMENTO, Braúlio do. **Estudos de Folclore em homenagem a Manuel Diégues Júnior**. Rio de Janeiro: Comissão de Folclore, 1991.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é Cultura Popular**. (Coleção Primeiros Passos). 14. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

ARAPONGA, Marconi de Oliveira. **Jogo-dentro-do-jogo: O Trabalho do Ator no Teatro de Cordel de João Augusto**. Salvador: UFBA, 2011.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2007.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 3. ed. São Paulo: Max Limonad, 1987.

AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. **Regime Militar e Festival de Arte de São Cristovão (1972 - 1985): muito além dos palcos e holofotes**. São Cristovão: Eitora UFS, 2012.

BAKTHIN, Mikhail Mikhailovitvh, 1898-1975. **A cultura popular na Idade Media e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BALTAZAR, Márcia Cristina. **Teatro na Margem**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2015.

BARBIÉRI, Luiz Felipe. Bolsonaro exonera secretário da Cultura, que fez discurso com frases semelhantes às de ministro de Hitler. Portal G1 – Brasil. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/17/bolsonaro-exonera-secretario-da-cultura-que-fez-discurso-com-frases-semelhantes-as-de-ministro-de-hitler.ghtml>. Acesso em: 20 jun. 2020.

BARRETO, Luiz Antônio. **O Incenso e o Enxofre**. Sergipe: Sociedade Editorial de Sergipe, 2006.

BENEVIDES, Lourdisnete Silva. **A cidade em mim**. Aracaju: EDISE, 2017.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BIÃO, Armindo; GRINER, Christine. **Etnocenologia – Textos Selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

BIÃO, Armindo. **Teatro de cordel e formação para a cena: textos reunidos**. Salvador, P&A Gráfica e Editora, 2009.

_____. **Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa**. Salvador: SCT, 2005.

BIÃO, Armindo; PEREIRA, Antonia; CAJAIBA, Luiz Cláudio; PITOMBO, Renata. (Org.). **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. 1. ed. São Paulo: Anablume Ed.; 2000.

BOAL, Augusto. **Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular**. Coimbra: Editora Hucitec. 1984.

BORGES, Caroline Loureiro. **Lindolfo Amaral e o Ensino do Teatro em Aracaju**. Laranjeiras. Núcleo de Teatro da UFS, 2013.

BORNHEIM, Gerd A. **Teatro: A Cena Dividida**. Porto Alegre: Editora L&PM, 1983.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho. **A perna de pau circense – o mundo sob outra perspectiva**. Universitat de Lleida – UDL. Espanha - Motriz, Rio Claro, v.9, n.3, 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A Educação como Cultura**. – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.

_____. **O que é Folclore**. (Coleção Primeiros Passos). 13. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRASIL. Lei nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020. Dispõe sobre as medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do coronavírus responsável pelo surto de 2019. *Diário Oficial da União*, 2020.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. – São Paulo: Editora Unesp, 2017.

- CABRAL, Maíra Soares. **Formalização do ensino do pandeiro brasileiro**. 2010. 54 f. Monografia (graduação) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2010.
- CANABARRO, Ivo dos Santos. **Teoria e métodos da história I**. Ijuí : Editora Unijuí, 2008. (Coleção educação à distância).
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- CARAMELLA, Elaine. **História da Arte: Fundamentos semiológicos: Teoria e Método em Debate**. Bauru, SP: EDUSC, 1998.
- CARREIRA, André. CABRAL, Biange. RAMOS, Luiz Fernando. FARIAS, Sérgio Coelho. **Teatro popular no Brasil: a rua como elemento da cultura popular**. Urdimento, n.4, dez. 2002.
- CARREIRA, André. **Metodologia da Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: Memória ABRACE, 2006.
- CARREIRA, André. **Teatro de Rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.
- COSTA, Grimário Farias da. **O Espaço Cênico na Produção da Companhia Alegria Alegria**. Natal: Universidade/UFRN, 2004.
- CATROGA, Fernando. **Memória e História**. In: PESAVENTO, Sandra (org). *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFGRS, 2001.
- COUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. São Paulo: EDUSC, 1996.
- DE BARROS, Kauiza Araujo. **Teatro jesuítico: Um instrumento da pedagogia jesuítica**. *Travessias*, v. 2, n. 1, p. 953-964, 2008.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. *Artes de fazer*. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- DELGADO, Lucila de Almeida Nevez. **História oral: memória, tempos, identidades**. Belo Horizonte, MG : Autêntica, 2006.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DO BRASIL, Jornal. **Festival verão sem censura acolhe manifestações culturais censuradas e oprimidas**. 2019. Disponível em: https://www.jb.com.br/pais/sao_paulo/2019/12/1021128festival-verao-sem-censura-acolhe-manifestacoes-culturais-censuradas-e-oprimidas.html. Acesso em: 15 ago. 2020.
- DOS SANTOS, Vanessa Regina. **Performance e contradição social na festa dos Lambe Sujos e Caboclinhos em Laranjeiras/SE**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe UFS, 2016.

ESQUERDA DIÁRIO. Peça do grupo Clowns de Shakespeare é censurada pela Caixa. 2019. Disponível em: < <https://www.esquerdadiario.com.br/Peça-do-grupo-Clowns-de-Shakespeare-e-censurada-pela-Caixa>> Acesso em: 13 jan. 2020.

FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro, volume 2:** do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FIDALGO, António. **Semiótica: A Lógica da Comunicação.** Covilhã, 1998.

FISHER, Stela Regina. **Processo Colaborativo:** experiencias de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. Campinas. SP, 2003.

FONTES, Aglaé D'ávila. **Danças e folguedos:** iniciação ao folclore sergipano. 2. ed. Aracaju, 2003.

GILDO, Laudicéia Aparecida. **Uma leitura comparativa entre Auto da Barca do Inferno, de Gil Vicente e Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna.** 2004.

GUIMARÃES, Mirthya M. Lucena. **O Ator Na Rua:** Uma expressividade caótica. Natal: UFRN, 2015.

GUINSBURG, Jacó et al. (org. e trad.). **Semiologia do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia.** Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** Identidades e mediações culturais. (Org). Liv Sovic; tradução de Adelaide Lá Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JORNAL GAZETA DE SERGIPE. Aracaju/SE. 20/10/1997.

KOWZAN, Tadeusz. **Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo.** In: GUINSBURG, J.; TEIXEIRA COELHO, J.; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2006. Páginas 93-123.

LE GOFF, Jacques **História e Memória.** Campinas: Unicamp, 1996.

MACHADO, Irley. **A Farsa: um gênero medieval.** Uberlândia: Ouvirouver, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro.** Rio de Janeiro, MEC/DAC/FUNARTE/SNT, 2004.

MANEVY, Alfredo. As políticas culturais – Bolsonaro, 100 dias. **Le monde diplomatique Brasil,** 2019. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/as-politicas-culturais-bolsonaro-100-dias/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

MARTINS, Clerton. **Antropologia das Coisas do Povo.** São Paulo: Editora Roca, 2004.

MENEZES, Virginia Lúcia F. **Teatro de rua ontem e hoje.** In. Revista Cumbuca. Aracaju–ano III, nº10, p. 10-13, 2015. Disponível em: <https://segrase.se.gov.br/edise/produto/107/digital>. Acesso em: 20 mai. 2020.

MICHALSKY, Yan. **O Teatro sob pressão: Uma frente de resistência.** – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

NEGREIROS, Dilma de Andrade. **Acessibilidade Cultural: por que, onde, como e para quem?** Rio de Janeiro, 2014.

NEVES, José Roberto de Castro. **O mundo pós-pandemia: reflexões sobre uma nova vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

PANTANO, Andreia Aparecida. **Ser Palhaço.** São Paulo, 1998.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

PONTES, Andressa Almada Marinho. **Em meio a conversas: experiência nas relações cotidianas numa feira livre de Aracaju.** Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão/ SE, 2012.

ROSA, Marcos Pedro Magalhães. **O Espelho de Volpi: O Artista, A Crítica E São Paulo Nos Anos 1940 E 1950.** – Campinas/SP, 2015.

RUBIM, Antônio. **Cultura e Atualidade.** – Salvador: EDUFBA, 2005.

SAIDEL, Henrique. SAIDEL, Giorgia Barbosa da Conceição. **Fundamentos da cena: considerações estético-políticas sobre teatro.** Guarapuava: Editora da Unicentro, 2011.

SANTOS, André; SILVA, Lucas. **Irredentismo no Nordeste demonstrado no chapéu do cangaceiro.** In: V Congresso Sergipano de História e V Encontro de História da ANPUH/SE. Aracajú/SE. 2014. Disponível em: <http://www.encontro2016.se.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em 21 jan. 2020.

SANTOS, Luciano Lima. **Análise da Linguagem Visual do Espetáculo “A Grande Serpente”.** (Montagem do Grupo Imbuça - SE). São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe UFS, 2011.

SILVA, Denise Pereira. **João Augusto e o Teatro Livre da Bahia: Artistas, intelectuais e o Estado na Bahia nos anos 1970.** São Paulo, 2011.

SILVA, Ursula de Carvalho. **História da Indumentária.** Apostila de Projeto de Coleção Desenvolvida - Disciplina de História da Indumentária do Curso Técnico em Moda – Estilismo. 2. ed. IFRN, 2009.

SOUZA, André de; NIKLAS, Jan. **Bolsonaro nomeia o ator Mario Frias secretário especial da Cultura.** Fórum Permanente, 2020. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/imprensa/dossie-cultura/bolsonaro-nomeia-o-ator-mario-frias-secretario-especial-da-cultura>. Acesso em: 29 jun. 2020.

SOUZA, Eliene Benício. **Teatro de Rua: Uma forma de Teatro Popular do Nordeste.** Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes/USP, não publicada. São Paulo; 1993.

STOREY, John. **Teoria Cultural e Cultura Popular: Uma introdução.** – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas**. Rio de Janeiro; Editora E-papers Serviços Editoriais, 2005.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua**. Porto alegre: Editora Mediação, 2013.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro (s) de rua do Brasil: a luta pelo espaço público**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

Fontes Orais – Entrevistas

OLIVEIRA, A. Abides de Oliveira. Depoimento [jan. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuauça e a cultura popular.

AMARAL, A. Antônio Amaral. Depoimento [fev. 2020]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuauça e a cultura popular.

TAVARES, C. Clotilde Tavares. Depoimento [abr. 2020]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuauça e a cultura popular.

FARIAS, G. Grimáro Farias. Depoimento [jan. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuauça e a cultura popular.

LOPES, H. Humberto Lopes. Depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuauça e a cultura popular.

BISPO, I. Iradilson Bispo. Depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuauça e a cultura popular.

SANTOS, I. Isabel Santos. Depoimento [mar. 2020]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuauça e a cultura popular.

ALBANO, I. Ivonete Albano. Depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuauça e a cultura popular.

MARCELINO, J. João Marcelino. Depoimento [jun. 2020]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuauça e a cultura popular.

SANTANA, S. Leandro de Santana. Depoimento [mar. 2020]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuauça e a cultura popular.

SANTOS, L. T. Lenilton Teixeira dos Santos. Depoimento [jan. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.

LIMA, L. Lidhiane Lima. Depoimento [mar. 2020]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.

AMARAL, L. Lindolfo Amaral. Depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.

CERQUEIRA, M. Manoel Cerqueira. Depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.

GUIMARÃES, M. Mirtthya Guimarães. Depoimento [jan. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.

NASCIMENTO, P. S. Pábola Santos Nascimento. Depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.

OLIVEIRA, M. L. Maria Lúcia. Depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.

BARRETO, R. D. O. C. Roberta Dayne de Oliveira Couto Barreto. Depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.

ALVES, R. Rogério Alves. Depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.

SANTOS, V. Valdelice Santos. Depoimento [mar. 2020]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.

MENEZES, V. L. F. Virginia Lúcia F. Menezes. Depoimento [fev. 2020]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.

D'ARC, V. Viviane D'Arc. Depoimento [mar. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.

PIMENTEL, W. Wanesca Pimentel. Depoimento [mar. 2021]. Entrevistadora: Patricia Brunet Carvalho de Andrade. Aracaju: UFS, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa sobre diálogos possíveis entre a cena teatral do grupo imbuuça e a cultura popular.