

T/UNESP
792.028
S586g



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES-CAMPUS-SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO: MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTES VISUAIS

GRUPO GRITA: SUA ESTÉTICA E SUA POLÍTICA

(Grupo de Teatro Amador do Maranhão)
1970/1999



GRITA

MARIA JOSÉ LISBOA SILVA

Maria José Lisboa Silva

São Luís
1999



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES-CAMPUS-SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO: MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTES VISUAIS**

**GRUPO GRITA: SUA ESTÉTICA E SUA POLÍTICA
(Grupo de Teatro Amador do Maranhão)
1970/1999**

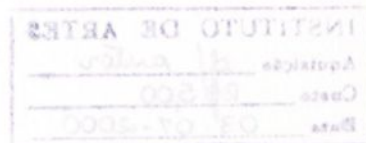
Dissertação de Mestrado
apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em
Artes Visuais

Orientadora, Prof. Dr. Yolanda
dos Santos

MARIA JOSÉ LISBOA SILVA

São Luís
1999

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES-CAMPUS-SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO: MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTES VISUAIS**



**GRUPO GRITA: SUA ESTÉTICA E SUA POLÍTICA
(Grupo de Teatro Amador do Maranhão)
1975/1999**

Dissertação de Mestrado
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em
Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Yolanda
Lhullier dos Santos



São Paulo(SP)
1999

GRUPO GRITA: SUA ESTÉTICA E SUA POLÍTICA
(Grupo de Teatro Amador do Maranhão)
1970/1999

Maria José Lisboa Silva

Aprovada em / /

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Yolanda Lhullier dos Santos
(Orientadora)

Prof. Dr. Reynúncio Napoleão de Lima

Prof. Dr. João Jurandir Spinelli



AGRADECIMENTOS

Devemos este trabalho à ajuda de muitas pessoas, mas particularmente queremos agradecer:

- Em especial, ao Prof. Dr. Reynaldo Napoleão de Lima, pelo profissionalismo e pela solidariedade, apesar de não ser nosso orientador oficial, não mediu esforços para nos ajudar em todos os momentos em que foi solicitado, mantendo sempre um diálogo franco e aberto.

- À Profª. Drª. Yvelanda Lhalier dos Santos, pela orientação segura e estimulante.

- Ao Prof. Dr. José Erasmo Campello, coordenador do Projeto Prata da Casa, responsável por nosso ingresso na pós-graduação.

- Ao Curso de Pós - Graduação da Universidade Estadual de São Paulo-UNESP (Instituto de Artes), pela receptividade do quadro de professores e funcionários, sempre solícitos e prontos a nos ajudar nas transições burocráticas referentes ao curso.

- Aos integrantes do Grupo Independente de Teatro Amador - GRITA, pela coragem e resistência da política teatral, em manter vivo um dos movimentos teatrais mais representativos do estado do Maranhão.

- Ao bairro Anjo da Guarda (São Luís - MA), pela acolhida, o espaço, a receptividade, a diversidade cultural; enfim, pela sua história construída por pessoas simples, humildes, mas ilustres.

- À Profª. Nerine Lobão, coordenadora do Grupo de Teatro Amador, responsável, também, por nosso ingresso na pós-graduação.

- Ao Prof. Ramiro Azevedo, pela paciente revisão do texto.

- A Tácito Bortolho, ator, diretor e dramaturgo, pelo rico material fornecido a nossa pesquisa e sua autorização para incorporar o seu texto original ao nosso trabalho.

- E de modo mais especial, ainda, ao fundador e presidente do Grupo GRITA, o talentoso ator e diretor Cláudio Silva, que sem medir esforços está sempre presente em todas as lutas empreendidas pelo grupo, fez o apoio irrestrito na elaboração desta dissertação, estando sempre presente nas horas difíceis, fortalecendo-nos em momentos de fragilidade.

Dedico este trabalho ao Grupo Grita e muito especialmente à comunidade do Anjo da Guarda (São Luís-MA).

AGRADECIMENTOS

Devemos este trabalho à ajuda de muitas pessoas, mas particularmente queremos agradecer:

- Em especial, ao Prof. Dr. Reynúncio Napoleão de Lima, pelo profissionalismo e pela solidariedade; apesar de não ser nosso orientador oficial, não mediu esforços para nos ajudar em todos os momentos em que foi solicitado, mantendo sempre um diálogo franco e aberto.
- À Prof^ª. Dr^ª. Yolanda Lhullier dos Santos, pela orientação segura e estimulante.
- Ao Prof. Dr. José Erasmo Campello, coordenador do Projeto Prata da Casa, responsável por nosso ingresso na pós-graduação.
- Ao Curso de Pós - Graduação da Universidade Estadual de São Paulo-UNESP (Instituto de Artes), pela receptividade do quadro de professores e funcionários, sempre solícitos e prontos a nos ajudar nas tramitações burocráticas referentes ao curso.
- Aos integrantes do Grupo Independente de Teatro Amador - GRITA, pela coragem e resistência da política teatral, em manter vivo um dos movimentos teatrais mais representativos do estado do Maranhão;
- Ao bairro Anjo da Guarda (São Luís - MA), pela acolhida, o espaço, a receptividade, a diversidade cultural; enfim, pela sua história construída por pessoas simples, humildes, mas ilustres.
- À Prof^ª. Nerine Lobão, coordenadora do Curso de Educação Artística, responsável, também, por nosso ingresso na pós-graduação;
- Ao Prof. Ramiro Azevedo, pela paciente revisão de texto;
- A Tácito Borralho, ator, diretor e dramaturgo, pelo rico material fornecido a nossa pesquisa e sua autorização para incorporar o seu texto original ao nosso trabalho;
- E de modo mais especial, ainda, ao fundador e presidente do Grupo GRITA, o talentoso ator e diretor Cláudio Silva, que sem medir esforços está sempre presente em todas as lutas empreendidas pelo grupo, fora o apoio irrestrito na elaboração desta dissertação, estando sempre presente nas horas difíceis, fortalecendo-nos em momentos de fragilidade.



RESUMO

GRUPO GRITA: SUA ESTÉTICA E SUA POLÍTICA

Priorizamos, para análise da linguagem cênica, três espetáculos que deram uma dimensão à diversidade teatral e política desenvolvida pelo Grupo GRITA de São Luís (MA): *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias; *Preto fugido*, de César Teixeira e *O bom malandro não morre*, criação coletiva do grupo.

Para fundamentar esse repertório apoiamos-nos em alguns pressupostos teóricos advindos das idéias de Brecht, Piscator e Craig, que romperam com a estética realista e naturalista, promovendo a descoberta de uma nova linguagem teatral. Esta proporcionou a elevação da arte enquanto forma criativa e simbólica. Procuramos, também, descrever todo processo de trabalho desenvolvido durante a gestação da montagem: o texto e tratamento cênico; os métodos de interpretação dos atores; as soluções cenográficas e em alguns casos a visão de direção.

Fizemos, ainda, uma incursão na década de 70, rememorando o movimento teatral do Maranhão que se inseriu no quadro dos artistas cidadãos que lutavam não apenas para produzir a sua Arte, mas que esta, além de divertir, servisse para levar ao público um momento de reflexão sobre o contexto social, possibilitando uma visão crítica da realidade que o País atravessava.

O Grupo GRITA nasceu sob esse clima de efervescência política e cultural, e sua participação com os grupos na entidade classista que se formava, a Confederação Nacional de Teatro Amador - CONFENATA, possibilitou uma conjunção com o movimento nacional, tendo como bandeira principal a livre expressão da arte, ampliando assim os reflexos de sua atuação.



Nesse contexto pudemos analisar o grau de interferência artística e comunitária do Grupo GRITA manifestada de várias maneiras: através dos espetáculos teatrais e a participação política na comunidade de São Luís junto à entidades afins e sociais.

Embora sofrendo alguma interrupção de ordem conjuntural no desenvolvimento de suas atividades, constatamos que, durante sua trajetória do fazer teatral, o grupo empreendeu uma política de expansão e consolidação do movimento, notabilizando-se sua atuação pioneira, como agente cultural do bairro do Anjo da Guarda, São Luís(MA), além de utilizar o teatro como instrumento de educação popular, dentro de uma perspectiva de libertação, conforme propõe Paulo Freire.

Com essas reflexões, pretendemos constatar o caráter renovador e revolucionário das proposições aqui veiculadas das encenações, tendo como parâmetro esse repertório, que contempla as tendências estéticas e políticas do grupo face à realidade teatral maranhense.



ABSTRACT

Group GRITA - Its aesthetics and ideological trends

It is pre-established, in order to be analysed its stage language, three exhibitions which gave a new dimension to Maranhão theatre, that's to say I Juca Pirama by Gonçalves Dias; Preto fugido by César Teixeira and O bom malandro não morre, a collective creation by the group.

To give a basis to its scenical activities some theory by Brecht, Piscator and Crai was added and adopted. The result has been a re-reading and re-interpretation with a new vision upon the stage and actors.

The 70's are focussed but before some light was cast into Maranhão scenical history.

GRITA was born then under that political efervescency marriage both political and cultural. With CONFENATA could express its free art expression.

The result has been na interference, both artistical and communal, in the São Luís society, especially that one from the poor suburbs in our island.

GRITA could get a pioneer work among us. And its main action iss oftered to make true a popular education into a libertarian movement expresse by Paulo Freire.

It was then created a revolutionary proposition in order to transform Maranhão theatre.

SUMÁRIO

RESUMO.....	I
ABSTRACT.....	II
SUMÁRIO.....	III
1 - INTRODUÇÃO.....	12
2 - UMA IDÉIA CONTEMPORÂNEA.....	16
3 - DO NACIONALISMO PARA O REGIONALISMO.....	18
4 - A RENOVAÇÃO CÊNICA NO MARANHÃO NA DÉCADA DE 70... 22	
4.1 - Uma Linguagem tipicamente maranhense.....	25
5 - O GRUPO GRITA: CONTEXTO HISTÓRICO.....	44
5.1. - Teatro comunitário: projeto político.....	50
5.1.1 - Teatro Itapicuraíba: um teatro popular.....	54
5.1.2 - Relação teatro e comunidade	73
6. - A ENCENAÇÃO DE <i>I JUCA PIRAMA</i> , DE GONÇALVES DIAS.....	79
6.1- Estilo interpretativo: stanislavskiano.....	82
6.2- Os intérpretes.....	84
6.3- Os elementos visuais do espetáculo.....	88
7 - A ENCENAÇÃO DE <i>PRETO FUGIDO</i> , DE CÉSAR TEIXEIRA.....	96
7.1- Estilo interpretativo: Stanislávski e Brecht.....	102
7.2- Os intérpretes.....	102
7.3- Os elementos visuais do espetáculo.....	104



8- A ENCENAÇÃO DE *O BOM MALANDRO NÃO MORRE*, CRIAÇÃO

COLETIVA.....	120.
8.1 - O roteiro.....	124
8.1.1- Primeiro capítulo: por causa de forró.....	124
8.1.2- Segundo capítulo: sangue no bar.....	129
8.1.3- Terceiro capítulo: o velório.....	131
8.2 - Uma linguagem da comédia dell'arte.....	132
8.3 - Estilo interpretativo: brechtiano.....	136
8.4 - Os intérpretes.....	138
8.5 - Os elementos visuais do espetáculo.....	139

9. CONCLUSÃO 144

10. BIBLIOGRAFIA..... 152

10.1 - Artigos e críticas de jornais.....	152
10.2. - Livros.....	156
10.3. - Depoimentos exclusivos.....	159
10.4. - Programas de espetáculos	159
10.5. - Monografia	160



1 - INTRODUÇÃO

O Grupo Independente de Teatro Amador-GRITA, fundado em 1975, foi fruto da política desenvolvida no Centro Educacional do Maranhão - CEMA. O seu trabalho representa um marco no movimento teatral, sendo considerado um dos grupos mais representativos da arte maranhense.

O Grita é de capital importância na renovação estética do teatro no Estado, ao lado de outros grupos, como o Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE, o Mutirão, o Gangorra e o Teatro Experimental Maranhense - TEMA. Estes grupos desenvolveram uma linguagem de encenação própria, característica da década de 70, perdurando até os anos 80 e cimentaram as bases de um teatro que valoriza ao máximo a interpretação, a linguagem visual, o texto etc.

Alguns destes grupos já foram estudados individualmente. O Grita aguardava melhor ocasião. Resolvemos, então, como autora desta pesquisa e fundadora do grupo, enfrentar este desafio pela segunda vez, e fazer sobre o farto e disperso material um trabalho de reflexão e desbravamento, no sentido de preencher uma das lacunas no registro de experiências do teatro maranhense.

Nosso objetivo não se restringe a esboçar um perfil do Grita, mas, sobretudo, ressaltar os aspectos estilísticos de sua escrita cênica, analisando as motivações de sua linguagem direcionada ao diálogo com a comunidade.

Nossa hipótese para o desenvolvimento da dissertação foi a de que o Grita, na intenção de produzir um teatro popular, movido por uma forte motivação política, aboliu as fronteiras existentes entre a estética e a política, proporcionando um grau de liberdade no emprego de recursos cênicos, desvinculado da obrigatoriedade de reproduzir somente a realidade.



Nesta área da linguagem teatral é necessário um percurso estético nas escolas de Brecht, Piscator e Craig, além de revisitar as experiências dos teatros, Arena e Oficina movendo algumas considerações gerais, relativas às influências que estes grupos sofreram do teatro europeu contemporâneo.

Baseados na inspiração renovadora, estes teóricos vão buscar uma nova significação para a realidade cênica. Chocar e inovar: dois princípios fundamentais de ruptura, procurando abolir as barreiras que limitam os espaços entre a arte e vida, ou seja, estética e política.

Nossa monografia de conclusão do Curso de Licenciatura de Educação Artística-Habilitação Artes Cênica denomina-se: O GRITA: UMA EXPERIÊNCIA DE TEATRO POLÍTICO COMO FORMA DE EDUCAÇÃO POPULAR (1975-1980). Aqui estudamos o tempo que o grupo se esforça para educar a si e ao público, com mentalidade artística que tinha a dignificação da arte dramática e o trabalho comunitário como eixos em seu trabalho.

O material empírico utilizado nesta primeira fase de pesquisa está dividido em cinco blocos: ❶ material de imprensa; ❷ peças teatrais que compõem o repertório do grupo; ❸ programas, cartazes, vídeos; ❹ fotos; ❺ entrevistas com participantes do Grita, artistas e comunitários.

A coleta de dados foi realizada no acervo do Grita, onde se encontra uma coleção de materiais ricos em informações, embora sem nenhum tratamento especializado, mas de significativo conteúdo histórico. Visitamos ainda arquivos públicos. Tal material constituiu o eixo desta pesquisa dissertativa: O GRITA: sua estética e sua política, que representa para nós a segunda etapa deste projeto, numa fase mais elaborada, sistematizada, com grande teor científico, permitindo-nos um estudo mais apurado da linguagem cênica utilizado anos a fio pelo grupo.



Pudemos estabelecer como procedimento de análise a descrição pormenorizada de alguns espetáculos do Grita, procuramos evocar este ou aquele momento cênico significativo, identificando as tendências estéticas e políticas características do grupo.

Veremos a partir de uma análise mais elaborada, como suas montagens cimentaram-se no panorama do teatro maranhense: seja através da dramaturgia escolhida com temáticas político-sociais, seja pela preferência da literatura dramática de conteúdo local, regional ou nacional, seja pelos processos cênicos, ressaltando-se o caráter regional do repertório do grupo, com predominância de textos maranhenses.

Algumas questões nortearam o desenvolvimento da pesquisa em torno do tema. Em primeiro lugar, procuramos investigar se o Grita formulou um projeto teatral político, qual foi esse projeto e se de fato foi operacionalizado. Trabalhamos aqui com os documentos produzidos pelos integrantes do grupo e as entrevistas dos comunitários, privilegiando a análise obtida da comunidade beneficiada.

Tratamos também de avaliar quais as características artísticas das montagens do Grita, que correntes e princípios influenciam as ações desenvolvidas pelo grupo. Em busca destas respostas, fizemos o levantamento das propostas de renovações cênicas do século XX, nas quais estariam os princípios estéticos que serviriam de referencial às experiências do Grita.

Deste modo, foi possível configurar a maneira pela qual o estético e o político se inter-relacionam, através de espetáculos de alta qualidade artística e conteúdo ideológico definido. Esta experiência marca uma época e revoluciona a estética do teatro maranhense ao lado de outros grupos já citados, pela combatividade incutida nos seus espetáculos e a ousadia dos seus projetos.



Traçamos ainda alguns recortes básicos da história do teatro universal numa perspectiva de situar o trabalho do Grita no contexto das grandes renovações cênicas ocorridas no Brasil e no Maranhão. Advertimos ainda que esta tentativa de estudo não pretende desnudar as encenações no ponto-de-vista semiológico. O trabalho é uma descrição exaustiva, que permanece preliminar e parcial. Aberta às contribuições futuras que possam enriquecer essa dialética história do teatro do Grupo Grita.

O teatro do século XX foi fundamentalmente influenciado pelas ideias de Craig e Appia e pelos princípios do Expressionismo e do Construtivismo, inclusive os movimentos revolucionários dos anos sessenta e o chamado pós-modernismo dos anos 80. Na virada do século, o espírito de combatividade incutido nestes artistas revolucionou a encenação teatral, através de conceitos que contrariam os padrões estéticos estabelecidos pelos atores, pintores e decoradores do século XIX.

Estes conceitos permitiram ver nos seus ideais uma arma poderosa que poderia contribuir para que a arte realista/considerada não criativa, aos poucos fosse perdendo seus adidos. Na certeza de desencadear um teatro moderno, estes revolucionários da encenação não se absteram em lutar para concretizar seus projetos.

Craig, com sua teoria do espetáculo, propagou aos quatro cantos do mundo suas visões para o século XX, inovando e revolucionando, entre outras coisas, a utilização de bombas em cena, dando mobilidade ao cenário, volume, cor, continuidade, sem mutilar a integridade no espetáculo.

CRAIG, G. (1983), p. 107
Ismar, Editora.

2. UMA IDÉIA CONTEMPORÂNEA

O objetivo do Teatro considerado como um todo é restabelecer a sua Arte. E para isso é preciso, antes de tudo, renunciar a idéia da personificação, essa idéia da imitação da natureza, enquanto ela subsistir, o Teatro nunca se libertará.¹

O teatro do século XX foi fundamentalmente influenciado pelas idéias de Craig e Appia e pelos princípios do Expressionismo e do Construtivismo, inclusive os movimentos revolucionários dos anos sessenta e o chamado pós-moderno dos anos 80. Na virada do século, o espírito de combatividade incutido nestes artistas revolucionou a encenação teatral, através de conceitos que contrariam os padrões estéticos estabelecidos pelos atores, pintores e decoradores do século XIX.

Estes conceitos permitiram ver nos seus ideais uma arma poderosa que poderia contribuir para que a arte realista, considerada não criativa, aos poucos fosse perdendo seus adébitos. Na certeza de desencadear um teatro moderno, estes revolucionários da encenação não se abstêm em lutar para concretizar seus projetos.

Craig, com sua teoria do espetáculo, propagou aos quatro cantos do mundo suas visões para o século XX, inovando e revolucionando, entre outras coisas, a utilização de *biombos em cena, dando mobilidade ao cenário, volume, cor, continuidade, sem mutilar a integridade no espetáculo*².

¹ CRAIG, G. (1963), p. 103

² Idem, *ibidem*.

As propostas de renovações cênicas do século XX vêm contra a convenção tradicional do teatro e são consideradas, a princípio, inacessíveis para os artistas da época em que surgiram. Somente na década de sessenta elas adentram o espaço teatral brasileiro através do teatro revolucionário, e na década de oitenta consolidam-se com a chegada da pós-modernidade.

O teatro maranhense, apesar de estar longe do eixo cultural São Paulo/Rio de Janeiro, assimila estas mudanças nos anos 70, a exemplo do que ocorre com o Grita e o Laborarte (com mais frequência), em cujos espetáculos podem-se observar nitidamente as idéias destes grandes inovadores contemporâneos.

O clima de efervescência nacionalista tornou vulnerável a política de alheamento que o teatro insistia em cultivar. Uma reação contra o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) considerado *templo da burguesia paulista*¹, veio com a fundação do Arena, em 1964, pelo diretor José Renato e por jovens atores recém-formados pela Escola de Arte Dramática.

Inicialmente o grupo propõe uma forma diferente no seu espaço teatral, a arena, proporcionando um bombardeio de produção. Houve a chamada *desacralização do tradicional teatro*², o palco italiano, velado por muitos anos pelo TBC. A encenação caracterizava-se de forma despojada, intencional e necessária. O que é relevante, em todo o espetáculo em geral, é o caráter politizado do teatro, não restrito a uma determinada elite.

¹ REIS, R. (1982) p. 14.
² MAGALHÃES, S. (1980) p. 98.

3. DO NACIONALISMO PARA O REGIONALISMO

O momento político do Brasil, nos fins da década de 50, configura-se como ruptura de velhas tradições e um caminho aberto e promissor para a nacionalização, desencadeada pelo governo de Juscelino Kubitschek.

Vários acontecimentos sucederam-se: a mobilização de grupos diferenciados para discussão dos problemas nacionais; a reivindicação de melhores condições de vida para as camadas desprivilegiadas, endossada pelos estudantes e agremiações sindicais; o interesse e a preocupação de valorizar as nossas riquezas em benefício do próprio País; a conscientização da brasilidade e o orgulho, ainda contido, ganharam espaços sobre as cabeças dos brasileiros e não dava mais para virar as costas para o país com tanta riqueza cultural. Era preciso descobrir essas riquezas e devolvê-las à população carente de cultura.

O clima de efervescência nacionalista tornou vulnerável a política de alheamento que o teatro insistia em cultivar. Uma reação contra ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) considerado *templo da burguesia paulista*³, veio com a fundação do Arena, em 1954, pelo diretor José Renato e por jovens atores recém-formados pela Escola de Arte Dramática.

Inicialmente o grupo propõe uma forma diferente no seu espaço teatral, a arena, proporcionando um barateamento de produção. Houve a chamada *dessacralização do tradicional teatro*⁴, o palco italiano, velado por muitos anos pelo TBC. A encenação caracteriza-se de forma despojada, intencional e necessária. O que é relevante, em todo o espetáculo em geral, é o caráter politizado do teatro, não restrito a uma determinada elite.

³ PEIXOTO, F. (1982), p. 14.

⁴ MAGALDI, S. (1984), p. 08.

Um Seminário Permanente de Dramaturgia é realizado em 1958, quebrando o tabu que cercava o autor nacional, revelando grandes nomes e uma dramaturgia que vem refletir a cara do povo brasileiro. Este movimento de brasilidade na dramaturgia surge quase que simultaneamente ao sucesso da peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*. Pela primeira vez o homem da favela é protagonista da ação, é demonstrado o local de moradia, seu cotidiano; enfim, sua vida totalmente engajada em conflitos de ordem afetiva, profissional, ética e social.

O Arena torna-se a *bandeira dessa plataforma estética e dramatúrgica e sua posição converte-se em paradigma de um teatro melhor*⁵, dominando os palcos nos anos subseqüentes. O modelo, irremediavelmente nosso, contribuiu para que esta linguagem bastante peculiar se debruçasse sobre os problemas das camadas menos favorecidas da sociedade - os operários e os camponeses - procurando fazer-se porta voz das suas reivindicações. A nova dramaturgia coloca o homem brasileiro contemporâneo no centro das suas atenções.

O Arena também desenvolve um modo original de interpretar. Foi pioneiro nesse sentido, em reciclar os seus atores, de maneira que incorporassem no seu código gestual, na sua maneira de falar, manifestação do temperamento brasileiro, não caricatural evidentemente, mas explorando a naturalidade desta expressão.

A política desenvolvida pelo Arena em termos de espaço teatral, a temática do nacionalismo abordada em seus espetáculos, o estilo brasileiro de interpretação são, sem sombra de dúvida, algumas das características similares ao contexto teatral do Grita.

⁵ Idem, p.44.



O Grupo Grita nasceu no Maranhão sob esse clima de renovação cênica e de brasilidade, tornou-se uma extensão dessa ideologia, a começar pela opção de construir o teatro Itapicuraíba, um espaço arena, de características bem rústica e indígena, no início, cujo próprio nome o denuncia. Bastante original às nossas raízes, ao mesmo tempo que aglutina mais gente e barateia também seus custos de montagem.

O trabalho de interpretação, fortificando e ampliando no Estado natal as técnicas teatrais e a valorização do poeta e autor brasileiro, precisamente nordestino, como Gonçalves Dias, Tácito Borralho, César Teixeira, Francisco Pereira da Silva, Nonato Pudim etc., que engrandecem os valores culturais de cada região, poetizando no seu canto a história e resistência do seu povo, através de cordel, repentes, toadas, lendas e folclore.

A modernização do teatro brasileiro aconteceu, também, com o aparecimento do Grupo Oficina, formado inicialmente na Faculdade de Direito, no Largo de São Francisco, por José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi, tendo como parâmetros o TBC e o Arena mostrando que é possível o autor, o encenador e o ator brasileiro.

Zé Celso rompe com a estrutura do teatro convencional e burguês que sacraliza a divisão palco-platéia a cultivar sobretudo, a passividade do espectador. Zé Celso propõe um envolvimento com o público de maneira diferente, um tanto autoritário e impulsivo, agredindo sem pudor os componentes morais do ser humano. Nasce um grande renovador das artes cênicas e com ele o novo estilo - *o teatro de agressão*⁶, provocando uma alteração radical na escrita cênica.

⁶ PEIXOTO, F.(1982), p. 67.



Baseada nesta reflexão estética simplificada pudemos perceber uma certa analogia entre o Oficina e o Grita. Basicamente, *coincidem na luta contra o teatro digestivo ou culinário*⁷, assim como na tendência de obter uma nova relação entre palco e plateia, a superação da separação do ator e espectador, e estimulá-lo a tomar parte mais ativa na ação, permitindo que a contemplação desinteressada seja substituída pela reflexão.

Poder-se-iam encontrar outras analogias entre o Grupo Grita e o Oficina. O que, no entanto, os separa radicalmente é a consciência crítica racional do primeiro e o *impulso anárquico de irrupção vulcânica*⁸ do segundo; dois trabalhos com concepções diametralmente opostas, nos quais o Grita, na sua fase mais madura e conseqüente, impõe uma disciplina rigorosa, tanto estética, intelectual e politicamente, enquanto o Oficina, até hoje, se deixa rebelar pelo seu antiacademicismo, rompendo com as estruturas consideradas de "bom gosto", contrária aos padrões clássicos.

Baseado no teatro de Brecht, o Grita também atinge o público através de recursos de choque, mas se dirigindo principalmente à imaginação do espectador, a sua sensibilidade, a fim de estimulá-lo a refletir e se posicionar diante da realidade, como ser pensante e atuante na sociedade em que está inserido. Ao contrário do teatro agressivo do Oficina, embora aspire também a uma mudança do comportamento do público, tende a massacrar o indivíduo interiormente, na tentativa radical de que ele saia do comodismo, sem obedecer necessariamente a nenhum processo de adaptação. Atinge abruptamente as emoções mais retraídas do espectador que, sem chance de optar é obrigado a participar do espetáculo involuntariamente.

⁷ ANATOL, R. (1985), p. 08

⁸ Idem, ibidem.

4. A RENOVAÇÃO CÊNICA NO MARANHÃO NA DÉCADA DE 70

Nós já sabemos que a efetiva modernização do teatro brasileiro aconteceu com o aparecimento do Arena e o Oficina. Estes tiveram o interesse e a preocupação de valorizar nossas riquezas em benefício do próprio país. Essa idéia de brasilidade expandiu-se de imediato em alguns Estados que começaram a discutir e amadurecer essa nova linguagem cênica, fortalecendo o movimento do teatro nacional, embora em alguns Estados tenham decorrido décadas para acompanhar essa modernização.

O Estado do Maranhão foi um deles. Situado na Região Meio-Norte do Brasil (embora oficialmente considerado na Região Nordeste), longe portanto do eixo Rio/ São Paulo, não podia usufruir da rapidez da circulação de informações que beneficiaram o desenvolvimento artístico brasileiro, sofrendo assim um retardo na evolução teatral.

Por isso, na década de 70, enquanto os Estados do Sul e Sudeste do País já iniciavam as discussões inquietantes dos conceitos de pós-modernidade, no Maranhão e quiçá nos Estados do Norte e Nordeste, o debate sobre o modernismo ainda estava em foco, principalmente entre os produtores de arte.

No ambiente teatral, movidos pela ebulição entre estudantes e artistas amadores reagindo à censura endurecida pela ditadura militar, jovens e diretores buscavam uma saída urgente para o teatro. Era necessário, no entanto, diante de tamanha explosão criativa, uma fundamentação teórica que permitisse aos movimentos artísticos (os de teatro inclusive) estender suas ações para além da militância política.



A violenta proibição de textos dramáticos de qualidade nacionalmente reconhecida forçava a criação de uma dramaturgia regional capaz de falar criticamente da realidade local, complicando muitas vezes o trabalho de censores estaduais e federais. Mas isso poderia desaguar na produção de textos panfletários ou numa dramaturgia apenas alegórica, criativa, sem qualidade artística.

A criação de grupos e movimentos de arte, com método de trabalho, instituídos juridicamente, com espaço próprio, propiciava a organização de bibliotecas e programas de estudo. Assim, a partir de 1967, o Teatro Experimental do Maranhão, a Comunidade de Jovens Católicos de São Pantaleão, o Teatro de Férias do Maranhão, o Grupo Armação de São Luís, o Grupo Chamató, dentre outros, já se firmavam no cenário artístico do Estado.

Em 1972 foi criado o Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE, formado por jovens artistas, egressos de alguns desses grupos já existentes na década de 60 e por outros que retornavam de cidades como Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, onde estudavam.

Na verdade, a criação do Laborarte foi um marco de transformação, senão de provocação, nas posições estratificadas, no comportamento estético da produção cultural do Estado. Foi o movimento que aglutinou os artistas mais jovens e que demonstravam uma inquietação maior quanto à uma renovação estética. Instituído a partir de departamentos / laboratórios, mantinha em um só prédio espaços equipados para esse fim, onde eram realizados estudos e experiências nas áreas de artes cênicas (dança, teatro, teatro de bonecos), literatura e imprensa, fotografia e cinema, som e música, artesanato e artes plásticas. Era dirigido por uma coordenadoria geral, eleita entre os coordenadores desses departamentos/laboratórios.



Congregando os artistas mais jovens, mais atuantes e promissores do Estado, realizando estudos e promovendo cursos permanentes, não tardaria ao Laborarte impor-se como um movimento de credibilidade assegurada, passando a influenciar os outros grupos artísticos, colocando à disposição destes seu espaço físico e material para estudos.

É interessante observar-se que, embora isoladamente, alguns grupos (talvez motivados pela prática artística dos movimentos de esquerda) já realizavam algum trabalho com certa fundamentação teórica, antes mesmo da fundação do Laborarte. E isso se refletia mais fortemente na produção teatral. É bem verdade que, por influência da militância local, as informações sobre o teatro russo, *associado ao clima político e contaminado pela liberdade formal de uma vanguarda militante e inovadora*⁹ foram as primeiras a circular com sucesso. E é Silvana Garcia que dá melhores explicações sobre às intenções do teatro russo:

Tanto na URSS quanto nos países capitalistas, em especial a Alemanha, o teatro operário militante e o agitprop nascem e se desenvolvem compelidos por uma situação política e objetivando a superação dessa conjuntura à medida mesma que pretende se afirmar como manifestação legítima de cultura das classes trabalhadoras.

A defesa das conquistas do proletariado e da revolução soviética, e a denúncia da exploração capitalista são o seu mote; a propaganda, a agitação e a educação das massas são as formas táticas. Aqui, o texto é um meio - instrumento de ação política - que pretende tornasse fim - produto expressivo

⁹ GARCIA, S. (1990), p. 203.



ideologicamente adequado de uma determinada categoria social.¹⁰

Em 1970, o Teatro de Férias do Maranhão já preparava um espetáculo para estreiar em 1971 no Teatro Arthur Azevedo, a partir dessas propostas revolucionárias de encenação que vinham sendo discutidas.

No presente estudo busca-se realizar uma análise sucinta da cenografia de alguns dos principais espetáculos montados em São Luís do Maranhão, nos anos 70, especificamente de 1971 a 1978 pelos grupos Teatro de Férias do Maranhão, Armação de São Luís, Teatro Experimental do Maranhão e Laborarte.

4.1 - Uma linguagem tipicamente maranhense

A década de 70 pode ser considerada a mais fértil da produção teatral no Estado do Maranhão. Os espetáculos montados nessa década vinham confirmar que uma mudança significativa estava acontecendo, as cenografias exibidas nos espetáculos (excetuando-se o cenário de *Tempo de Espera*, de Aldo Leite, de uma configuração marcadamente naturalista) alcançaram as propostas renovadoras contidas nas idéias de Appia, Meyerold, Craig e Piscator. O Maranhão recuperava rapidamente o tempo em que ficara à margem das renovações cênicas ocorridas neste século.

Era visível que se modernizavam também as concepções de encenação e encenador. Mesmo com a febre das criações coletivas ou com a participação direta de autores vivos presentes a ensaios, a figura do diretor ganhava importância. O encenador passava a ser aceito e respeitado como mestre da obra, o responsável final. E o resultado mudava de figura. Não sem algumas

¹⁰ Idem. p. 77



contestações e críticas próprias do momento político, é óbvio, mas vencia sempre a realidade prática.

As leituras dos estudos sobre Meyerhold, das obras mais acessíveis de Appia e Craig, contribuíram bastante para essa mudança de comportamento quanto à aceitação e respeito ao diretor do espetáculo. Na verdade as teorias que encontravam maior ressonância entre os grupos, naquele momento, eram as de Gordon Craig, que *defendeu a concepção de que o teatro é mais para ver do que para ouvir, baseou-se na teoria (sua) do movimento como base do espetáculo*¹¹.

Não que a posição de Craig não fosse discutida. Mas sua teoria do movimento era completamente entendida e sua afirmação de que *o teatro é mais para ver do que para ouvir* vinha somar às convicções de que o espetáculo só pode ser mais compreendido se o texto for bem encaixado num espaço plasticamente consoante. O visual do espetáculo completa-lhe a poesia. Desta forma, os textos encenados a partir de 1971 começaram a oferecer ao público maranhense espetáculos mais criativos e interessantes, como veremos a seguir. Buscar-se-á integrar, também, ao presente estudo na medida do possível, rascunhos dos cenários descritos.

1971 - Uma meia para um par de homens

1ª parte - Marginalidade social

A alienação da juventude, pelas drogas

Texto - Criação coletiva

2ª parte - Marginalidade econômica

A miséria e a fome no incêndio do bairro do Goiabal

Texto - Tácito Borralho

¹¹ CRAIG, G. (1963), p.21.

Grupo - TEFEMA (Teatro de Férias do Maranhão)

Direção e Cenografia - Tácito Borralho

Local - Teatro Arthur Azevedo

Descrição do Cenário - Com um título alegórico tentando sintetizar a encenação de dois espetáculos de trinta minutos de duração cada um, *Uma meia para um par de homens* utiliza o mesmo espaço cênico e uma única concepção cenográfica. Constava de dois cavaletes, um de três e outro de quatro metros de altura (na verdade, duas torres para afinação de iluminação do próprio teatro), de madeira e com roldanas para deslocamento. Postados um de cada lado do palco, a partir da metade do espaço cênico, para os fundos, serviam de suporte para rampas e passarelas confeccionadas com tábuas de andaime de construção civil

Concebido nos moldes construtivistas, com material aparente, sem pintura ou qualquer outro tipo de acabamento, onde a iluminação era que determinava a aparência e definia a ambientação. Meyerhold com esta técnica propõe:

*Uso das construções verticais; molduras escalonadas por diferentes planos e compartimentos agrupados em plataformas para representação de cenas simultâneas e alternadas. Inicia, também, a prática do uso do filme como elemento descritivo - processo que, mais tarde, viria também a ser usado por Piscator e Brecht.*¹²

A primeira parte do espetáculo utilizava esse tipo de construção vertical como fundo, fazendo parecer uma obra de construção civil interrompida ou uma ponte, ou mesmo as ruínas de um viaduto. A iluminação privilegiava os atores e o cenário era uma grande silhueta, bem apropriada à ação e a evocação de submundo.

¹² JÚNIOR, R. (1961), p. 58



Na 2ª parte, torres e passarelas eram utilizadas como pontes de palafitas, ambientes de casebres etc., com iluminação suficiente para mostrar ação em seus quadros. Quando irrompe o incêndio, toda a metade do palco para o prosscênio fica escura e a estrutura do cenário, envolvendo atores e objetos, enfim, toda a ação fica iluminada de um vermelho intenso, obtido (naquela época) com o reforço de refletores de fachada de prédios (iluminação de rua), proporcionando uma luz chapada e insuportável, contrastando com a dinâmica do corpo dos atores em movimento frenético. Transmítia a sensação de que as figuras (atores e objetos) se transformavam em imagens de película fotográfica em negativo, vistas sob a luz neutra do laboratório de revelação.

O efeito construção, armação, linhas e ritmo do cenário elaborado, além de surpreender o público, marcava o início de uma década de ousadias no palco do Teatro Artur Azevedo, em São Luís do Maranhão. A inquietação estética do momento, somada à falta de recursos dos grupos jovens, contribuíram para a tomada de posição que violava os cânones daquela casa oficial de espetáculos.

Mas o resultado plástico ajudava a remeter a outro nível de visualização e interpretação de fatos históricos conhecidos, assistidos por aquela comunidade que estava na platéia. Gerou discussões acirradas, é verdade, mas não afastou o público do teatro. Criou, ao contrário, uma expectativa positiva.

1972 - Espectrofúria

Texto - Eduardo Lucca

Direção e cenografia - Tazio Beraldo

Iluminação - Murilo Santos

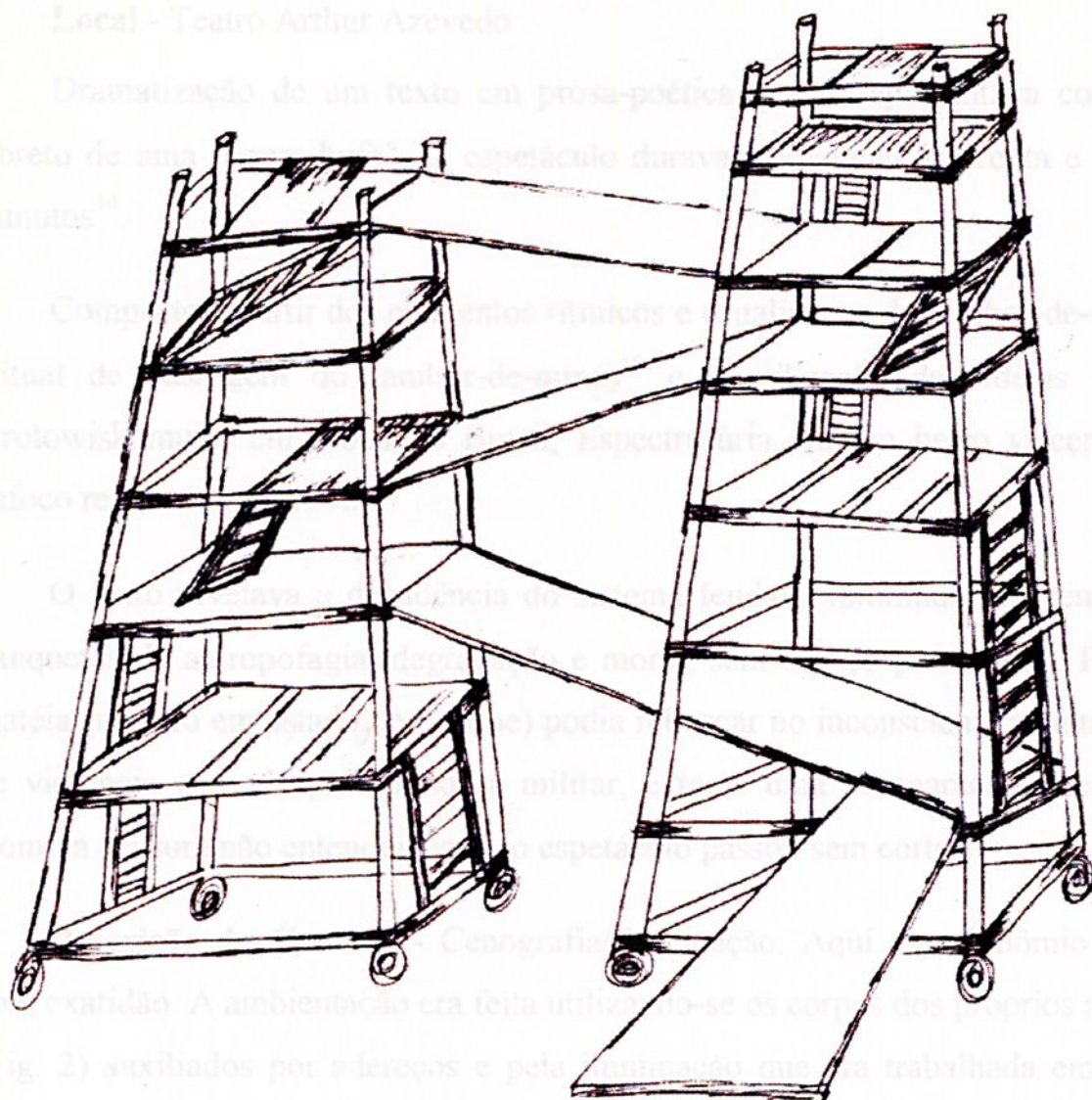


Fig. 1 (Cenário)- Uma meia para um par de homens

1972 - Espectrofúria

Texto - Eduardo Lucena

Direção e cenografia - Tácito Borralho

Iluminação - Murilo Santos

Grupo - Armação de São Luís¹³

Local - Teatro Arthur Azevedo

Dramatização de um texto em prosa-poética que se apresentava como o libreto de uma "ópera-bufa". O espetáculo durava exatamente quarenta e cinco minutos¹⁴.

Composto a partir dos elementos rítmicos e ritualísticos do tambor-de-choro (ritual de passagem do tambor-de-mina)¹⁵ e a utilização das idéias de J. Grotowski muito em moda no Brasil, Espectrofúria era um berro visceral no sufoco repressivo de 1972.

O texto revelava a decadência do sistema feudal explodindo em cenas de banquetes de antropofagia, degradação e morte, sem espaço para o riso. Pois a platéia (mesmo em estado de choque) podia rebuscar no inconsciente as imagens de violência causada pela ditadura militar, e tecer uma comparação imediata. Como a censura não entendeu nada, o espetáculo passou sem cortes.

Descrição do Cenário - Cenografia/Iluminação. Aqui esse binômio cabe com exatidão. A ambientação era feita utilizando-se os corpos dos próprios atores (Fig. 2) auxiliados por adereços e pela iluminação que era trabalhada em tons sépia e âmbar, pontuada por momentos de um amarelo forte ou lampejos de vermelho.

O material do figurino e adereço era propositadamente de autêntico lixo: cofos velhos, esteiras de enrolar sabão parcialmente estilhaçadas, trapos velhos

¹³ Principal embrião do LABORARTE

¹⁴ Apresentado no I e único Festival Nacional de Teatro Jovem de Niterói-RJ (agosto de 1972) foi premiado como melhor espetáculo plástico e ficou famoso no meio do teatro amador por ter sido o único espetáculo que Pachoal Carlos Magno assistiu sem dormir.

¹⁵ Culto afro-brasileiro de linha Jeje, oriundo da Costa da Mina-África



tinturados em tons negro e mostarda, estopa velha, ossadas de animais bastante desgastadas... urupemas¹⁶ e varas de bambu.

As cenas eram narradas por um "bufão-cachorro" (deformação de bobo da corte) e essas narrativas era completadas por um coro. Não havia diálogos entre os atores. Eram ações contínuas marcadas por gestos e uma coreografia bizarra. Apesar de apresentar vários elementos do teatro épico, não era esse o objetivo.

O resultado era uma cenografia rica, acrobática, bastante móvel. Uma elasticidade impressionante que em alguns movimentos escapulia do palco para a platéia, ampliando assim o espaço cenográfico.

Parecia que o ator, nesse espetáculo, era o centro do trabalho. Mas não era bem isso. Apesar da sua plena utilização, como o texto e a iluminação, foi um instrumento a mais para uma obra de direção.

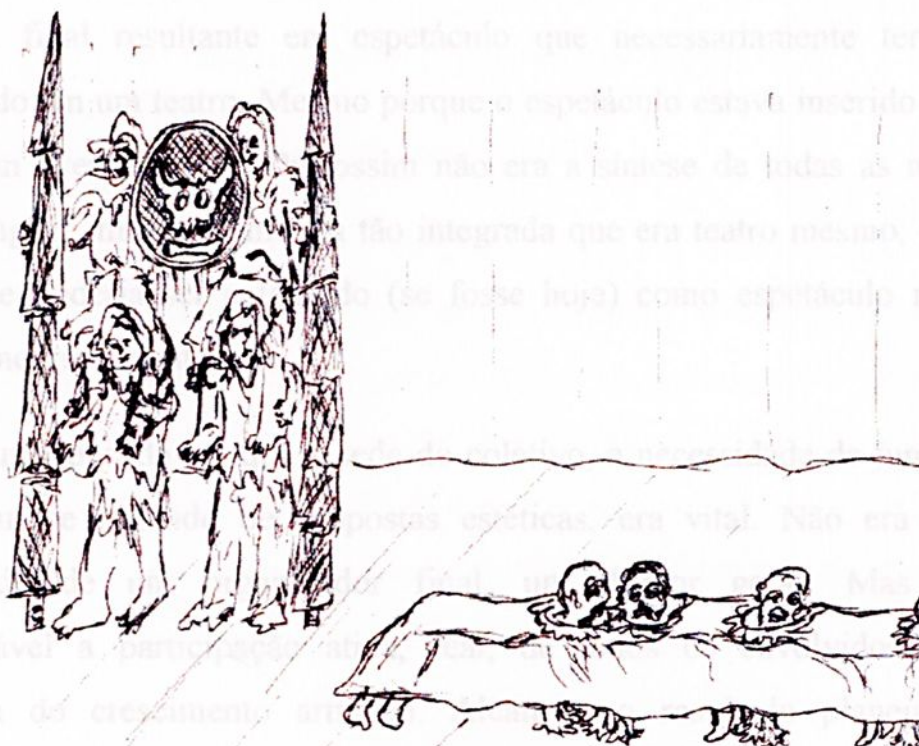


Fig. 2 - Espectrofúria (portal e mesa)

¹⁶ Peneiras (ou balaies de venter arroz) tecidos com talas de guarinã

1974 - Maré memória

Texto- Uma dramatização do poema homônimo de autoria de José Chagas (poeta paraibano residente no Maranhão), organizada pelos diretores de arte dos departamentos-Laboratórios que compunham o Laborarte.

Direção Geral e Cenografia - Tácito Borralho

Iluminação - Murilo Santos

Grupo - Laborarte

Local - Teatro Arthur Azevedo

Um trabalho realmente de arte integrada. Espetáculo que pode ser considerado como um resultado bem sucedido de criação coletiva. É lógico com os coordenadores de cada área de expressão artística organizando as finalizações.

Foi trabalhada por área e separadamente cada linguagem expressiva, antes da forma final resultante em espetáculo que necessariamente teria de ser apresentado em um teatro. Mesmo porque o espetáculo estava inserido ou era ele mesmo um evento maior. Outrossim não era a síntese de todas as artes como queria Wagner, mas uma mostra tão integrada que era teatro mesmo, ao mesmo tempo que poderia ser entendido (se fosse hoje) como espetáculo multimídia (embora incorretamente).

Era uma década em que a sede do coletivo, a necessidade de juntar forças, mesmo em se tratando de propostas estéticas, era vital. Não era negado a necessidade de um organizador final, um diretor geral. Mas se fazia indispensável a participação ativa, real, de todos os envolvidos. Era uma pedagogia do crescimento artístico. Alcançou o resultado planejado, tanto estética como politicamente. O resultado artístico cultural não poderia ter sido melhor.



Descrição do Cenário - Utilizando-se de informações das concepções construtivistas e influenciados pelas leituras do Teatro Político, de Erwin Piscator, os artistas do Laborarte decidiram ousar mais na cenografia. Vejamos o que Silvana Garcia nos esclarece sobre Piscator:

Piscator convive intensamente com os dadaístas e compartilha com eles alguns de seus postulados fundamentais: a negação do conceito burguês de arte e a idéia de que o conteúdo determina a forma. No entanto, ele extrapola o movimento naquilo que o radicalismo dadaísta contém de individualismo. Para Piscator, a arte revolucionária nasce do espírito da classe operária de libertação cultural que se dá, simultânea e seqüentemente, ao processo de libertação político-econômico da classe trabalhadora. A arte pode existir, portanto, como instrumento de uma luta política, a serviço de proletariado.¹⁷

Com suas próprias palavras Piscator nos afirma:

Não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim de um teatro do proletariado.(...) Riscamos radicalmente a palavra "arte" do nosso programa; as nossas "peças" eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e "fazer política".¹⁸

¹⁷ GARCIA, S.(1990), p. 55.

¹⁸ Piscator, apud GARCIA, S.(1990), p. 55

Assimilados algumas dessas características piscatorianas, a concepção cenográfica simplificou a utilização do espaço, diante da estrutura de palco italiano no Teatro Arthur Azevedo. Mas, algumas cenas eram realizadas no espaço todo do teatro (onde poderia estar o público). A cenografia era a cara mesmo da encenação. O recorte de um bairro de "palafitas"¹⁹ cravadas na lama das marés (ou melhor, dos manguezais) que circundam a cidade de São Luís.

Quando iniciava o espetáculo, as armações para as "pontes"²⁰, para a casa de palha, para os palanques e jiraus estavam fixadas no palco e os atores, no decorrer das cenas, iam construindo o cenário. Inclusive o emparedamento e a cobertura de palha da palafita central. (Fig. 3,4 e 5).

No desenrolar da ação, mulheres lavavam roupas e estendiam nos varais grandes lençóis surrados, que eram utilizados como telas para projeção de filmes que mostrava a continuação da ação que se passava no interior da casa. Quando era noite e o casal de protagonistas deitava-se em sua rede, fechando as "meaçabas"²¹.

Na seqüência, morria um homem e os atores (como homens-caraguejos) cuidavam do seu velório e o enterro na lama era iluminado por grandes "faróis"²² de querosene que os atores traziam nas mãos. Todas essas cenas do velório e enterro aconteciam na parte inferior do cenário, entre as estacas. Como a vida é um ciclo, do casal protagonista nasce um rebento.

¹⁹ Conjunto de casas construídas como jiraus, constituindo bairros inteiros fincados nos mangues

²⁰ Passarelas de tronco de mangue e tábuas que formam as ruas das palafitas

²¹ Esteiras de palha de babaçu que servem de janelas e portas em casebres da zona rural e periferia de São Luís

²² Lamparinas feitas com latas de leite e postando um morrão grosso, torcendo luz forte e desprendendo muita fumaça.

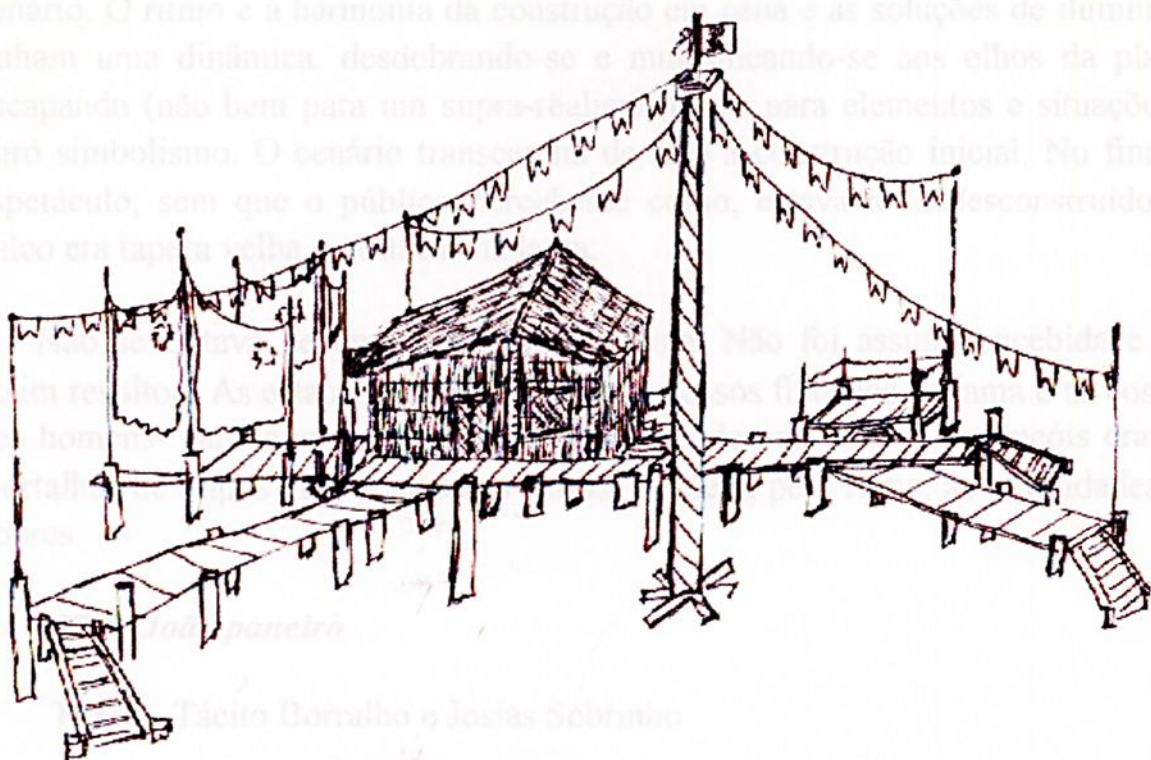


Fig. 5 - Maré memória (Mastro com Bandeiras)

O calendário marca as épocas dos festejos populares mais importantes para os palafitados. São enfocados o carnaval e a festa de São Benedito. Dividindo o espaço cênico entre palco e platéia, o festejo de São Benedito é o mais completo. O “tiramento de jóias”²³ o levantamento do mastro votivo, a procissão e os festejos noturnos com violeiros e tambor-de-crioula.

Todo um panorama de vida, morte, fé, desespero e esperança, diante do descaso do Governo, era mostrado no espetáculo. Inclusive através de mostra de fotográfica no hall do teatro e distribuição de pasquins entre os presentes.

Uma forma de denúncia muito forte (que custou ao grupo a retirada de todos os patrocínios oficiais) mas, que agitou a imprensa. E a temporada teve as despesas cobertas com a venda de ingressos na bilheteria.

²³ Esmolação de óbolos entre os comunitários(aqui, no caso, entre o público) para financiar os festejos.

Apesar do impacto do espetáculo como um todo, a vedete da temporada foi o cenário. O ritmo e a harmonia da construção em cena e as soluções de iluminação tinham uma dinâmica, desdobrando-se e multiplicando-se aos olhos da platéia, escapando (não bem para um supra-realismo) mas para elementos e situações de puro simbolismo. O cenário transcendia de fato à construção inicial. No final do espetáculo, sem que o público percebesse como, estava todo desconstruído e o palco era tapera velha de estacas na lama.

Não se tratava de uma cenografia realista. Não foi assim concebida e nem assim resultou. As estacas e as pontes eram os ossos fincados na lama e as costelas dos homens- caranguejos por onde pisam os poderosos (etc.); os lençóis eram as mortalhas de trapos que, postas nos varais, expõem, pelo filme, as intimidades dos pobres.

1975 - João paneiro

Texto - Tácito Borralho e Josias Sobrinho

Direção - Tácito Borralho

Cenografia - Tácito Borralho e Murilo Santos

Iluminação - Murilo Santos

Grupo - Laborarte

Local - Teatro Arthur Azevedo e outros

Espectáculo realizado a partir de encomenda da Pastoral Popular da Arquidiocese de São Luís, para servir de ilustração e motivação para os debates entre membros da pastoral, líderes comunitários e agricultores da zona rural da ilha de São Luís, sobre a instalação da Alcoa.

O texto para bonecos e atores foi concebido como um musical e ambientado como espetáculo de 2ª parte do Circo Teatro Cujubeira.

Tendo estreado no Teatro Arthur Azevedo, ali afinou todo o seu equipamento antes de percorrer os povoados do interior da ilha de São Luís, mesmo os que não dispunham de energia elétrica.

Descrição do Cenário -Retomada a leitura da teoria de Gordon Craig, o grupo percebeu que uma reinvenção dos seus biombos seria a solução mais adequada para a cenografia de um espetáculo itinerante e que deveria ser apresentado em alguns locais sem teto. (Fig. 6)

Depois de uns anos experimentando com sucesso os cenários de estilos variados, sugeridos pelos mestres inovadores deste século, a recomendação de Craig serviu de amparo à nova busca:

Deveis saber imediatamente que a grande impressão de conjunto produzida pela cenografia e pelo movimentos das massas é o meio mais efetivo de que podeis dispor. Não vos digo isto senão depois de numerosas buscas e de uma longa experiência; lembrai-vos de que é sempre pela experiência que vos falo e que o melhor que posso fazer é submeter-vos a essa experiência²⁴.

Não se tratava de armar apenas uma tenda para a manipulação de bonecos. Era necessária uma imitação de caixa cênica, elementos volumosos e dinâmicos, como fundo e laterais, que possibilitassem ao público ver na rua o mesmo espetáculo que fora mostrado no teatro ou em barracões. Sem esquecer inclusive a necessidade de abrigar-se do vento, os efeitos de fumaça e as animações aéreas.

Era de fato um espetáculo para ao “ar livre”, mas não na concepção de teatro de rua. Mesmo assim dá para entender Peter Brook:

²⁴ CRAIG, G. (1963), p.54.



Quando abandonamos os espaços convencionais e mudamos para a rua, o campo, o deserto, uma garagem, um estábulo, ou qualquer outro lugar, desde que seja ao ar livre, esse fato pode transformar-se tanto numa vantagem como numa desvantagem. A vantagem é que uma relação entre os atores e mundo pode estabelecer-se imediatamente, coisa que não poderia acontecer em qualquer outra circunstância²⁵.

E essa foi a sensação experimentada pelo Laborarte em 1975. Mas alguns povoados não dispunham àquela época de energia elétrica. A iluminação era então resolvida com dois lampiões (petromax) a gás de cozinha. Dois botijões encimados por hastes de um metro e trinta centímetros, sustentando os lampiões encaixados em latas de leite grandes com lentes de refletores de teatro, utilizando o disco de gelatinas comuns nos circos, para os efeitos de cores. Eram obtidos efeitos de canhões de luz.

A temporada no Teatro Arthur Azevedo serviu de treinamento para os atores na precisão de montar, deslocar, recolocar e desmontar o cenário.

Nos povoados, os biombos funcionaram perfeitamente e o grupo preferiu usar sempre os terreiros em frente aos barracões que permitiam a utilização da altura total dos mesmos.

Texto - Tácito Borralho e Josias Sobrinho

Direção e Cenografia - Tácito Borralho

Grupo - Laborarte

Local - Teatro Arthur Azevedo

Este espetáculo musical concebido para bonecos e atores marca a consolidação de um estilo cenográfico.

²⁵ BROOK, P. (1995), p.201.



O espetáculo *João paneiro* com o Circo Teatro Cujubeira, apresentando na 1ª parte um show de variedades com rumbeiras, mágicos, palhaços, contorcionistas e cantores, foi o salto para o estudo de uma cenografia mais funcional e eficiente.

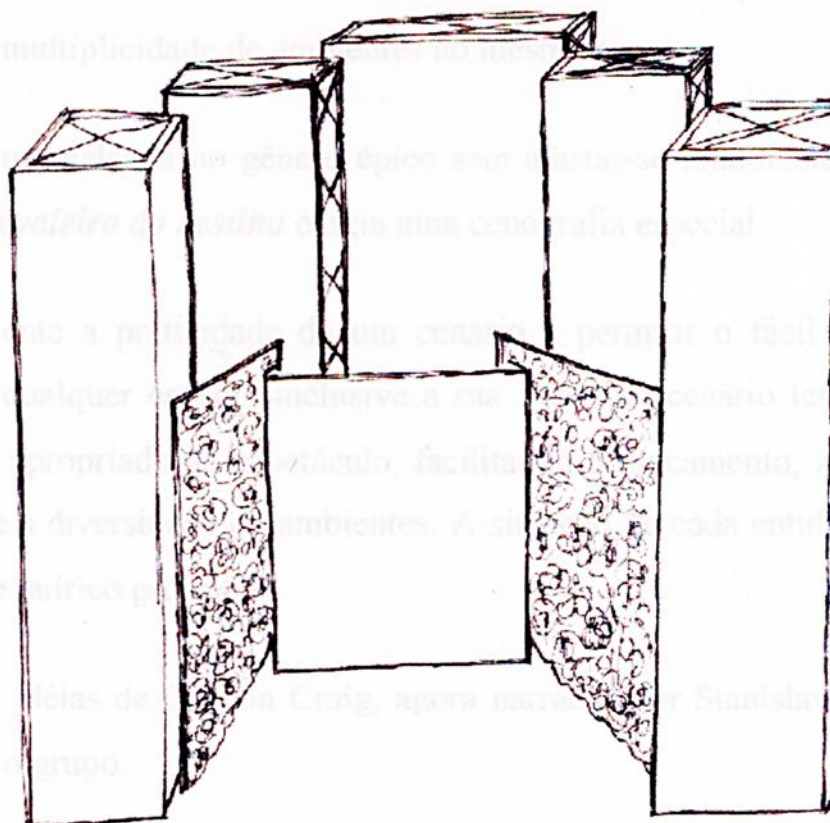


Fig. 6 - João paneiro (Circo Teatro Cujubeira)

1976 - Os sete encontros do aventureiro corre-terra ou O cavaleiro do destino.

Texto - Tácito Borralho e Josias Sobrinho

Direção e Cenografia - Tácito Borralho

Grupo - Laborarte

Local - Teatro Artur Azevedo

Este espetáculo musical concebido para bonecos e atores marca a consolidação de um estilo cenográfico.

O cenário de um espetáculo que narra sete episódios em seqüências contínuas de tempo, lugar e ação, concentrado na linguagem de bonecos e atores, com um enredo marcado pelo universo onírico, impregnado da relação homem-mito. Não poderia ser um cenário estático sem desdobramento de colocação além de oferecer as feições de multiplicidade de ambientes no mesmo espaço.

De estrutura calcada no gênero épico sem afastar-se totalmente da dramática rigorosa, *O cavaleiro do destino* exigia uma cenografia especial.

Não somente a praticidade de um cenário a permitir o fácil deslocamento, adequação a qualquer espaço, inclusive a rua. Mas um cenário leve, funcional e precisamente apropriado ao espetáculo, facilitando deslocamento, a multiplicação dos espaços e a diversidade de ambientes. A situação de cada entidade mitológica no seu espaço onírico próprio.

Foram as idéias de Gordon Craig, agora narradas por Stanislavsky, que outra vez iluminou o grupo.

Craig não queria nem intervalos, nem cortinas. Os biombos seriam um prolongamento arquitetural da sala. Começada a representação, os biombos movem-se com um ritmo solene. As linhas e os planos interceptam-se. Por isso, imobilizam-se numa nova combinação. A luz jorra não se sabe donde, com seus reflexos pitorescos e a sala e a cena fazendo um todo, encontramos-nos transportados para um outro mundo, no qual o pintor fez apenas a alusão que a imaginação do espectador completa²⁶.

²⁶ CRAIG, G.(1963), p. 20.



Sem copiar ou reproduzir totalmente as idéias do mestre inglês, foi possível encontrar a solução para um cenário móvel, elástico, flexível, múltiplo, partindo-se de elementos simples que propiciam essas qualidades: os biombos.

A interação ator-cenário-bonecos; o corpo e os objetos expandindo a plástica do espaço; a harmonia do tempo de mudança de ambientes com a cumplicidade da iluminação, na frente do público, com uma mágica. E os episódios se sucediam sem interromper o ritmo da ação em nenhum instante.

Os mesmo biombos recobertos por franjas de trapos coloridos, variando o feitiço e as cores, ofereciam uma visão de novidade. Um pequeno traço alterando e tudo se transformava. Depois, os biombos se moviam e tudo mudava completamente do que era terra para o mar. A viagem recomeça, ou melhor, continua em outro plano, em outra dimensão. Para além do teatro e da vida. Para o encantamento total. E tudo isso acontecia sem que fosse trocado um só biombo. Bastava movê-los.

A Construção do Cenário - Não haveria palavras melhores para expressar a dimensão do cenário que estas do próprio Craig:

Em primeiro lugar vem o cenário. Seria ocioso falar aqui da diversão que o cenário faz no nosso espírito, pois não se trata de fazer um cenário que distraia a nossa atenção da peça, mas criar um lugar que se harmonize com o pensamento do poeta²⁷.

Planejar os biombos e experimentar suas funcionalidades parecem tarefas lúdicas em princípio. Emoldurar as cenas é que se mostrou um tanto mais complexo.

²⁷ Idem. p.55



No espetáculo *O cavaleiro do destino* foram construídos três suportes (trainéis) de madeira, em estruturas completamente desmontáveis, que se sustentavam de pé, por si próprios.

As coberturas eram de pano em duas faces que os vestiam. Uma face branca e outra marrom-neutro. O biombo “A” tinha uma abertura no centro, em trespasse, utilizando as duas faces. O biombo “B” (central) tinha as laterais sem costura, presas por velcron, facilitando suspender as duas faces deixando vazio o centro do trainel. O biombo “C” tinha um buraco disfarçado na face marrom, no lado esquerdo, próximo do piso do palco.

As mudanças de tempo, assim como as indicações de ambientes eram feitas por franjas de trapos afixados em ripas de madeira que eram manipuladas por atrizes e atores, no ritmo da ação e colocadas sobre os biombos, transformando-os em florestas, casas, castelos etc. (Fig.7)

O papel da iluminação, embora de efeitos simples, foi fundamental para a realização desse espetáculo. Os efeitos de fumaça com a utilização de explosões de pólvora seca sem ruídos, resultado do aprendizado do grupo com artistas de circos mambembes e grupos de “teatro de canto de rua” de São Luís, resultavam harmônicos à atmosfera propositadamente ingênua do espetáculo.

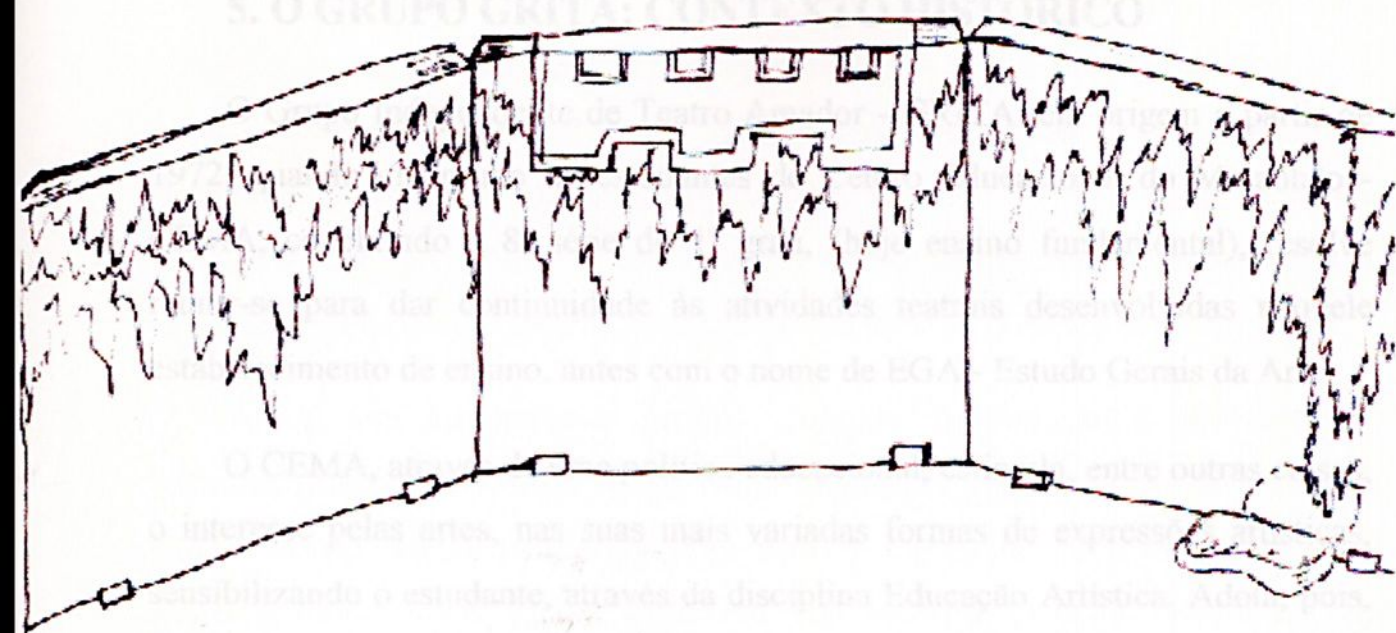


Fig. 7- O cavaleiro do destino (A Princesa Magalona)

A reflexão sobre o movimento teatral e a descrição dos cenários dos espetáculos realizados em São Luís do Maranhão no período de 1971 a 1978 permitem concluir que a década de setenta não só apresentou perfil de atividades cênicas férteis, como também marcou a entrada definitiva do Maranhão no cenário do Teatro Brasileiro. O interesse pelo estudo do teatro, principalmente no aspecto da cenografia, proporcionou uma mudança no comportamento estético dos grupos a partir daquela época, possibilitando uma maior abertura para o novo.

É bem verdade que o grupo Laborarte comportou-se como uma sementeira ou como um laboratório de fato, apresentando maior ousadia nas suas experiências e forçando os outros grupos a buscar mais informações teóricas. Foi o que aconteceu com o Grupo Grita que não se intimidou e foi beber nesta fonte esses ensinamentos.

5. O GRUPO GRITA: CONTEXTO HISTÓRICO

O Grupo Independente de Teatro Amador - GRITA tem origem a partir de 1972, quando um grupo de estudantes do Centro Educacional do Maranhão - CEMA, concluindo a 8ª série do 1º grau, (hoje ensino fundamental), resolve reunir-se para dar continuidade às atividades teatrais desenvolvidas naquele estabelecimento de ensino, antes com o nome de EGA - Estudo Gerais da Arte.

O CEMA, através de uma política educacional, estimula, entre outras coisas, o interesse pelas artes, nas suas mais variadas formas de expressões artísticas, sensibilizando o estudante, através da disciplina Educação Artística. Adota, pois, um sistema onde o aluno participa diretamente da teleaula, produzindo esquetes, danças, músicas etc., que possam ilustrar o módulo correspondente à aula daquele capítulo. No final do ano letivo, são promovidos, também, o mini e o grande festival de artes, de caráter competitivo, congregando as várias categorias artísticas, na tentativa de selecionar os melhores das respectivas áreas e premiá-los.

Esse projeto de arte visa, sobretudo, estimular, sensibilizar e incentivar a criação de obras inéditas. Na área musical, descobrem-se talentosos compositores e cantores que conseguem fixar-se no pós-movimento estudantil, projetando-se em papel de destaque na música popular maranhense - MPM, como Ronald Pinheiro, César Roberto, Erivaldo, Manoel Pacífico. Na área teatral, revelam-se diretores, atores, atrizes que se mantêm até hoje como produtores culturais, desenvolvendo atividades dentro e fora do Estado, a exemplo de Cláudio Silva, Gigi Moreira, Sérgio Sampaio, João Ewerton, Itaércio, Saci Teleleu, Natan Máximo, Wilson Bozó²⁸ e outros.

²⁸ Nome artístico de Wilson Tavares



O grande festival de Artes do CEMA é palco de muitas revelações. Classifica-se, em primeiro lugar, o espetáculo *Só a juventude pode salvar a humanidade*, de Elizabeth Furtado. Montado por um grupo de estudantes que, definindo-se por um trabalho independente, cria em 1973 o Grupo Estudos Gerais da Arte - EGA, integrando, logo depois, outros elementos que cursam a 1ª série do 2º grau (ensino médio), perfazendo um total de quatorze membros.

Ainda sem característica própria, definida, o grupo traça sua meta de trabalho, priorizando o fazer teatral como linguagem única de expressão artística a desenvolver. Nesse período, é remontado o espetáculo *Só a juventude pode salvar a humanidade*, sob a direção de Gigi Moreira. O fundo do quintal é o espaço reservado para os ensaios e reuniões, revezado com as residências dos outros integrantes do grupo, durante os finais de semana.

A forma intuitiva de fazer teatro sem conhecimento teórico e sem domínio de técnica teatral provoca, de certa forma, um esvaziamento nas discussões e limitações na dinâmica da direção, fortalecendo o processo coletivo de deliberações do grupais. Os elementos participam de sugestões, confecções de acessórios, adereços, doações financeiras e todos os dispositivos necessários para compor o espetáculo.

A disponibilidade, a humildade e o fazer arte por amor caracterizam aquele momento histórico. Também, as montagens de textos inéditos, como *O Conselho*, de Elson Gomes; *Fuga para liberdade*, de Zezé Lisboa²⁹ e *O vício*, de Júlio César, elaborados pelos integrantes do grupo, que não dominam a técnica da estrutura dramática.

Em 1974, a equipe realiza suas apresentações em diversos bairros de São Luís, a saber, São Francisco, Liberdade, Anil, Sítio do Meio, Camboa e algumas

²⁹ Nome artístico da autora desta dissertação



idades do interior do Maranhão como, Arari, São José de Ribamar, Iguaíba e Paço do Lumiar. Em seguida, monta a *Paixão de Cristo*, colagem do próprio grupo, quando consegue mais cuidadosamente trabalhar o ator e o figurino. A iluminação, entretanto, continua improvisada.

Nessa mesma época, dada a existência de vários grupos amadores, como o Teatro Popular do Maranhão - TPM, Associação Maranhense de Intelectuais - AMAI, Organização de Teatro Maranhense - OTAM, Teatro Experimental Anilense - TEA e o Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE surge a necessidade de organização da categoria, e Tácito Borralho reúne os grupos com a intenção de organizar o movimento. Nesse momento é criada a Associação Maranhense de Teatro Amador - AMATA, e eleita uma comissão provisória responsável pelo seu direcionamento administrativo e político, esclarecendo sobre a atuação dos órgãos culturais do Governo e incentivando os grupos a se tornarem entidades jurídicas.

A meta prioritária da AMATA é descentralizar as atividades teatrais, através do Projeto "*Veja teatro sem sair de casa*", visando a princípio, um circuito de espetáculos simultâneos nos bairros São Francisco, Liberdade e Anil. O EGA participa com a montagem do espetáculo *Uma meia para um par de homens*, de Tácito Borralho, texto que enfoca a maior queimada de palafitas existentes na ilha de São Luís, no bairro do Goiabal, na década de 60, já exposto anteriormente.

Todos os ensaios desta montagem são feitos no Laborarte, sob orientação de Tácito que facilita, também, a participação do grupo nas oficinas e palestras, despertando lentamente o sentido político do teatro, assim como a necessidade do domínio corporal, a técnica vocal, os jogos dramáticos, enfim, os componentes indispensáveis para a preparação do ator.





Cena da peça *Uma meia para um par de homens*, durante apresentação no Teatro Arthur Azevedo. Na cena Elson Gomes, M^a Remédios Santos, Zezé Lisboa e Ilzenir Dias.

É realizado também, no Laborarte, o encontro nacional, com representantes de grupos de todo o Brasil que compõem a Federação Nacional de Teatro Amador - FENATA, criada nesse mesmo ano, a fim de discutir a política cultural do movimento que está surgindo e a necessidade da criação de Federações em cada Estado, como entidades jurídicas, consolidando a representatividade diante de órgãos públicos. O EGA está presente, atento a todas as discussões, sem ainda compreender a complexidade e dimensão dessa política teatral de resistência, que tentava se afirmar face a política repressiva estabelecida pelo Governo, através do AI-5.

O movimento de teatro amador, direcionado para a resistência política, extinguiu a AMATA e cria-se em 1975, em São Luís, a Federação de Teatro do Estado do Maranhão-FETEMA, que estimulava seus filiados a se tornarem

entidades jurídicas, a fim de fortificar a representatividade, ganhar espaço e notoriedade na sociedade maranhense.

Nessa época é realizado o Festival Brasileiro de Teatro Amador promovido pela FENATA, em São Luís, com a participação somente de grupos com situação jurídica regular. É assim que o EGA, transformado em entidade jurídica, passou a chamar-se **Grupo Independente de Teatro Amador - GRITA**, nome proposto e aceito unanimemente em reunião extraordinária realizada pela FETEMA.

O Grita participa da primeira fase estadual do festival realizado no Teatro Arthur Azevedo, como um dos representantes do Maranhão, com a peça *Maranhão em dois tempos*, uma colagem dos textos, *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, e *Uma meia para um par de homens*, de Tácito Borralho. Na segunda fase, a regional, o grupo participa apenas com *I Juca Pirama*, ao lado de *Tempo de espera*, de Aldo Leite. Não consegue classificar-se para a terceira fase, a nacional, realizada em Fortaleza, onde acontece à Mostra entre os representantes das regionais.

O grupo realiza o espetáculo *I Juca Pirama*, sob direção de Gigi Moreira. A seriedade do seu trabalho ousado e considerado inédito no panorama maranhense, é um marco. Com criatividade e magia, o espaço cênico é transformado, em uma comunidade indígena, com suas índias seminuas trazendo as características da cultura indígena, com suas danças, o canto, o ritmo cadenciado, constituindo um verdadeiro ritual primitivo.

Em 1976 o Grita volta para apresentar, do cordel para o teatro, o *Romance do Vilela* do cego Sinfrônio, adaptação de Francisco Pereira da Silva, com um elenco composto por Cláudio Silva, Elson Gomes, Miguel Neto, Werlange Cutrim, Walber, Francisco Lindolfo, Suely Silva, Ivone Miranda, Ilzenir Silva, Zezé Lisboa, Lourdinha e Gigi Moreira.

A direção fica a cargo novamente de Gigi Moreira, que explora, de forma autêntica, uma linguagem nordestina: a música regional, a dança, o comportamento dos atores, como também consegue inovar o próprio figurino, uniformizando-o, acrescentando somente adereços aos personagens. O cenário continua despojado, despido de elementos, valorizando, com maior precisão, a plasticidade da indumentária e da iluminação, o que produz equilíbrio cênico, compactuando com a magia da caixa cênica.

Paralelo a essas atividades, o Grita, consciente da imaturidade político-ideológica do grupo, procura obter informações teóricas teatrais e políticas. Através dos cursos de formação de atores, oferecidos pela FETEMA, busca firmar propostas renovadoras do fazer teatral dessa nova geração. Outrossim, começa a participar das decisões do movimento, que traça uma política de resistência, denunciando os descasos do poder público e exigindo dos órgãos de cultura apoio às produções locais.

Essa postura eminentemente esquerdista das entidades condutoras é reflexo do movimento nacional, ideologicamente progressista, de caráter combativo que contraria a política antipopular dos sucessivos governos militares.

A política da Federação Nacional de teatro - FENATA é tão intensa e extensa que, por decisão em assembléia em 1977, é transformado em Confederação Nacional de Teatro Amador - CONFENATA, justificável, pela existência, em quase todos os Estados, de Federações Estaduais.

O Grita, nesse ano, está se reunindo no Centro Libanês, espaço cedido por tempo determinado, que serve de ponto de encontro para a sistematização do cronograma de apresentação da peça *Romance do Vilela*, e para traçar diretrizes básicas para a implementação de um fazer teatral mais sério e comprometido com as causas populares, tendo como referencial a política da FETEMA.

O grupo então define seu objetivo, ainda que incipiente, elegendo o teatro político, como uma nova proposta de fazer teatral, dirigido especificamente para uma comunidade, no caso, o bairro do Anjo da Guarda, residência de parte dos seus integrantes.

5.1-Teatro comunitário: projeto político

A combatividade, a luta e a resistência são os slogans desse novo trabalho: o teatro político, que visa sobretudo o comprometimento com as causas populares, no intento de provocar a conscientização de massa, revolucionando o instinto animal do homem para que não se deixe dominar, contrariando, assim, o sistema político de classe dominante, que impunemente perpetua essa tradição de geração em geração, contribuindo para formação, cada vez mais sólida, da estratificação social.

Acreditando na ação centrada no contexto social, o grupo se estabelece no bairro do Anjo da Guarda, ficando seus integrantes restritos, inicialmente, a três pessoas: Cláudio Silva, Gigi Moreira e Zezé Lisboa, que continuam com o propósito de desenvolver uma atividade teatral junto a esta comunidade.

Situado na área do Itaqui-Bacanga, periferia de São Luís, o Anjo da Guarda é um bairro que nasce da realocização de famílias vítimas do incêndio do Goiabal (anel viário), assim como dos moradores do Sítio Santa Quinta, à margem direita do Rio Bacanga, onde hoje está localizada a Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Esta área do Anjo da Guarda é habitada em 1969, por incentivo do então Governador José Sarney e vem crescer, com a construção da represa do Bacanga.

O bairro sedia tanto o complexo de armazenamento e escoamento do Projeto Grande Carajás, quanto a Alcoa, na década de 70. Esta implantação provoca a desapropriação de vários povoados na capital e no interior da ilha, e a maioria de seus habitantes vem para o Anjo da Guarda, acentuando o êxodo rural e inchando rapidamente o bairro. Cresce, então, sem planejamento urbano, sem infraestrutura básica de água, esgoto, coleta de lixo. Abrigando, inicialmente, um povo na sua maioria lavradores e pescadores, transformados em funcionários públicos, pequenos comerciantes, biscateiros, empregadas domésticas e desempregados.

Através dos movimentos organizados obtém algumas conquistas no setor de saúde, transporte, educação etc., porém, na área social há um índice bastante significativo de crianças e adolescentes, também vítimas de todas as mazelas do capitalismo selvagem implantadas nos países do terceiro mundo, deixando com isso seqüelas relacionadas ao consumo de drogas, à prostituição, à violência, fortalecendo a marginalização dentro da nossa sociedade.

O grupo define sua meta de trabalho a partir dessa realidade cruel e desumana. Como primeira iniciativa, mantém o contato com uma das entidades representativas do bairro: o Centro Comunitário Católico, que congrega as Organizações Eclesiásticas de Bases das localidades, São Raimundo, Vila Nova, Mapaúra, Boqueirão, Alto Paraíso, Itaqui, Vila Conceição, Fumacê, Santa Quita e Sá Viana.

Há grande receptividade e curiosidade em saber que tipo de trabalho o grupo desenvolve. São esclarecidos os objetivos e as propostas, cuja meta consiste em desenvolver um trabalho juntamente com a comunidade, de caráter popular que, ao mesmo tempo seja entretenimento, mas comprometido com os anseios da sociedade, refletindo criticamente os aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais.

As idéias do grupo somam-se às do movimento organizado, que lhe abre as portas e dá-lhe oportunidade de participar do processo de compreensão do contexto histórico no qual está inserido e da dinâmica de operacionalização do trabalho comunitário. Caracterizado como agente cultural do bairro, o grupo participa dos "encontros"³⁰, das reuniões internas, das festividades, dos trabalhos de mutirões, com o propósito de se engajar cultural e politicamente na problemática da comunidade.

Paralelamente, prepara-se a montagem do espetáculo *Os mansos da terra*, do paraense Raimundo Alberto, cujos ensaios são feitos sob a luz de lamparina, na própria residência dos componentes do grupo. O custo da montagem é irrisório, utilizando-se materiais alternativos, como cordas, sacos de estopa, aproveitados de várias formas, com o intuito de compor, simbolicamente, uma caverna, espaço onde se desenvolve a ação dramática.

O espetáculo é apresentado na Igreja Nossa Senhora da Penha, sede do Centro Comunitário Católico, com entrada gratuita, possibilitando à comunidade conhecer a prática do Grita e ao mesmo tempo testemunhar-lhe a estréia no Anjo da Guarda.

Após a apresentação do espetáculo, o grupo fica à disposição da platéia para um debate, prática adotada, até então, somente com a classe teatral. O parâmetro da discussão é outra, apesar da linguagem visual ter agradado e o público se envolvido na trama, o conteúdo é mais forte, porque estabelece uma relação com a própria vivência do espectador, vítima da injustiça social.

³⁰ Significa um grande encontro, durante o dia todo, com todas as comunidades que tinham trabalhos de base ligado a Igreja Católica Nossa Senhora da Penha, padroeira do bairro do Anjo da Guarda.



Gigi Moreira (Ribamar) e Zezé Lisboa (Quinzin). Foto do Jornal "*O Imparcial*", em 1977.

Outras apresentações são feitas nos setores adjacentes do bairro, provocando repercussão, credibilidade e interesse dos adolescentes em participar do movimento, ao mesmo tempo em que a Igreja cede um pequeno espaço, para instalação provisória do grupo.

Essa experiência de trabalho é exposta e avaliada pela Federação de Teatro, que continua a desenvolver os seus projetos, juntamente com os filiados da entidade, participantes com seus espetáculos. *Os mansos da terra* está em Coroatá-MA, na Mostra de Teatro promovida pela FETEMA, nesse mesmo ano.

Sob o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro - SNT, Departamento de Assuntos Culturais - DAC, Fundação Nacional de Arte - FUNARTE e do Ministério da Educação e Cultura - MEC, (o Grupo GRITA monta em 1978 a peça de Altimar Pimentel, *A última lingada*, sob direção de Gigi Moreira).

O texto mostra a situação do cais e a falta de assistência aos estivadores marítimos e terrestres, através de um drama que envolve família, segurança no trabalho, mutilações e problemas sindicais. O elenco é formado por Cláudio Silva, Gigi Moreira, e Jorge Nascimento, Ademar Castro, José de Ribamar Barbosa, membros da comunidade.

A pesquisa de campo feita nos Sindicatos dos Estivadores Terrestres e Marítimos, no Porto do Itaquí, é de fundamental importância para a compreensão da problemática do tema abordado, assim como para a formação e composição dos personagens.

A montagem da peça *A última lingada* representa, inesperadamente, o motivo para a conquista da sede própria, dado o impacto realista da linguagem do espetáculo, provocando o descontentamento do setor mais conservador da Igreja, as Legionárias do Coração de Maria, que procuram uma forma conciliatória de resolver o problema, reservando a casa de Deus somente às orações, celebrações de missas e outros rituais religiosos.

5.1.1- Teatro Itapicuraíba: um teatro popular

Flor, oh minha flor

Vamos semear

Porque a vida é tão bela para nós

Vamos cantar, sambar, suar, se divertir

Esquecer a tristeza

E vem comigo anunciar

O nosso bairro tem cultura prá mostrar

Itapicuraíba é um teatro popular

E hoje!

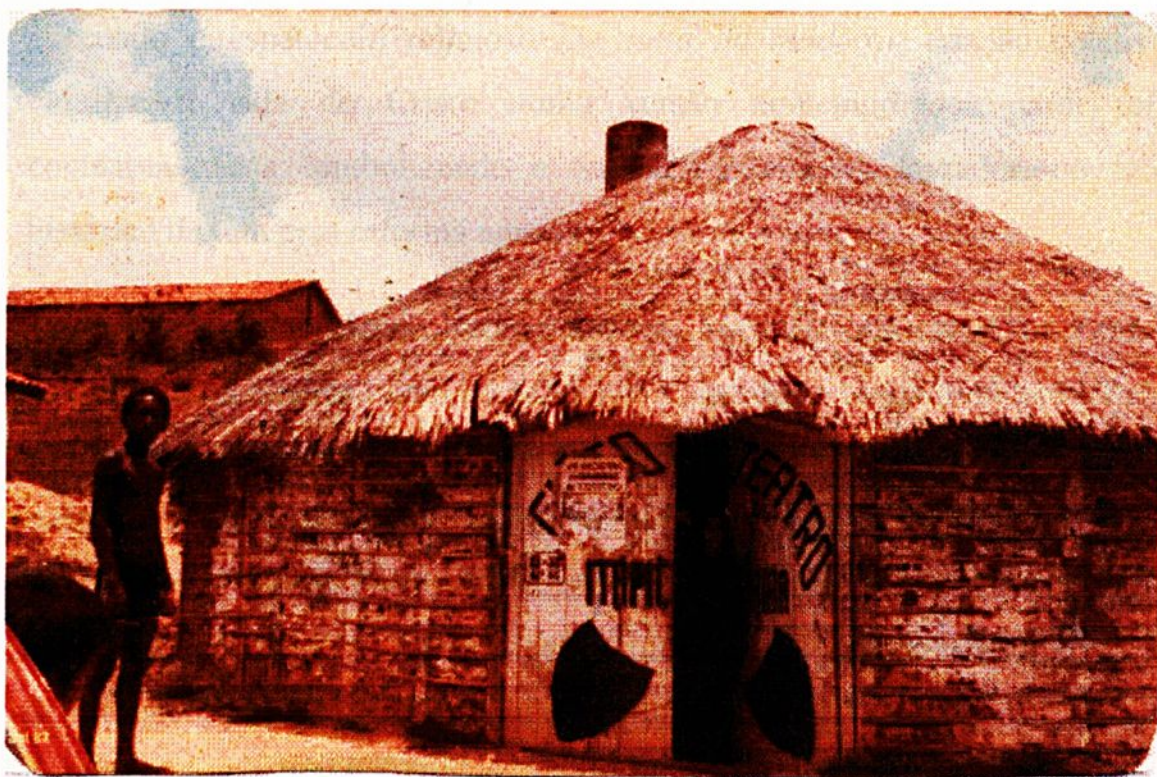
Hoje o Anjo da Guarda é um monumento

É um bairro querido

Nesta ilha do amor ôôô(bis)

Vem ver quero te mostrar

*Itapicuraíba é um teatro popular*³¹



Construído em regime de mutirão o Teatro Itapicuraíba: de taipa e coberto de palha de buriti.

³¹ MIGUELZINHO, "Coisa Nossa", enredo do bloco Pau-Brasil do Anjo da Guarda (São Luís-MA), em 1985.

A Igreja Nossa Senhora da Penha tem ao seu redor uma área de terra ociosa, reservada, a princípio, para futuras instalações do Hospital Nossa Senhora da Penha e do Clube de Mães.

Na oportunidade, devido à necessidade e à urgência do grupo em ter um espaço para desenvolver suas atividades, é doada, por consenso, pelo Centro Comunitário Católico, uma área para instalação da sede do Grupo GRITA. A prática desta entidade em construir, em regime de mutirão, residências de pessoas carentes, doando quase todo material e participando com a mão-de-obra gratuita, serve como exemplo de trabalho.

Dá-se início à construção da sede do grupo, em regime de mutirão, participando desse processo a comunidade e a classe artística. Nesse ano, é encenado o espetáculo religioso *De volta ao madeiro*, criação coletiva, que enfatiza a vida de Cristo numa versão contemporânea, com reflexões contextualizadas, simbolizando o Salvador como um lavrador, no momento histórico da luta pela reforma agrária.

Participam do elenco Natan Máximo, Jorge Nascimento, Lília Penha, Gigi Moreira, Zezé Lisboa, Cláudio Silva e o Padre João Maria Vandame, belga que desenvolve um trabalho na Igreja Católica, na linha progressista. É responsável pelas apresentações em alguns municípios e povoados: Santa Luzia do Paruá, Santa Luzia do Tide, Poção de Pedras e Três Barracas, onde já há um trabalho de base desenvolvido pela Igreja e pelos sindicatos, lugares de maior concentração de grilagem, provocando constantes conflitos de terras.

O grupo paulatinamente se envolve com as situações sociais, tomando corpo e consciência da dimensão dessa problemática. Difícil é o gerenciamento interno do grupo, dada a divergência de idéias, comportamentos, incompatibilizando com a dinâmica do trabalho que ora se consolida. Sem paternalismo, são tomadas

posições em favor da afirmação do teatro político, engajado, como prioridade naquele momento.

Com uma postura decisiva e conseqüente, o grupo, em 02.08.1979, consegue inaugurar o primeiro teatro de arena de periferia de São Luís, paredes de taipa, coberto de palha de buriti e com arquibancadas de tábuas. É construído o Teatro Itapicuraíba, nome antigo do bairro Anjo da Guarda, significando na linguagem indígena, "pedra miúda de pequeno igarapé".

O Teatro Itapicuraíba é inaugurado com a remontagem do espetáculo *I Juca Pirama*, sob direção de Gigi Moreira, participando do elenco Sílvia Sousa, o nosso saudoso Anselmo Almeida (Sabará), Wilson Bozó, Fernando Pinto, Cláudio Silva, Gigi Moreira e, na percussão, Beto Pinto. Elizabeth Coelho, antropóloga e professora da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, coordena todo processo de estudo e discussões sobre a comunidade indígena brasileira e particularmente a maranhense, dando uma visão panorâmica dessa realidade, buscando uma reflexão atual sobre os conflitos de terras nas reservas indígenas das tribos maranhenses Krikati, Kaapor, Gavião, Tenetehara, Guajá, Canela e Guajajara, compilando e adaptando-se ao texto.

A concepção da montagem contempla a própria estrutura circular do espaço, dando originalidade nas cenas e no cenário. Desta vez com mais despojamento, não há nada em cena, a não ser alguns totens distribuído de forma arredondada, caracterizando o habitat do próprio índio. O figurino mais ousado, somente uma tanga "fio dental" para um elenco, em geral, masculino. O Grita faz uma temporada em Niterói, Rio de Janeiro, Campinas e São Paulo.

O Grita, através do Teatro Itapicuraíba, passa a desenvolver atividades artístico-culturais, a fim de sensibilizar a comunidade através da arte, com intuito de promover um sentimento mais humano, face ao índice de marginalidade que



prolifera a área Itaquí - Bacanga, assim como descaracterizar a imagem do teatro visto no sentido pejorativo. A preços populares todos têm oportunidade de assistir às programações dessa casa de espetáculo.

Essa proposta de formação de platéia faz com que o GRITA monte, em 1980, sob o patrocínio do Serviço Nacional do teatro - SNT e do Serviço Especial de Assuntos Culturais - SEAC, *Um boi nos varais*, de Jim Caversan, sob direção de Cláudio Silva. O espetáculo traz ao palco a luta dos oprimidos pela posse da terra que lhes foi arrematada, enquanto buscam um novo espaço nos manguezais e sentem como única saída a vingança de comerem o boi que entrou em seu espaço. Toda problemática é enfocada na peça de maneira condensada e precisa, em meio a cantos e ladainhas, até a morte do boi animal, do boi bumba, do boi homem.

A linguagem do espetáculo é direta e de fácil assimilação pelo público do Anjo da Guarda. A área era afetada por este problema, concentrando um número significativo de matadores clandestinos, além dos imigrantes da Baixada maranhense criarem seu gado nas ruas do bairro, infectando a população. A montagem, entretanto, em si não traz novidades. O texto limita o desenvolvimento da ação dramática numa linguagem simples, realista, em que as discussões após às apresentações mostram que o teatro cumpre sua função social, na medida em que o público já associa o conteúdo dramático à realidade local.

O teatro consegue pouco a pouco se aproximar da comunidade, e embora esta seja arredia, é sempre conquistada pelas formas criativas do grupo em encaminhar seus trabalhos, a exemplo da primeira *Via Sacra da Libertação*, que através do patrocínio da Secretaria de Desenvolvimento de Esporte e Lazer - SEDEL é encenada em 1981, ao ar livre, congregando indiscriminadamente uma média de 70 pessoas, entre jovens e adultos, de profissões mais diversas, desde os profissionais liberais, funcionários públicos, policiais, biscateiros, pedreiros e



empregadas domésticas, que participam de todo o processo do fazer teatral tanto nas oficinas de confecção de adereços, acessórios, figurinos, como na elaboração do texto e na sua representação.

Todas essas etapas são conduzidas didaticamente pelos artistas do grupo e convidados, mostrando-se na prática os mecanismos de transformar um material alternativo em objeto artístico, impressionando a todos os integrantes do espetáculo e comunitários visitantes os resultados obtidos numa oficina onde não há profissionais especializados.

A concepção do espetáculo é montada, a partir do texto de cunho eminentemente religioso, tradicional, elaborado pela equipe responsável, que respeitou, sobretudo, os valores religiosos da comunidade.

Na época, a estrutura geográfica do bairro oferecia um cenário monumental, dando originalidade nas cenas, produzindo efeitos reais extraídos da própria natureza, com seus morros e áreas arborizadas, constituindo visualmente um cenário de época, deslumbrando o espectador mais ainda, com a riqueza de elementos utilizados na composição de cada cena, como refletores, efeitos sonoplásticos, figurino tradicional e uma cavalaria de soldados romanos. Juntos, estes recursos contribuem para a veracidade das cenas, chegando a emocionar literalmente o público.

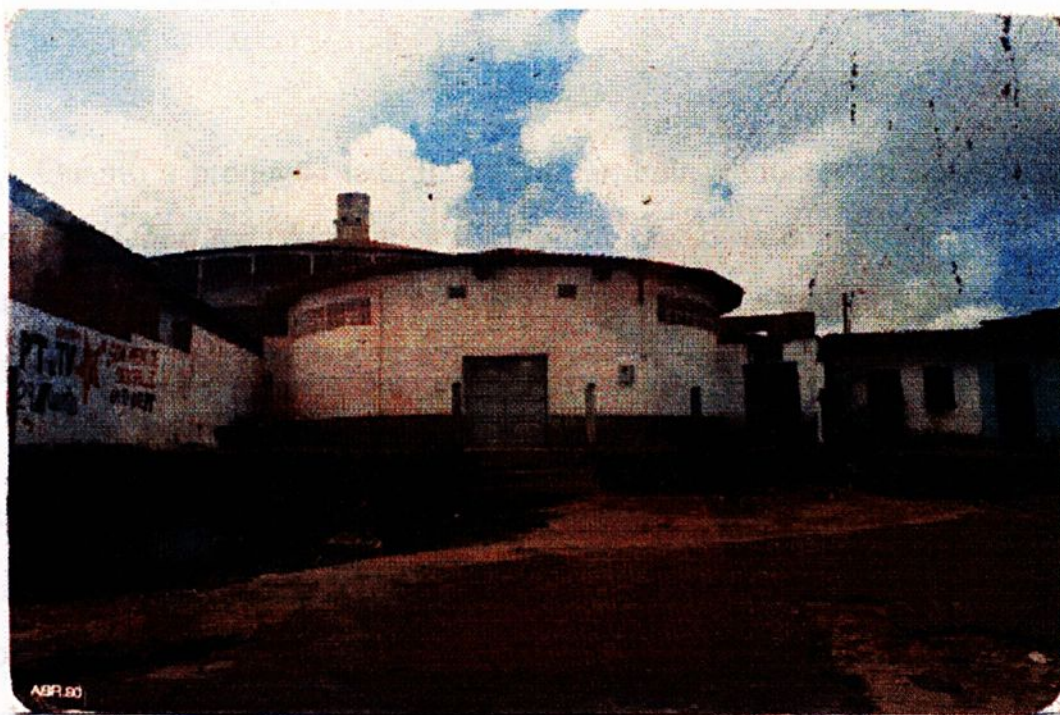
Politicamente esse trabalho trouxe um saldo qualitativo para a efetivação da proposta do grupo, com a prática do fazer teatral mais popular, aproximando a comunidade a esta forma de expressão artística, comprovando-se a seriedade desta atividade, através do espetáculo e do processo metodológico utilizado para a realização do evento.

Preocupado, também, com a formação e qualificação do seu maior público, as crianças, o grupo cria em agosto /1981 o CLUBE DE ARTE INFANTIL,

motivado pelo fluxo de crianças ociosas, que não têm acesso às escolas e que freqüentam diuturnamente o teatro à procura de uma atividade em que possam ocupar-se.

Então, em convênio com a Secretaria de Educação do Estado do Maranhão, através do Programa de Ação Sócio-Educativa Cultural para o Meio Urbano-PRODASEC, é implantado o Clube de Arte, tendo como objetivo utilizar a arte como instrumento de educação e preservação da nossa cultura, dos nossos valores e costumes, utilizando as várias linguagens artísticas, que contribuem para que a criança revele espontaneamente seus pensamentos, idéias, sentimentos e sensações, sempre sendo respeitada como criança, com visão de mundo e forma de expressão própria.

O Projeto do Clube de Arte Infantil dá origem à construção e ampliação do Teatro Itapicuraíba, sendo preservada apenas a estrutura circular do espaço anterior, com capacidade para atender, a 250 pessoas.



Construção e ampliação do Teatro Itapicuraíba (alvenaria), em 1981.



Teatro Itapicuraíba depois da reforma do Projeto Viva Anjo, em 1998.

Quanto à produção teatral, o Grita articula a montagem do espetáculo *Via Sacra da Libertação/82*, que se tornou um anseio da comunidade. O que para o grupo foi experiência, para o bairro torna-se um acontecimento tradicional e importante.

Sob o patrocínio da SEDEL, através da coordenadoria de lazer, da SPHAN, UFMA e FETEMA, o espetáculo acontece agora, não restrito apenas a uma visão religiosa tradicional da Semana Santa, mas mostra o outro lado dos personagens bíblicos estereotipados pela Igreja, refletindo ao mesmo tempo a realidade em que se está inserido e toda problemática nela contida. Essa preocupação consiste em que o espetáculo não se torne somente uma simples tradição e nem a

reafirmção do tradicionalismo existente no assunto, mas que seja um instrumento de discussão e reflexão da realidade social.

Um grande exemplo é o texto *Uma Incelença por Nosso Senhor*, criação coletiva do Laborarte, encenado pelo Grupo Grita em 1993. O espetáculo acontece a partir de um cortejo que sai da Praça do Anjo e termina em frente do teatro Itapicuraíba. E é Gigi Moreira* que dá mais informações sobre o texto:

Genésio é um líder dos trabalhadores rurais que foi morto pelo sistema; Presidente do Sindicato, ele fazia o que o associado de um sindicato espera que sua liderança faça pela sua categoria - óbvio que isso incomodou o grileiro, o latifundiário ganancioso e os políticos ligados ao sistema; e todos são. A gente sempre mostra, nesse tipo de trabalho, o lado frágil do povão. No nosso caso, o camponês acuado, agredido, sempre humilhado. A parte frágil do problema. Olha, este ano decidimos dar um chega pra lá e o latifundiário morre - ah, já chega de tanta passividade, também!

Cláudio Silva* confirma, dizendo:

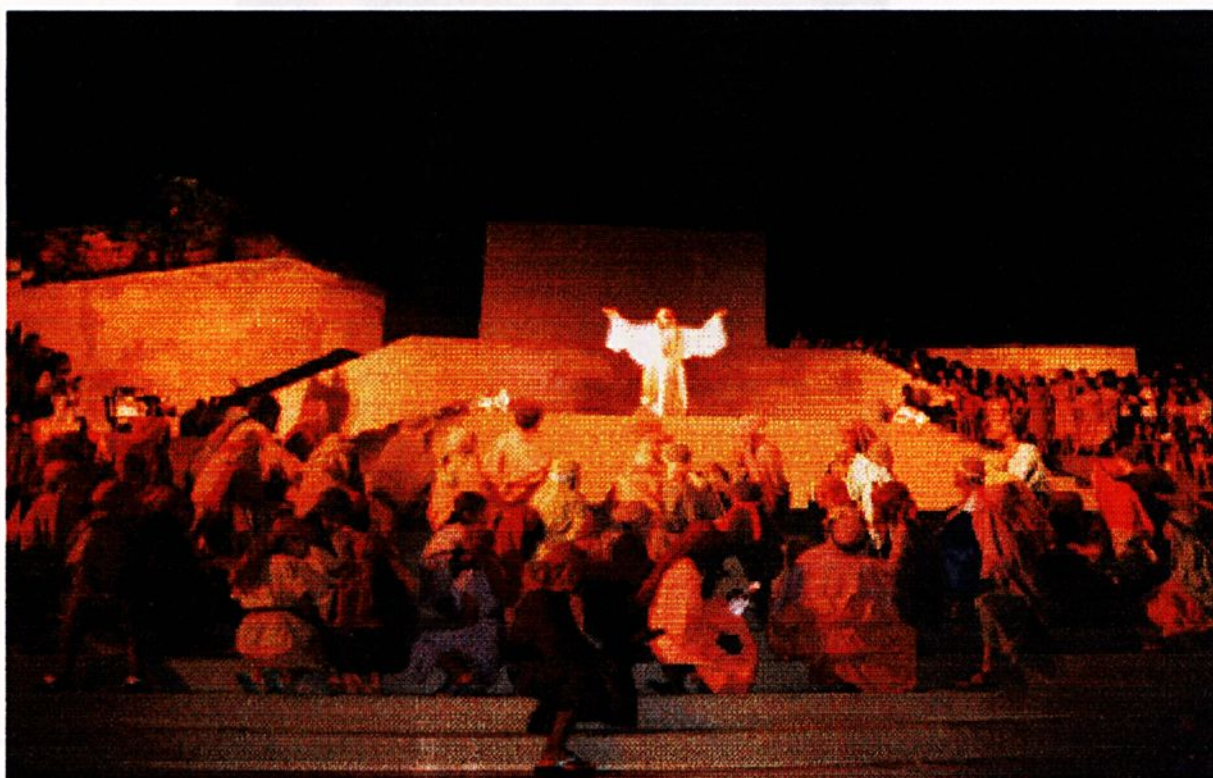
Sempre discutimos as nossas necessidades e colocamos no nosso trabalho as nossas angústias. Este ano resolvemos ampliar o discurso. Ali no Anjo da Guarda tem uma das maiores concentrações de lavradores vindos da baixada, de São João Batista, São Vicente, Cajapió, gente que sofreu algum tipo de agressão, que e

* MOREIRA, G. Ator, diretor, fundador e atual tesoureiro do Grupo Grita.

* SILVA, C. Ator, diretor, fundador e atual coordenador do grupo Grita.

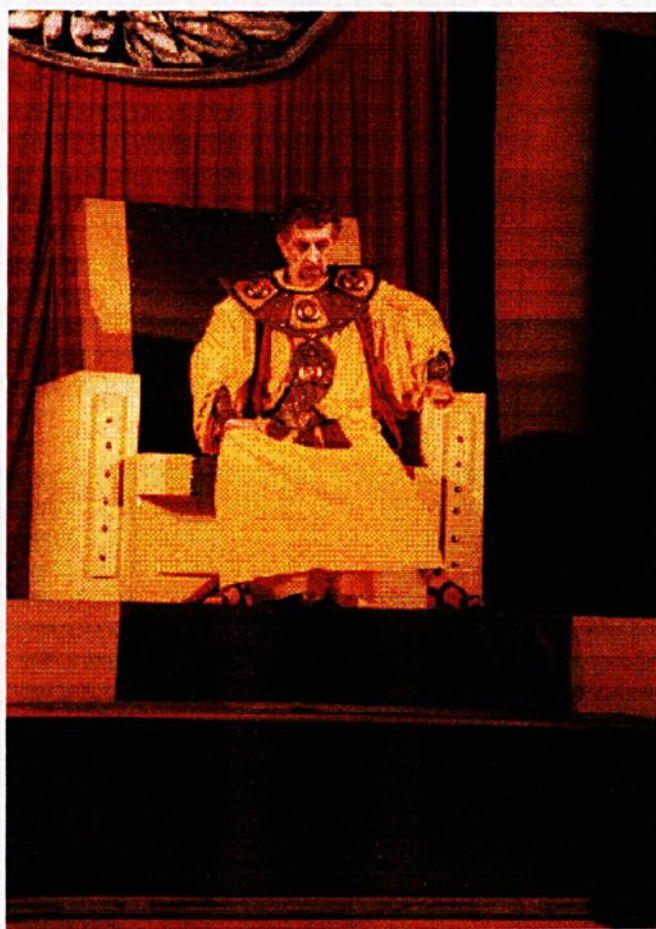
as terras saqueadas, seus bens seqüestrados, suas famílias destratadas. Ali, quase todos estão vindo do campo, foram lavradores e pequenos criadores, que de repente se transformam em mão-de-obra barata....

Outro aspecto considerado relevante é a adaptação do cenário no contexto do bairro, que incha sem nenhuma infra-estrutura, provocando a ocupação nas áreas verdes. Diante desta realidade, o grupo procura novos pontos estratégicos para a encenação ao ar livre, tendo em vista o aumento considerável do número de participantes. Entre o elenco principal e figurantes, uma média de cento e trinta pessoas. É preciso, portanto, locais que possam abrigar o elenco e a população que espera ansiosamente pelo espetáculo.



A Via Sacra/98, direção Cláudio Silva, cenário e figurino de Miguel veiga, (cenário construído no espaço Recanto da Paixão). Jorge Thadeu no papel de Cristo.

No decorrer dos anos, esse projeto da Semana Santa vem revelando aspectos surpreendentes no que diz respeito a demanda cultural, a exemplo da participação do material humano na categoria de atores e técnicos, aumentando a cada ano. A credibilidade e receptividade do público local e das caravanas que se deslocam dos seus Estados como Pará, Piauí e de alguns municípios do Estado do Maranhão e vêm acompanhar o que já se tornou uma tradição no calendário turístico da capital.

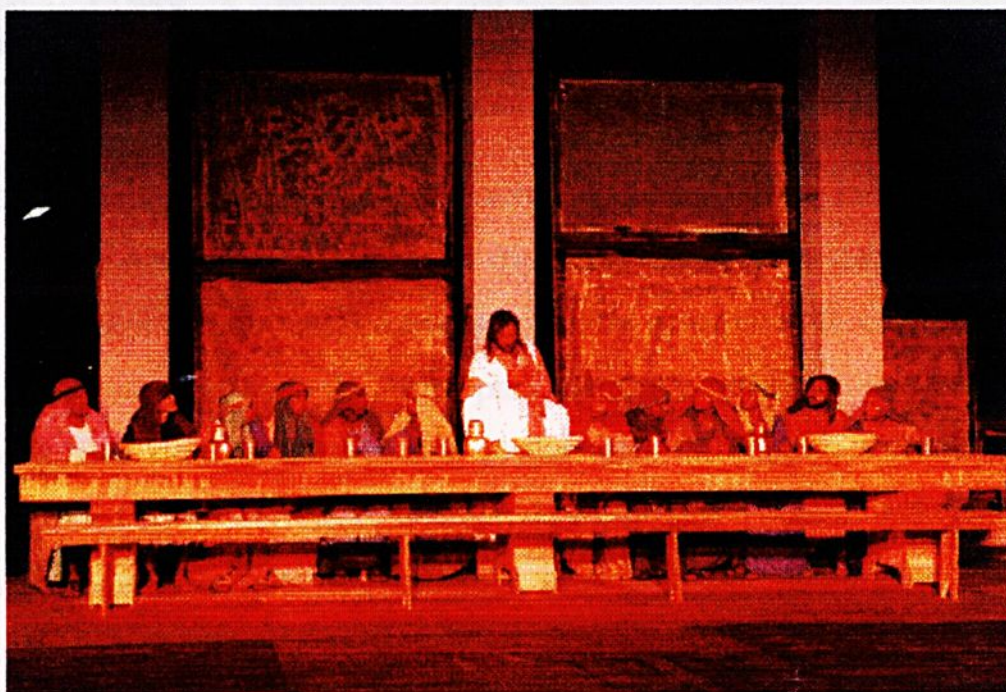


Aldo Leite (Pilatos), no espetáculo *Via Sacra/98*. Cenografia construída na Praça do Anjo (reformada durante o Projeto Viva Anjo).

Pode-se destacar, também, a geração de renda durante a realização do evento, pois envolve profissionais, como carpinteiros, carroceiros, costureiras, eletricitas, marceneiros, pedreiros, soldadores e sapateiros da própria comunidade.

Esta ação política do grupo reafirma o seu compromisso no aspecto cultural, social e econômico, incutidos neste cerimonial religioso, em que há uma comunhão na articulação do ver, fazer, representar e exprimir, concebidos indiscriminadamente por diferentes pessoas. Estimula-se a comercialização de produtos variados, incluindo comidas e bebidas; a socialização no fazer teatral, em que se desenvolvem as potencialidades da inteligência, da criatividade e da sensibilidade, que muitos têm a oferecer e poucos têm a oportunidade de exercitar.

Dada a seriedade dessa expressão, o evento cresce e expande-se na cidade de São Luís, aderindo ao trabalho artistas e intelectuais de áreas de expressões diversificadas e de todos os lugares da capital. Eles contribuem para que a produção, considerada a maior de todos os tempos em nosso Estado, tomasse proporções gigantescas. Em 1998 atinge um público de aproximadamente 40 mil pessoas. A expectativa para o ano 2000 é de aproximadamente 60 mil pessoas durante os três dias de apresentação.



A cena da Santa Ceia no espetáculo a *Via Sacra/98*. Cenário construído na avenida principal do Anjo da Guarda. Na foto alguns comunitários como discípulos e Jorge Thadeu (Cristo).



A cena da Crucificação na Praça Ressurreição

Beneficiado, em 1998 com a nova estrutura física proporcionado pelo projeto VIVA ANJO, uma realização da Governadora do Estado, Dra. Roseana Sarney (que além de patrocinar o evento constrói os espaços Recanto da Paixão, o Largo do Teatro, e a Praça do Anjo) para atender especificamente ao espetáculo *Via Sacra*. Em 1999, a comunidade ganha mais um espaço cultural dentro do Projeto: a Praça da Ressurreição, inaugurada e entregue à comunidade pelo período da Semana Santa. Por falta de patrocínio, principalmente dos órgãos competentes não houve o espetáculo esse ano.

Falta dos 3 bois, direção, cenografia e figurino Tacito Dorrvalho. Na foto, Cláudio Silva, Wilson Bozó e Zezé Lisboa.

PRÊMIOS - A *Via Sacra* recebeu duas premiações em 1998: uma pelo CEUMA- Centro Universitário do Maranhão que foi indicado juntamente com mais dois espetáculos como os melhores de 1998 e pela Rádio Universidade da UFMA. Das três indicações, o espetáculo a *Via Sacra* ganha como o melhor do ano.

MOÇÃO Nº 044/98 - A Câmara Municipal de São Luís enviou a Moção de Congratulações e Aplausos a todos os componentes do Grupo GRITA, parabenizando-os pela excelente produção e encenação da Via Sacra, apresentada durante a Semana Santa na comunidade do Anjo da Guarda.

Outro espetáculo de grande repercussão foi *Folia dos 3 bois*, de Silvia Orthof, sob direção de Tácio Borralho. Traz no elenco apenas 4 atores, Cláudio Silva, Gigi Moreira, Zezé Lisboa (Gisele de Vasconcelos) Wilson Bozó (Auro Juriciê), na percussão José Roberto Gomes.



Folia dos 3 bois, direção, cenografia e figurino Tácio Borralho. Na foto, Cláudio Silva, Wilson Bozó e Zezé Lisboa.

Tácito Borralho* comenta:



Adaptação no cenário na apresentação em Balsas(MA). Na foto a presença dos 4 atores: Cláudio Silva, Wilson Bozó, Zezé Lisboa e Gigi Moreira.

Este espetáculo é dirigido para um público jovem, mas que pode alcançar sem nenhum esforço o interesse de platéias adulta e infantil devido ao seu forte colorido, a abundância de músicas de uma linguagem dramática de simples e direta leitura.

Embora a Silvia Orthof fosse uma autora carioca, veio buscar no nordeste todos os elementos para a elaboração desse texto.

* BORRALHO, T. Professor da UFMA, Licenciado em Filosofia pela UFMA e Mestrando em Teatro pela USP. Fundador do Laborarte, ator, diretor, dramaturgo. Foi o primeiro presidente da Fenata (Federação Nacional de Teatro Amador) e o primeiro presidente da Confenata (Confederação Nacional de Teatro Amador) e da ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos). É detentor do Prêmio MEC - Troféu Mambembe, Categoria Especial (S.P.-1978) pelo seu desempenho em *O Cavaleiro do destino*, de sua autoria. Hoje dirige a Cooperativa de Teatro em São Luís.

De grande importância cultural, por tratar-se de um espetáculo que aborda temática de religiosidade popular, mesclando com a linguagem dos folgedos nordestinos no propósito de extensão da mensagem do nascimento de Cristo para o nascimento fenomenal de uma grande novidade. Deixa aí de ser religioso o conteúdo e passa a ser político. Festeja-se de fato o nascimento de uma menina (de uma mulher ou melhor de mais uma mulher) que, será capaz de parir mais mão-de-obra, mais bóias frias etc., porém mais e diferentes tipos de lutadores.

Discute em meio a toda festa e alegria, a força e o caráter do homem nordestino, aproveitando apenas o esquema roteirista dos passos da Natividade.

Ainda sobre o espetáculo, Aldo Leite* declara:

Há sempre uma natural expectativa quando alguns dos nossos grupos teatrais anunciam uma nova estréia. Um destes poucos grupos é o GRITA. Fundado em 1975 por uma equipe de jovens batalhadores do bairro do Anjo da Guarda, ainda hoje, mantém um trabalho de qualidade, não só em termos de

*LEITE, A. Prof. Mestre da UFMA. É considerado um dos expoentes do Teatro Maranhense. Ganhou vários prêmios como autor e encenador do Grupo Mutirão com o espetáculo *Tempo de Espera*. Foi Representante da 2ª Coordenação - Norte no I Festival Brasileiro de Teatro Amador-Fortaleza-Ceará-1975. Um dos melhores espetáculos de 1976- São Paulo-Associação Paulista de Críticos de Arte-SNT; Revelação de Diretor-Aldo Leite-São Paulo-1976-Associação Paulista de Críticos de Arte-SNT; Melhor Produção-1976-S.Paulo-Prêmio Governador Estado de S.Paulo; Menção Especial-Grupo Mutirão-S.Paulo-1976-A.P.C.P. SNT; Prêmio MEC- MAMBEMBE-Autor-Aldo Leite-Rio de Janeiro-1977; Prêmio MEC-MAMBEMBE-Revelação Diretor-Aldo Leite-Rio de Janeiro-1977; Prêmio MOLIERE-Diretor-Aldo Leite-Rio de Janeiro-1977; Representante do Brasil no XII Festival Internacional de Teatro-Nancy-França-1977; Revelação de Ator- Cosme Jr.; Revelação de Atriz - Leda Nascimento.

teatro, como também no campo da educação experimental. Tendo em seu currículo algumas das nossas melhores produções - I Juca Pirama, A árvore dos mamulengos, Os mansos da terra, sem falar nas duas montagens da Via Sacra realizadas com um grande número de moradores da comunidade - desta feita a escolha foi para um dos excelentes textos de Silvia Orthof, Folia dos 3 bois, recém-estreada.

4 atores e um percussionista cantam, dançam, e encantam. O auto natalino que funciona como a estrutura interna do texto, flui com um prazer inigualável, tendo na música sempre inspirada de Josias Sobrinho e na própria garra dos atores em seus múltiplos papéis, um fator para não se deixar de ver e aplaudir mais esta montagem do GRITA.

Cláudio Silva, Zezé Lisboa, Gigi Moreira, Wilson Tavares e Zé Roberto, não se atém a formas rígidas de composição dos vários personagens. Felizmente, pois não seria o caso. Brincam com a representação com o conhecimento adquirido em cima do palco dentro e fora do Estado.

Tácito Borralho que assina a direção soube muito bem conduzir esta folia sem determinismos de privilegiar esta ou aquela faixa-etária. O espetáculo atende a qualquer público. Afinal os vários elementos que a montagem contém propiciarão à criança, adolescentes ou adultos uma leitura

envolvente a cada cena, a cada encontro do casal protagonista.

O efeito visual, a cor, a música, o próprio "enredo" utilizando-se do folclore e da religiosidade nordestina nos farão viajar, com Zé e Das Graças, identificar ou não os 3 bois aos reis magos, criar, enfim a estória de casa um a partir da sua vivência.

Ainda sobre a performance dos atores e o aspecto visual. Vejamos o depoimento do crítico teatral Ubiratan Teixeira*

[...] Mas no meio deste constante reiniciar, de corajosas tentativas, de caminhadas tateantes, impõe-se o GRITA. Que desde um heróico e romântico Pirama Juca, coisa de uma década atrás, até este empolgante e correto Folia dos 3 bois mostrou como é possível percorrer o caminho das pedras, aplainar arestas e emergir com um discurso verdadeiro do meio do marasmo e da indiferença.

Penso que esse seja o elenco base do grupo, que está acompanhando Gigi desde o primeiro instante: Cláudio, Maria José e Wilson. Por que, é difícil entender-se ao contrário, quando o que se sente - ou não se sente - é sintonia de simpatia que flui tranqüila da ação. Não; não são quatro intérpretes; nem seis, nem oito, nem dez personagens, mas apenas um, idealmente um, transbordando sua arte múltipla, maduramente dialética.

* TEIXEIRA, Ubiratan. É formado em Letras, Jornalista, Professor, Membro da Academia de Letras e faz teatro há muitos anos no Maranhão como ator e diretor.

E vejam que eu não posso afirmar que o elenco já tenha consciência plena do instrumental dramático que espera-se adquirido ter - para isso é preciso o confronto com pelo menos mais uns dois trabalhos diferentes. Nem se a sua disciplina de elenco seguiu algum projeto pré-elaborado por Tácito Borralho - que dirigiu o espetáculo. Pois foi profundamente gratificante para mim, pelo menos, sentir a carga de liberdade criadora com que foi tratado o texto da carioca Silvia Orthof; que não é um dramaturgo excepcional, mas que recebeu um tratamento principesco neste trabalho do GRITA.

Tem algum reparo a ser feito? Tem. Claro que tem! Mas da boca de cena para fora. Por que no palco tudo acontece de forma harmoniosa - pelo menos aconteceu no dia em que fui assistir ao espetáculo. A música de Josias está principesca; os acabamentos (leia-se adereços, por favor !) propostos por Tácito , adequados (Tácito tem a precisão do complemento, onde nada acontece em excesso, onde tudo é essencial); a execução da partitura de Josias, precisa. É um espetáculo que flui, como a magia amorosa do "mistério" da lapinha nordestina. Que a gente só sabe que custou uma estiva dolorosa, pelo suor que está encharcando as vestes dos atores, quando o pano desce no último gesto do espetáculo.

São espetáculos desse gênero que fazem com que o público volte ao Teatro Artur Azevedo.

Classificação

- Representar o Maranhão no Festival Brasileiro de Teatro Amador em Brasília, em 1988.
- Representar o Maranhão no Festival Regional do Pará, em 1996
- Representar a Região Norte no II Festival Brasileiro de Teatro Amador realizado em Erechim (RS), em 1996

Indicação

- Melhor Espetáculo
- Melhor Trilha Sonora

Prêmio

- Melhor Trilha Sonora

5.1.2 - Relação teatro e comunidade

O Grita não mantém apenas relação com a comunidade somente com os espetáculos ou como foi caso do projeto o Clube de Arte Infantil, processo este já relatado anteriormente. Ele consegue integrar-se às manifestações culturais do bairro e fomentar promoção de eventos populares como o grande arraial *Conquista do Povo*, cuja realização dá-se em frente ao Teatro Itapicuruíba, concentrando todas as manifestações folclóricas, inclusive as já existentes no bairro, promovendo, assim, um grande encontro dessas brincadeiras, como um fato inédito ocorrido na comunidade.

Esta primeira iniciativa do Grupo Grita em festejar o São João, de forma coletiva, na comunidade do Anjo da Guarda, resulta na conquista de um espaço cultural próprio, adequado e mais seguro para a realização do evento que, mais

tarde, se origina na criação da Associação Recanto Cultural, entidade jurídica administrada por uma diretoria eleita em assembléia composta pelos moradores do bairro, que mantém a tradição de festejar o São João até hoje, assim como ensinar outras atividades afins.

O resultado dessa experiência fomenta uma outra: a criação do bloco *Pau-Brasil*, que reúne no primeiro ano em torno de 500 brincantes, oriundos das diferentes manifestações populares, para representar o bairro na passarela carnavalesca, cantando em coro o tema *Coisa Nossa*, uma homenagem ao Teatro Itapicuraíba, escolhido pelos organizadores do bloco. O teatro Itapicuraíba cede todas estas reuniões preparatórias e os trabalhos de oficina. Dada a importância desta brincadeira, nos anos subseqüentes é organizada uma diretoria que providencia uma sede para sua instalação. Depois de 04 anos de existência o bloco organizado passa para o grupo A, transformando-se em Escola de Samba.

O Grita, também, é elo de ligação entre os partidos de esquerda e a comunidade, atuando de forma efetiva nas greves dos estudantes, em 1979 e 1982; nos comícios; na campanha das eleições Diretas Já; movimento a favor da Anistia, no movimento de articulação contra a instalação da ALUMAR, juntamente com o Comitê de Defesa da Ilha, Departamento do Centro Estudantil - DCE, Sociedade Maranhense de Defesa dos Direitos Humanos - SMDDH - Comissão Pastoral da Terra - CPT, Federação de Teatro. Enfim, está sempre presente em todas essas atividades de resistência contra as injustiças sociais e coerção política estabelecida pelos governos militares.

Para reforçar tudo o que foi percorrido, calha-se o depoimento recente de Ubitatan Teixeira, que resume essa atuação política do Grupo Grita junto a sua comunidade:

[...] É este estado de direito democrático que o pessoal do Grita e mais o Laborarte, e músicos, e outros militantes da área cultural e política estarão passando a limpo, a partir das 20 horas de hoje no teatro Itapicuruíba, no Anjo da Guarda, onde Gigi Moreira, Cláudio Silva e um elenco de bem intencionados marginais montaram sua trincheira de resistência. Por que marginais? Porque fazer arte no Maranhão continua sendo uma atividade mal vista e não ética. E quando falo de arte não falo dessa coisa chocha ainda praticada descaradamente pelas esquinas culturais da cidade, carente de conteúdo, recheada de brilhos artificiais e truques de armarinho para ofuscar platéias acomodadas ou tolas bilheterias. Arte na melhor consciência de ação transformadora, no mais puro sentido político e cultural de enriquecimento do homem, essa só é praticada de forma marginal na periferia de São Luís. Essa arte que a moçada do Anjo da Guarda sempre fez desde sua origem, como esse *I Juca Pirama*, de 1975, que irão mostrar trechos na noite de hoje. (grifo nosso)

Hoje não me recordo mais o que escrevi, na época, sobre o espetáculo: sei que escrevi sobretudo por que a presença forte desses rapazes do Anjo da Guarda conferia ao panorama da época um clima de reação, que vinha somar com sua linguagem original, ao que fazia o Laborarte. *I Juca Pirama*, *Preto Fugido* e *a Viagem do Barquinho* são espetáculos para ninguém esquecer. No despojamento da construção cênica, escoimada de qualquer tipo de artifício estava sempre a grande virtude do Grita. Em *I Juca Pirama*,

por exemplo, recordo-me do reforço dado ao texto de Gonçalves Dias, já por si carregado de uma teatralidade - senão de uma dramaticidade - muito forte, que na época se transformava no grande grito de liberdade do povo brasileiro. Os censores, na época (e em época nenhuma, felizmente), não tiveram inteligência bastante para entender o recado do Grita. Os censores, aliás, apesar da truculência, da bestialidade de caráter, normalmente dançam. Um dia ainda escreverei esse capítulo da história de 64, no Maranhão, quando músicos, pintores, poetas, educadores (como no nosso caso no Centro Educacional do Maranhão - CEMA, que em plena ditadura cantávamos, pintávamos, e ensinávamos democracia, sem o tal o triste "eu te amo meu Brasil"), fazíamos corajosamente nossa parte.

Vinte anos passados o Grita convoca seus amigos para uma noite de reflexão, que começa às 20 horas no seu Itapicuraíba, no Anjo da Guarda, com algumas cenas do histórico I Juca Pirama. É claro que vão aparecer os políticos de ocasião, que bem ou mal artista acaba rendendo votos. Mas haverá a parte legal, a palavra escoimada das impurezas de comportamento, na voz dos cantores, dos declamadores, na coreografia dos bailarinos, no som dos que são reais, no brilho dos olhos dos que são autênticos.

E se vinte anos faz que fomos anistiados politicamente, algum dia mais adiante, espero estaremos comemorando nossa anistia cultural: que Deus não é nenhum doido pra nos deixar eternamente nessa orfandade humilhante.

E, para a conclusão deste capítulo, leia-se o depoimento de César Teixeira*

O GRITA, surgido em 1975, é um exemplo de movimento artístico que, tratado dialeticamente, constitui-se não só um instrumento formador de opinião, ou consciência crítica, mas também um alicerce cultural que revela a capacidade de reprodução do conhecimento popular. Isso, sem dúvida, representa a base de um processo educacional tomado a partir da mensagem teatral engajada politicamente na realidade social em que se insere-especificamente o bairro do Anjo da Guarda.

Trata-se de uma antítese aos programas oficiais do Estado, que, invariavelmente, não oferecem os meios de acesso à Educação pelas comunidades socialmente excluídas. Diante desse fato, as manifestações populares, de caráter democrático e independente, são tentadas a promover por si próprias as transformações de cunho-social desejáveis, as mais modestas que sejam.

Os efeitos podem não ter sido alcançado em sua plenitude, dado o massacre ideológico perpetrado pelos grupos políticos conservadores sobre as classes marginalizadas. Não obstante, em oposição ao que o Estado nega, o grupo manteve-se como a "negação da negação", pois institucionalmente são negados salários justos, saúde, moradias dignas, educação etc.

* TEIXEIRA, C. Militante político, jornalista, poeta, compositor e dramaturgo.



O Grita, ao contrário, teria algo a oferecer- o seu teatro. Assim, enquanto os contrários se negam, a arte conspira.

Desde a decisão de construir com suas próprias mãos um teatro popular - literalmente palha sobre palha, como foi o Teatro Itapicuruíba em 1979, o Grita passou a ser o aglutinador das vontades político-culturais, não só dos artistas, mas de uma comunidade praticamente alijada das "políticas pública" do Governo. Desta feita, pode-se constatar a formação de uma pedagogia popular, através da linguagem teatral (texto, movimento, luz etc).

Em vários momentos tenho participado do processo de produção teatral do Grita, consciente do papel do artista enquanto ferramenta de luta e na organização das classes oprimidas. Seria de bom tom pensar na sobrevivência desta forma de fazer arte, contribuindo politicamente com a educação popular, como tem sido a experiência desse grupo, dentro e fora daquela casa redonda e brilhante, como pedra miúda à beira de um igarapé.

²⁴ Trecho de *Os dois mortos* - o título desta poesia, realizado literalmente de legar aqui, vale tanto como se um português dissesse: "o que há de ser morto, e que é digno de ser morto" (Joaquim Dias Silva).

6- A ENCENAÇÃO DE *I JUCA PIRAMA*, DE GONÇALVES DIAS

*No meio das tabas de amenos verdores,
Cercadas de troncos - cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d'altiva nação;
São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.*³²

A peça *I Juca Pirama* é de autoria do grande poeta Gonçalves Dias, nascido no município de Caxias (MA), em 10/09/1823. Vive pouco mais de 40 anos, vindo a falecer em naufrágio do "Ville de Boulogne", na Costa Maranhense, em 1864. É filho de uma união entre uma cafuza e um português, união esta considerada naquela época ilegítima. Bacharela-se em Direito na Universidade de Coimbra.

Conquista o reconhecimento nacional no Rio de Janeiro, através das suas obras. Entre elas estão *O Canto do Piaga*; *Canção do Exílio*; *Os Timbiras* e *Leonor de Mendonça* (drama em prosa, escrito em 1846, publicado em 1847 no arquivo Teatral). Ocupa diversos cargos. É professor oficial do Ministério do Exterior, pesquisador oficial do levantamento da documentação histórica e da situação educacional do norte do Brasil; pertence a várias associações científicas e é membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; é, também, patrono de cadeiras de várias academias literárias. Dentre elas, a Academia Brasileira de Letras.

Gonçalves Dias é considerado um dos maiores poetas brasileiros. É também um literato e, tanto em verso como em prosa, um fervoroso entusiasta do

³² Trecho de *I Juca Pirama* - o título deste poema, traduzido literalmente da língua tupi, vale tanto como se em português disséssemos: o que há de ser morto, e que é digno de ser morto (Manuel Bandeira).

Indianismo. Esta tendência marca a literatura romântica no Brasil, período em que há todo um entusiasmo pela vida nacional, em que se busca símbolos capazes de definir o nacionalismo: a idealização do índio corresponde ao verdadeiro sentimento nacional e este sentimento tem fundas raízes em nossa literatura popular.

I Juca Pirama é o mais importante poema indianista de Gonçalves Dias, tanto pelo seu conteúdo épico-dramático como pelo sustentado vigor da linguagem, que atinge a sua maior força de expressão na admirável maldição do velho tupi. Este é um momento ímpar da peça. Toda poesia e dramaticidade concentram-se e confundem-se ali, no exato momento em que o velho tupi fica sabendo que o filho, guerreiro da tribo tupi, é prisioneiro dos Timbiras. Estes lhe concedem a vida, gesto até então nunca praticado entre os Tupis.

O fato é que diante da morte, o guerreiro tupi não suporta a idéia de ver o pai, já cego e velho se embrenhar na selva sozinho. Fraco como está irá morrer, no seu canto de morte, descreve com exatidão por onde passou e como viveu, e chorando pede - *deixai-me viver!* O timbira diz ao índio - *mentiste, que um Tupi não chora nunca/ E tu choraste! ... parte; não queremos/ Com carne vil enfraquecer os fortes.*

O velho tupi conhecendo a causa que o leva a ser libertado, não tendo nobreza no seu ato, reage com dor e indignação - *Tu choraste em presença da morte?/ Na presença de estranhos choraste?/ Não descende o cobarde do forte;/ Pois choraste, meu filho não és!/ Possas tu, descendente maldito/ De uma tribo de nobres guerreiros/ Implorando cruéis forasteiros/ Seres presa de vis Aimorés.*

Agora só, segue desolado na noite fria, afogado em suas próprias lágrimas, tateando com as mãos trêmulas à procura do seu caminho sombrio e escuro. Quando ouve: *Alarma! alarma!* reconhece a voz que escutara, é voz do filho, é

voz de guerra. Agora sim, tudo que sentira no angustioso peito, desfaz-se nesse momento. A taba reage ao impulso violento do guerreiro tupi: gritos, sons dos golpes, vozes, gemidos, mortes. É ele, o derradeiro brasão da raça extinta, valorizando a nobreza do seu nome: Juca Pirama.



O ator Elson Gomes interpreta o personagem *Juca Pirama*, o índio guerreiro da tribo Tupi.

Agora a preocupação é como adaptar o poema para um texto teatral. O grupo vai aos poucos construindo a estrutura que queria em cena: valorizar a narrativa e os diálogos, mas sem dar muita ênfase à poesia propriamente dita: Divide o texto; destaca os personagens centrais e extrai do poema a participação do narrador, que tem um papel extraordinário interpretado por vários atores do Grupo Grita.

O elenco é formado por adolescentes, na faixa-etária de 15 a 19 anos, inexperientes, mas de uma sensibilidade e criatividade bastante aguçadas: Cláudio Silva, Elson Gomes, Zezé Lisboa, Miguel Neto, Ilzenir Dias, Suely Dias, Werlange Cutrin, Gigi Moreira, Josenete e Carlos Braga faziam do palco a grande aldeia dos índios.

6.1-Estilo nterpretativo: stanislavskiano

Para que o grupo consiga uma unidade em cena, leva um bom tempo. Há um trabalho sistemático de elaboração dos personagens; aulas de expressão corporal, dicção, respiração, interpretação etc., tudo conduzido por Tácito Borralho, com o fito de desenvolver um processo de interiorização com base no Método de Stanislávski.

É a primeira vez que o grupo exercita e ouve falar em Stanislávski. É encantador! O grupo está disponível, aberto para o saber, sem vícios, curiosos para entender a fórmula, a magia do fazer teatral, a verdadeira metamorfose de uma encenação. Sob o ensinamento de Borralho o grupo ouve atentamente alguns pressupostos sobre o método:

*Representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel. Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel [...] O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística.*³³

³³ STANISLÁVSKI, C.(1976), p. 43.

Essa técnica só é conseguida, através de exaustivos laboratórios ministrados diariamente, vislumbrando-se despertar as diferentes sensações do ator, com a ajuda da palavra mágica "*se eu fosse*", e com esta fórmula "*fundir*" ator e personagem, numa viagem consciente da dualidade do ator, predominando o domínio técnico, manifestado pelo controle da emoção, que é modulada e orientada para fins interpretativos.

Mas, para conseguir a consciência da dualidade do ator, o grupo sabe que é preciso investir mais no reconhecimento pessoal e promover uma verdadeira revolução interior, para romper bloqueios, timidez, insegurança. Esse trabalho tem como suporte vários processos de laboratório, exercícios de relaxamento, concentração, trabalho de dicção, expressão corporal, técnica de respiração diafragmática; enfim, todos os elementos indispensáveis para a preparação do ator.

A partir dessas informações, o grupo é orientado a observar melhor a vida real, através dos exercícios, para dela tirar subsídios para a composição do personagem. Observar os mínimos detalhes dos objetos, da natureza, das pessoas, do contexto social; enfim, ser penetrante, ter um olhar dirigido e crítico: diferente dos transeuntes distraídos. Este senso de *verdade* no teatro é conhecido como *fê cênica*. E esta crença provoca uma unidade em cena, harmonia, confiança entre o elenco, e o que é mais importante: a naturalidade no ato de interpretar, sem estereótipos, sem exageros.

O grupo consegue no espetáculo *I Juca Pirama* estabelecer um equilíbrio, de modo sólido e permanente na longa seqüência de momentos dramáticos, que exige uma maior carga interpretativa, sem, contudo, provocar seqüelas. Apesar de haver muita tensão, os atores sabem administrar e descontraír todos os músculos evitando o mal que resulta dos espasmos musculares.

6.2.- Os intérpretes

Entre os intérpretes, cumpre destacar Cláudio Silva, Gigi Moreira e Elson Gomes, grandes intérpretes que mostram o talento excepcional da geração que está emergindo, sem querer desmerecer a fantástica homogeneidade do grupo, absolutamente em prontidão, o tempo todo, numa excelente performance: a unidade da postura, a dicção projetada e bem articulada, a respiração ofegante, mas controlada pelo diafragma, denuncia a pulsação rítmica da ação. Todos esses componentes fazem com que, *aqueles meninos*, se transformem em grandes guerreiros no palco. A própria estatura, a pigmentação da pele, a cor do cabelo, a fisionomia, a forma de falar, a gestualidade, tudo contribui; portanto, para o engrandecimento desse maravilhoso e inesquecível espetáculo.

Cláudio Silva (ator revelação), de apenas 19 anos. Submete-se ao grande teste, interpretar o velho tupi, que já se encontra fraco e cego. Sem truques, sem maquiagem enganadora, pôde sem sombra de dúvida interpretar aquele homem que tem orgulho da sua raça; embora fraco e cansado, continua destemido. Foi um bravo guerreiro, e exige que seu filho herde esse espírito de bravura e não desonre a sua tribo.

Um ator sem grandes experiências, mas de muita sensibilidade. Sabe demonstrar com muita sutileza e precisão os ensinamentos de Borralho, com as lições de Stanislávski. O menor gesto vem carregado de intenções; o intérprete passa para o público o vazio do olhar do pobre e miserando cego tupi, que exprime o nada, a escuridão; por outro lado, a força do pensamento do velho é tão forte, que capta como radar os mais longínquos pensamentos do filho e a própria situação em que está envolvido. Conhece-o como ninguém, e com profundidade pode ler, através do toque, do cheiro e da fala o que está lhe atormentando.



A cena da maldição do velho tupi, um dos grandes momentos dramáticos do poema de Gonçalves Dias. Na foto, Cláudio Silva (o velho tupi).

A composição riquíssima do seu personagem dá um colorido excepcional nas cenas: a inflexão carregada de sentimento, o equilíbrio e a passagem gradativa dessas emoções, que vai do amor que sente pelo filho à cólera com que defende a honra da tribo tupi.

Esse é um dos momentos ricos em dramaticidade, que dá brilho especial na encenação. O velho tupi descobre que o filho fora libertado graças a um ato de

covardia e não de uma fuga heróica, como é esperado de um bravo guerreiro. Sem pestanejar, amaldiçoa-o. A interpretação do ator é transparente, transfigura-se. O silêncio que se abate nesse momento é revelador, compunge o público que se entrega, interagindo com esses sentimentos.

O velho tupi anda com dificuldade, tateando pelas folhagens e, ao falar, a voz treme comprimida pelo ódio e pela paixão. Seus olhos esbugalhados repudiam veementemente esse ato insano, envolto no meio de tantas lágrimas, brada:

*Um amigo não tenhas piedoso
Que o teu corpo na terra embalsame,
Pondo em vaso d'argila cuidadoso
Arco e flecha e tacape a teus pés!
Sê maldito, e sozinho na terra;
Pois que a tanta vileza chegaste,
Que em presença da morte choraste,
Tu, cobarde, meu filho não és.*

Elson Gomes, ator que interpreta o jovem guerreiro tupi *I Juca Pirama*, sabe administrar os seus primeiros passos no teatro. Cumpre eficientemente o seu difícil papel. Numa jornada exaustiva de laboratórios intensivos no Laborarte, consegue com o vigor de sua personalidade dramática, interiorizar um índio forte, com uma postura definida; sua voz, apesar de não ser potente, de volume, com ajuda da técnica de imitação dá o seu recado, projetando com muita firmeza as intenções e inflexões das falas. Seu andar majestoso demonstra virilidade de índio guerreiro, intensifica as ações e sua atuação fica mais marcante.

No seu canto de morte o índio tupi fica dividido, demonstra fragilidade, jamais vista em todas as tribos, por amor ao pobre pai, renuncia a sua honra de



Gigi Moreira no papel do chefe dos timbiras consegue ter também um momento ímpar no espetáculo. A iluminação assinada por Dias conserva o foco vindo do urdimento (de pino) de cor branca na maioria das cenas e âmbar, demarcando a área de atuação dramática somente do ator.

No seu canto de morte o índio tupi fica dividido: demonstra fragilidade jamais vista em todas as tribos, por amor ao pobre pai, renuncia a sua honra de

guerreiro e, na iminência de ser sacrificado, o jovem cai no pranto e pede perdão. Essa é uma das passagens brilhantes da sua interpretação, o canto de morte, que culmina posteriormente com seu grito de guerra perante o seu pai: *Alarma! Alarma!*, demonstrando que o guerreiro por orgulho da sua nação não teme a própria morte.

O chefe dos timbiras clama : *Basta, guerreiro ilustre! Assaz lutaste/ E para o sacrifício é mister forças.* É sim um valente guerreiro, que cai aos pés do velho pai e se rende aos carinhos e afagos daquele que o conhece como ninguém, e sabe até onde vai o seu bravo e brioso gesto. *Este, sim, que é meu filho muito amado!/ E pois que o acho enfim, qual sempre o tive/ Corram livres as lágrimas que choro/ Estas lágrimas, sim, que não desonram* - diz o velho tupi.

6.3 - Os elementos visuais do espetáculo

A direção de Gigi Moreira orientada por Tácito Borralho, responsável também pela cenografia, adequa o palco italiano do Teatro Arthur Azevedo, com seus recursos técnicos sofisticados, a um espaço cênico leve, flexível sem o mimetismo rigoroso dos naturalistas. Seleciona com muita precisão os objetos simples e funcionais, dispensando tudo que é supérfluo. A ênfase maior está na interpretação do ator, na mobilidade da luz e na manipulação dos acessórios. O Grita, inconscientemente começa, a partir daí, a exercitar e incursionar nos princípios de despojamento cênico ditado por Gordon Craig.

O esteta inglês, teórico, considerado o mais autêntico representante do simbolismo apaixona-se pela cenografia, dedica-se à criação e elaboração de cenários, que possam interagir no espírito da obra a que se destinavam, ao mesmo tempo que estuda profundamente a teoria da Arte Dramática.



Craig busca exatamente uma *harmonia entre o cenário, o ator, a luz, a indumentária e as idéias do autor*³⁴. Admite que através da escrita literária que se consegue dar *a cor peculiar, a forma própria, o movimento, o ritmo*³⁵. É a partir da composição desses elementos, de forma simbólica, que nasce na verdade o teatro moderno. E dessa forma afirma:

*Quer se dê conta ou não, é de símbolos, e com a ajuda de símbolos, que a humanidade vive, age, e tem a sua fisionomia própria. E, aliás, as épocas que temos por as mais nobres são aquelas que melhor compreenderam o valor do simbolismo e mais caso fizeram dele.*³⁶

Gigi Moreira, sem muita experiência na área teatral, mais com muita sensibilidade e criatividade, pontua os momentos certos do espetáculo, utiliza na maioria das cenas símbolos extraídos da natureza, que amplia o significado artístico e enriquece o espetáculo, como os simbolistas, que somente dão a intenção.

A cena é composta por três ocas distribuídas em forma de triângulo no fundo do palco, formadas por três varas de murta, dando idéia de um tripé, amarrados e cobertos com palhas de buriti. Algumas cabaças são penduradas nas ocas. Além disso, são confeccionados alguns acessórios cênicos, como maracás feito de cuias e cabaças; e lanças, utilizadas pelos atores guerreiros.

O figurino masculino se restringe a uma saia feita de palha de buriti entrecortada nas laterais e um tapa sexo. Adereços como braceletes, perneiras, cocares, feito de penas de galinha, catraio e peru; colares feito de olho-de-boi,

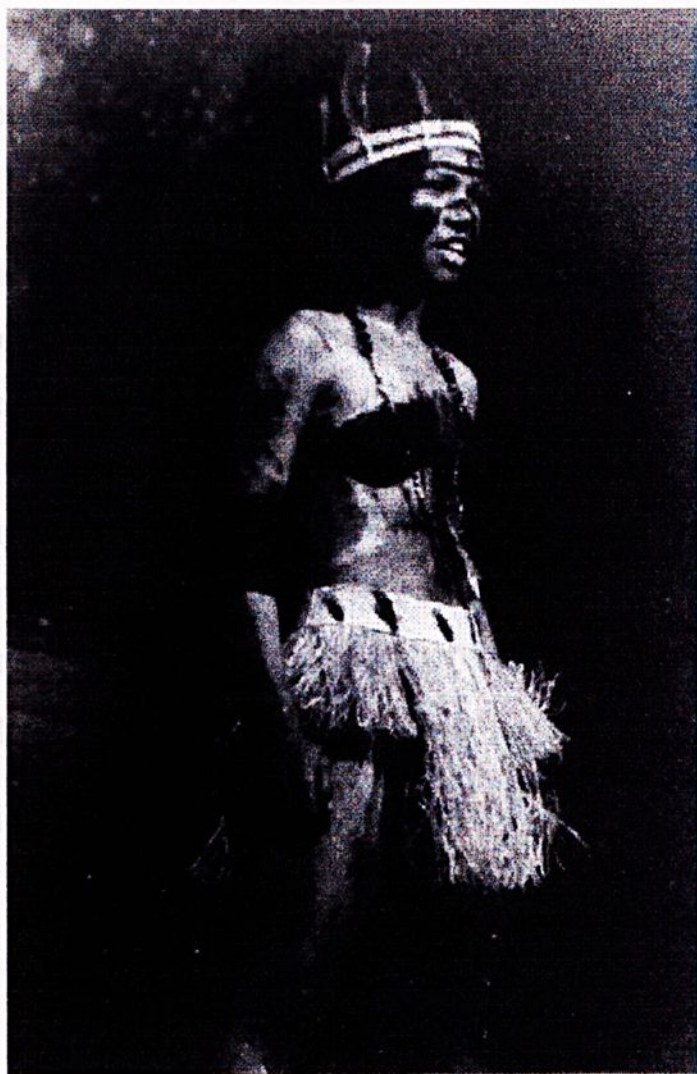
³⁴ CRAIG, G. (1963), p.83.

³⁵ Idem, ibidem.

³⁶ Idem, p.299.

semente de cores variadas, conchas da praia e taboquinhas terminam de adorná-los.

Não há grandes alterações no figurino das mulheres com relação aos dos homens; somente as saias são inteiriças e os seios pintados com xadrez preto. Na evolução cênica, algumas seguram peneiras, simulando ventejar arroz e cantam em coro sons que foram criados durante os laboratórios, os quais deram origem a um tipo de letra e melodia correspondente à cultura indígena tais como *dakariê... dakariê...terê... terê... dakariê...terê (bis)*



Zezé Lisboa no papel da índia guerreira da tribo timbira

A pintura do corpo também compõe o visual do figurino. Os homens revestem todo corpo com o urucu³⁷. Os detalhes são feitos de forma colorida, sobressaindo as cores preta, branca, vermelha, amarela. O desenho no corpo não obedece a um padrão regular; sua distribuição dá-se de forma aleatória, respeitando apenas a verticalidade das linha, cuja espessura fica a critério do ator. Esses detalhes cênicos plasticamente tornam a linguagem uniforme, os matizes dão o equilíbrio, harmonia e dinâmica na concepção cênica.

Essa tinta é feita de forma artesanal: a vaselina sem perfume é levada ao fogo para derreter com a intenção de queimar todo o querosene que possui; esse processo queima as substâncias químicas, protegendo a pele; depois é adicionado o xadrez com pigmentação diferente, formando uma pasta de fácil aplicação e remoção após o espetáculo.

Outro elemento plástico fantástico do espetáculo I Juca Pirama é a execução do som produzido algumas vezes por percussão, e outras com recursos puramente vocais. Os atores fazem a ambientação do espetáculo sem se ausentarem da cena: são guerreiros em alguns momentos e em outros são a floresta, o vento, os pássaros, os animais; enfim, a poesia da mata. O objetivo é construir uma unidade, explorando o instrumental sonoro e rico que tem o material humano, mesmo com sua vulnerabilidade. Como suporte há um instrumento de sopro feito de bambu para pontuar essa harmonia.

Grotowski na sua teoria do *desvendamento* observa o seguinte:

O corpo humano [...] só utiliza no cotidiano uma parte ínfima dos seus recursos vocais. Isso vale também para o ator ocidental, e até mesmo para o cantor. Um treinamento adequado capacitará o ator a fazer sair de dentro de si

³⁷ Fruto do uruczeiro; substância tintorial extraída da polpa desse fruto.



mesmo, e portanto a explorar, vozes literalmente inauditas, que parecerão emanar de diferentes pontos de seu organismo.³⁸

Grotowski trabalha exclusivamente com o potencial do ator. Para ele, tudo é dispensável: o figurino, o cenário, a maquiagem, a iluminação e a sonoplastia mecânica. Chega até propor a extinção do espectador! contudo, o que não pode faltar é o ator: o *ator santo*, como ele denomina imune a qualquer intervenção exterior, para que pudesse ser processado o *ato de desvendamento*³⁹

É claro que o objetivo do grupo não é exatamente esse, mesmo porque está longe do seu conhecimento tamanha teoria. A prática do Grita se resume apenas em exercitar as projeções vocais, sem ser necessariamente gritos viscerais. São gritos, mas simulando somente vozes de animais como o coaxar do sapo; o grasnar da águia; o chirriar da coruja e do grilo, o gorjear dos pássaros que, alternadamente, dão a idéia do dia e da noite.

A dança, outro elemento plástico contido no espetáculo, configura invariavelmente o que mais de importante existe na cultura indígena: seu ritual; sua crença manifestada, através dos cantos, dos gestos repetitivos, mas simbólicos; seu gingado característico, obedecendo ao compasso dos pés descalços que socateiam o chão, marcando o ritmo forte, cadenciado, que dão origem às evoluções cênicas. Muitas vezes, em forma de filas, fileiras e círculos, são desenvolvidas as coreografias, e estas em determinados momentos simulam as festividades, e outros conflitos, guerras.



³⁸ Grotowski, In: ROUBINE, J. (1982), p.143.

³⁹ Maiores informações consultar o livro de Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*.

A iluminação, outro elemento plástico (de fundamental importância para manter a atmosfera cênica) é trabalhada de forma harmoniosa. Em meio a uma luz semi-obscura começa o espetáculo. A penumbra permite que o espectador aos poucos visualize a cena, e faça o reconhecimento do espaço de representação e dos personagens. Um espaço que, por sinal, amplia na proporção em que a luz, em resistência, acentua-se.

Há uma utilização freqüente de focos de pino durante o espetáculo; as zonas são demarcadas com luz branca contrastando com o fundo preto, valorizando a ação dramática correspondente àquele momento cênico. É um componente psicológico fundamental na ação dramática, fio condutor da ilusão realista da encenação, o que facilita ao espectador dar asas à imaginação, envolvendo-se no contexto da estória.

A direção de Gigi Moreira, com o apoio do elenco e particularmente de Tácito Borralho, vislumbra um espetáculo ilusionista, que prima pela veracidade da ação, numa invejável harmonia entre os componentes cênicos, proporcionando uma leitura tradicional da peça, e ao mesmo tempo contemporânea, pois nos revela, embora timidamente, novos dados, a saber, o despojamento cênico, a nudez no espaço, a luz muitas vezes expressionista e um acabamento especial a cada elemento cênico sem mimetizar, como cogita Gordon Craig:

[...] aplicar seus princípios de despojamento de representação alusiva ou simbólica do real. Nenhum detalhe decorativo, nenhum truque enganador⁴⁰ e mais: [...] não será uma pobre arte e uma mesquinha inteligência os que não podem comunicar a essência de uma idéia ao público, mas

⁴⁰ ROUBINE, J.(1982), p.121.

*apenas mostrar uma cópia desajeitada, um "fac-símile" da própria coisa?*⁴¹.

Moreira, apesar de sua inexperiência e amadorismo, consegue exercitar em alguns momentos essa idéia simbólica proposta por Craig. Também dá um cunho profissional ao trabalho e legitima-lhe a presença como ator e diretor, projetando o Grita como um grupo de vanguarda, que contribui na renovação da história e da cultura do teatro maranhense.

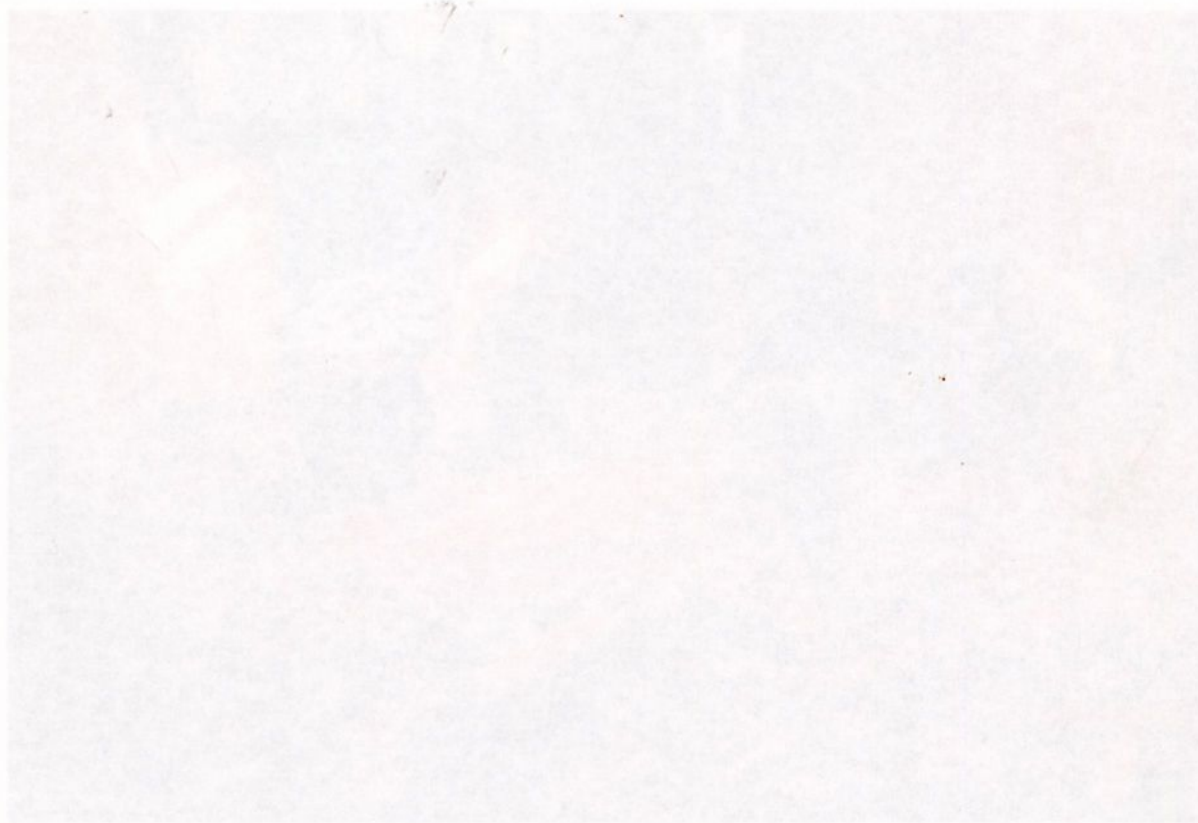


Foto de ensaio na sala do Laborarte

⁴¹ CRAIG, G. (1963), p.95.

Depois da *brava lição destes guerreiro** o grupo é elevado à categoria de vanguarda do movimento teatral local, e as características predominantes dessa fase são o despojamento cênico, a ênfase, a interpretação do ator e a valorização da plasticidade do espetáculo.

Depois de dois meses, um velho casarão localizado no final da Rua do Giz, 53, (Centro de São Luís) vai estampar em letras vermelhas, com fundo de jornais, o espetáculo teatral *Prato fugido*. A direção é de Tício Borralho e texto e música do cantor, compositor e jornalista César Teixeira. No elenco, Gigi Moreira, Cláudio Silva, Wilson Bozô (Joanael Caldas), Renato Porto, Ilaci Filho (Zequinha Santos), Zezé Lisbon e Eliete Moreira. Na percussão, José Roberto Gomes e na iluminação, Lázaro.



O velho casarão durante o matirão de limpeza

O prédio de propriedade do Corré São João é bastante antigo. Outrora foi refúgio de crianças e adolescente abandonados. Para que o espetáculo possa ser apresentado no local, é necessário adaptar o espaço com o mínimo de infra-

* Título da matéria de Jornal do Estado do Maranhão escrito por Ubiratan Teixeira em 1975.

7-A ENCENAÇÃO DE *PRETO FUGIDO*, DE CÉSAR TEIXEIRA

Durante uma temporada de dois meses, um velho casarão localizado no final da Rua do Giz, 53, (Centro de São Luís) vai estampar em letras vermelhas, com fundo de jornais, o espetáculo teatral *Preto fugido*. A direção é de Tácito Borralho e texto e música do cantor, compositor e jornalista César Teixeira. No elenco, Gigi Moreira, Cláudio Silva, Wilson Bozó (Josimael Caldas), Renato Porto, Itaci Filho (Zequinha Santos), Zezé Lisboa e Eliane Moreira. Na percussão, José Roberto Gomes e na iluminação, Laslou.



O velho casarão durante o mutirão de limpeza

O prédio de propriedade do Coral São João é bastante antigo. Outrora foi refúgio de crianças e adolescente abandonados. Para que o espetáculo possa ser apresentado no local, é necessário adaptar o espaço com o mínimo de infraestrutura de uma caixa cênica e para isso acontecer algumas paredes são derrubas

e construídas outras. Segundo os integrantes do grupo que trabalharam durante um mês para limpar o casarão, disseram ter sido retiradas de dentro do prédio três carradas de lixo. Depois desta pequena reforma o velho casarão é inaugurado com o nome de *Teatro de Bolso Casarão*, 53.

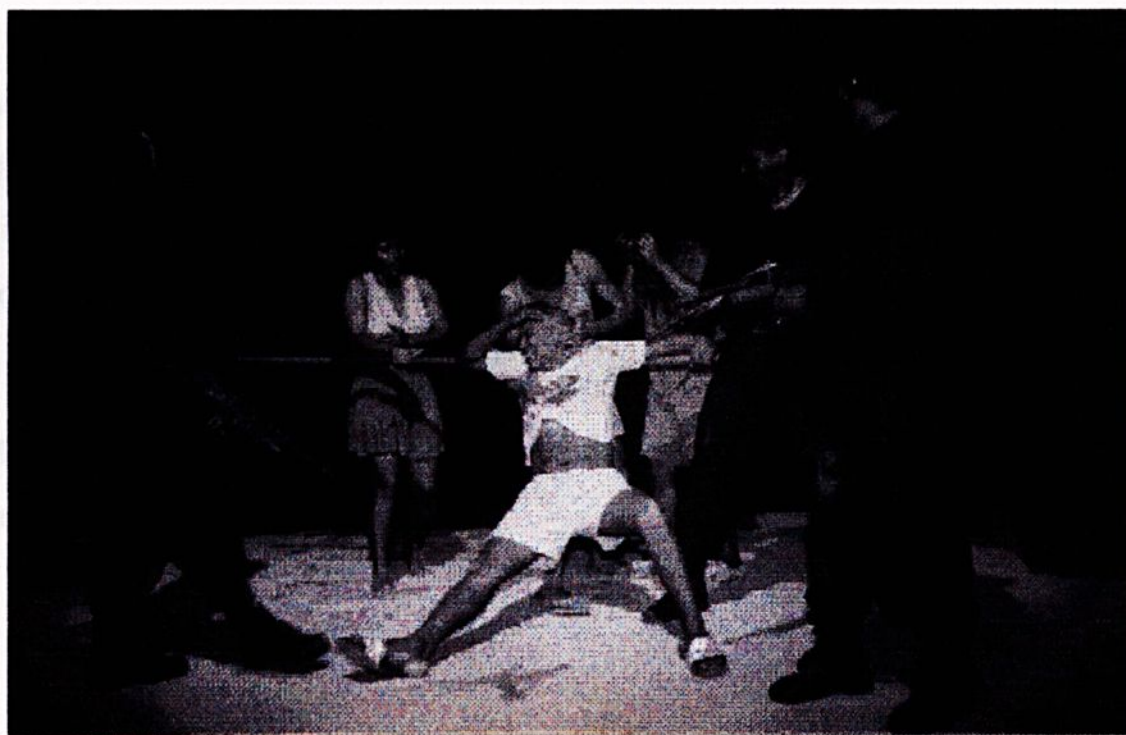
Esse espetáculo faz parte do projeto "Meninas e Meninos de Rua" coordenado pelo CBIA - Centro Brasileiro para a Infância e do Adolescente em parceria com a SECMA - Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão. Este programa visa discutir essa problemática, através de várias linguagens artísticas, e o teatro é uma delas.



Cartaz e foto de Edgar Rocha montado com recortes de jornais

O texto é uma adaptação do livro "*Ganzola - a peleja de Virgulino contra os inimigos da lei*". Segundo César Teixeira, autor do texto e de várias músicas, que fazem parte do espetáculo, o nome *Preto fugido* deve-se a uma brincadeira do mesmo nome, feita há muitos anos no Maranhão por meninos. Durante a noite, uns saíam correndo atrás dos outros, também conhecida como pegador. *O pretexto para a peça foi exatamente a perseguição, tomando-se como base aquela sofrida pelos meninos de rua*, explica César.

Como pano de fundo para o espetáculo, são usadas notícias de jornal, pois, segundo César, o fato da morte de crianças assassinadas pela polícia e por grupos de extermínio já é uma constante nos jornais locais, *Essa peça é uma denúncia, para que as notícias publicadas sobre extermínio de menores não se esvazie*, diz.



***Preto fugido*, de César Teixeira sob direção, cenografia e figurino de Tácio Borralho. A cena da tortura de Virgulino pelos policiais encapuzados interpretados pelos atores: Itaci Filho (comandante), Wilson Bozó e Eliane Moreira.**

Em si a peça narra a trajetória de uma criança cuja família é expulsa do campo. Essa família desloca-se para a cidade e se desestrutura. O pai torna-se um bêbado; e a mãe, prostituta. O menino sai esmolando pelas ruas, sozinho na vida e, para sobreviver junta-se a um grupo de menores que são ameaçados e extorquidos por bandidos de farda e anel de doutor. A partir daí começa a aprender toda a arte da sobrevivência, convivendo com drogas e roubos. O espetáculo traz ainda informações sobre mitos da cultura maranhense, a exemplo da Mula-Sem-Cabeça, também conhecida como burrinha ou burrinha do padre⁴².

Mas o questionamento básico de Preto fugido é mesmo sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente, que para César tornou-se um fetiche na mão de Virgulino, um dos personagens da peça. Este pelas ruas, engraxando sapatos, começa a questionar o assunto com os fregueses. O momento mais emocionante fica reservado para o final, quando os personagens Virgulino, Zé Olhudo, João Piaba e Malandrecas são assassinados por um grupo de extermínio (policiais) enquanto dormem. Para os atores do Grita, no entanto, a peça passou a ser considerada profética, sobretudo após a chacina da Candelária, no Rio de Janeiro, como se o fato real fosse reprise desta última cena.

Tácito Borralho explica muito bem a relação desses dois mundos conflitantes: o inconsciente versus realidade, quando assina o "release" do espetáculo com o seguinte teor:

PRETO FUGIDO INCURSIONA ENTRE O SONHO

E A REALIDADE

César Teixeira faz uma profunda incursão em dois

⁴² Diz a lenda que as mulas-sem-cabeça são mulheres que mantêm casos amorosos com padres católicos, nas cidades do interior do Brasil. Seu castigo é virar Burrinha nas noites de quinta para sexta-feira, e correr sete cidades, atacando tudo que estiver pela frente.

mundos conflitantes, porém perigosamente assemelhados: o dos sonhos e a da cruel realidade.

Experimenta um estilo de redação dramática no qual um leitor desavisado pode confundir-se por não definir facilmente o conflito que deixa propositadamente para ser estabelecido na dramaturgia de palco. Fundamentado no lúdico infantil das brincadeiras populares, um tradicional jogo que, dependendo da região brasileira onde é “brincado”, pode chamar-se preto fugido, pegador, ganzola, já-ô etc.

Numa trama que se desenrola a partir da brincadeira, escapulindo de imediato para a coisa séria, o título do espetáculo evoca a conjunção do jogo lúdico com o jogo do poder econômico armado, que resulta na expulsão violenta e desagregadora das famílias camponesas que fogem direto para os grandes centros urbanos, onde de forma mais cruel e violenta ainda, se processa essa desagregação, sobrando sempre para as crianças a fatal necessidade de reinventar o jogo do “JÁ - Ô, OLHA O PEGADOR, e CADÊ A GANZOLA?”

Sim. Porque agora o lúdico cede seu espaço para a luta desesperada pela vida, sem nenhum outro ponto de esteio para apoiar-se no desamparo caótico, quase etéreo do cotidiano.

E, sem ganzola, como não esbarrar no “pegador e ser “coroadado”.

Só que aqui os papéis não se invertem como na brincadeira e o “pegador” não passa ser o “preto fugido”. Pior. As “ganzolas” institucionais não oferecem a segurança

suficientemente necessária e o fim é um “coroamento” trágico sem nenhuma perspectiva de catarse.

Não há saída também para o público. Aqui, a arte imita a vida, ou melhor repete a vida. Mesmo sem, é lógico, deixar de ser em nenhum momento, obra de arte, teatro puro, diverte, informa, questiona, reflete, mas principalmente provoca, desassossega.

Importante: Trata-se de um espetáculo que, embora pareça profundamente cruel, não poderá ser enquadrado no gênero “teatro da crueldade”.

Autor, diretor e elenco esmeram-se para não se deixarem abstrair da realidade incontestável até quando se utilizam de recursos de linguagem cênica simples, mas ousada, e revelam o conflito do inconsciente versus realidade, aclimando a ação na sua maior parte, na atmosfera de sonho revelador, provocado pela letargia do “barato” e da fome, que acaba desabando na realidade aterradora.

O grupo GRITA, em Preto Fugido, não se evade da sua linha de montagem, desde sua fundação em 1975. Apresenta um trabalho ousado, maduro, que expõe corajosamente, seu empenho em buscar um crescimento na elaboração estética, sem se deixar alienar, sem negar o seu espaço de operação que compreende a extensão do Anjo da Guarda- São Luís, para o Brasil.

7.1- Estilo interpretativo: Stanislávski e Brecht

A interpretação dos personagens no espetáculo *Preto fugido* exige do Grita uma mistura de alguns elementos do método de Stanislávski com o "distanciamento crítico" brechtiano. A direção de Tácito Borralho (embora aborde com maior frequência algumas passagens de cenas e personagens com certa frieza e racionalismo, preconizadas por Brecht), não isenta a possibilidade de situações extremamente empáticas pelo conteúdo dramático que é abordado, exigindo-se uma contenção dos atores para evitar o melodrama.

O jogo interpretativo vai além do intimismo e das inter-relações profundas entre atores e personagens. Em determinados momentos há uma busca de novas relações com o público, quando o ator se posiciona frente-a-frente, cara-a-cara, sem medo de fitá-lo. Rompe-se a quarta parede, e essa comunicação fica mais intensa e eminentemente teatral.

7.2- Os intérpretes

O personagem Virgulino, protagonista da estória, interpretado por Cláudio Silva, vive momentos de intensa dramaticidade quando é torturado e assassinado pela polícia, e também quando canta a música do final, *Oração latina*, apoiado pelos outros intérpretes, conferindo-lhes um tom empático. O elenco fica frente-a-frente com a platéia, que reage emocionando-se literalmente diante da encenação tensa e forte.

Os atores, na intenção de demonstrar uma emoção racional, mantém um distanciamento, com uma postura muito definida: com passos firmes e largos caminham em direção ao público; os bustos valorizados, os braços ao longo do

corpo e as cabeça paralelas à linha do chão, coíbem qualquer tipo de sentimento que possa interferir no equilíbrio da cena.



A montagem permanece coesa e segura ao longo das apresentações, apesar de várias substituições: Zequinha interpreta o Doutor; Josimael Caldas, Domiguinhos, o policial e o Sheik Árabe. Do elenco original permacem Cláudio Silva, Gigi Moreira, Renato Porto, Zezé Lisboa, Eliane Moreira e José Roberto Gomes.

O personagem Domiguinhos, interpretado por Wilson Bozó (Josimael Caldas), sugere, também, um estilo misturado de procedimento: a dramaticidade contida em sua voz volumosa e impostada, e a postura quase em desacordo com o resto do elenco, insere um elemento de teatralidade que funciona como corte de ilusão, conferindo-lhe um distanciamento, arrefecendo a tragicidade da ação,

principalmente quando morre sem amparo aos pés do patrão. Este, ao invés de provocar piedade por parte da platéia, provoca o riso compulsivo.

Os quatro pivetes: Malandrecia, Olhudo, Virgulino e João Piaba, interpretados respectivamente por Zezé Lisboa, Gigi Moreira, Cláudio Silva e Renato Porto, tiveram uma unidade no estilo de interpretação. Uma das características marcantes da atuação do quarteto é justamente o não-dramático, a leveza, a naturalidade, a brasilidade: o chamado épico-popular, tendo como suporte a emoção racional, que dá, obviamente, o equilíbrio emocional ao espetáculo, proposto por Bertolt Brecht.

A prática do Grita demonstra que, embora não obedeça à risca todos os pressupostos do teatro de Brecht, assume na maioria dos espetáculos aspectos dialéticos de sua estética, sua ideologia de trabalho, baseada na função social da arte, ao buscar na interpretação distanciada, a ruptura da cotidianeidade naturalista, visando explicitar, com maior precisão e sem ilusionismo cênico, o conteúdo social da encenação teatral.

As personagens Das Graças e Odaliscia, interpretadas por Eliane Moreira; e a do Doutor, interpretado por Itaci Filho (Zequinha), escapam de um desempenho essencialmente realista, principalmente quando incorporam elementos críticos e de identificação na atuação dos seus personagens.

7.3- Os elementos visuais do espetáculo

O cenário criado, também, por Tácito Borralho é muito original, propício ao enredo da peça: o casarão colonial e suas ruínas. De modo geral, a própria estrutura espacial está bastante contextualizada; trata-se da ruína de um patrimônio histórico e da figura humana, a decadência de uma geração, que está

sendo engolida pelo próprio sistema econômico, social e cultural, que julga, condena e escraviza a criatura humana, levando-a à degeneração da classe.

Esse casarão serve de palco para essas denúncias: a sala é revestida de jornais, que serve de pano de fundo e acessórios cênicos para todo espetáculo; folhas de jornais com manchetes de todos os tipos é uma das atrações. O seu contexto enfoca exatamente a chacina de crianças por policiais e/ou grupos de extermínio. Esta realidade está constantemente publicada nos jornais locais e, para que não se esvaziem as discussões, o fato é denunciado.

É improvisada, sem muita infra-estrutura, uma pequena caixa cênica com o auxílio de rotunda e quatro pernas pretas, permitindo-se melhor distribuição do espaço e comodidade aos atores, quando na mudança de cenas pelas vias laterais e pelo fundo do palco. Com ajuda de roldanas e fio de nylon, quatro bonecos são pendurados, e no momento exato caem do "urdimento", ilustrando a cena. Simbolizam algumas figuras do universo mitológico da cultura maranhense: o saci, o curupira etc. São cabeças grandes feitas de espuma e revestidos de estopa tinturada, com franjas de trapos de todo tamanho, presas ao seu redor. Em relevo, com bastante destaque, conservam as características principais desses elementos figurativos.

A Mula-Sem-Cabeça e o boizinho são bonecos animados que dialogam no palco. Ambos têm somente a cabeça como forma animada, o restante do corpo é coberto por um manto, permitindo que a expressão corporal, a entonação e o comportamento do ator complementem a leitura da identidade das figuras mitológicas.

De modo bastante simbólico são emitidas mensagens que chegam até o público: um suporte (biombo) de madeira, em estrutura completamente desmontável e grande que se sustenta de pé, é revestido por um lençol de jornais, a

permitir sua utilização em três cenas: uma delas é o teatro de sombra. Com luz vindo do fundo é projetado um foco vermelho sobre o painel de jornais; com ajuda do papel celofane, também vermelho, é feita uma simulação de queimada, sons e tochas "incendiando" as casas de Zé e Das Dores que são expulsos das suas terras.

Ainda aproveitando o teatro de sombra. Uma romaria vem se aproximando no compasso da música. As figuras ainda indefinidas, disformes, caminham em fila, lentamente em direção ao painel, até configurar o perfil da imagem de cada um: é o povo desiludido da vida. Expulsos da terra Zé, das Dores, Virgulino e outros do povoado chegam a uma cidade com suas trouxas, cuias e moringas. Das Dores está grávida e carrega um bebê no colo, enquanto Zé empunha uma bandeira feita com a camisa de um morto vítima da queimada; cantam a sua dor, através de uma ladainha de romeiros:

*Nos ombros secos levamos **

Uma moringa de sangue,

há um hino em cada boca

Por onde o Anjo canta

Em nossas mãos a bandeira

É a camisa do morto,

tremulando feito alma

expatriada do corpo

Mas as fronteiras de arame

Entre um e outro homem

serão cortadas agora

que todas as ferramentas

estão plantado na terra

a semente das auroras

* Texto e música criado pelo cantor e compositor César Teixeira especialmente para o espetáculo *Preto fugido*.

Outro momento marcante, que finaliza a utilização do painel nesta primeira cena, é quando a família entra na cidade com suas trouxas: o painel de jornal é perfurado, adentrando toda família pelo buraco feito por Zé, como se a cidade tivesse parindo mais bóias frias, mais indigentes, mais sem tetos, mais sem terras. As tralhas que eles trazem são arrumadas em um canto e o estandarte é fixado no chão como a referência de um símbolo inútil. Ruídos de motores, buzinas, ensurdecem os recém-chegados, que estranham e reclamam a zoadeira da cidade grande.

O espectador pode nem perceber, mas passa por diferentes sensações: uma delas é a passagem de uma simples leitura de jornal, (leitor passivo), para a visualização desta leitura, (leitor ativo). E tudo passa a ser real. O espectador vivencia aquele momento cruel e doloroso da degradação humana e sofre com ela.

Outro momento de destaque é do político-boneco, que se instala numa praça e com um discurso demagogo tenta induzir o povo a votar nele, dizendo: *Temos que dizer basta! Não podemos continuar a ser o Brasil das carências inaceitáveis e desumanas que afetam nossas crianças. Não podemos ser o Brasil dos pixotes [...]* *O Brasil, enfim, tem de se conscientizar de que ou salvam-se as crianças ou perde-se o País.*

Este boneco é a simulação de um ser humano; tem estatura, volume etc. Está vestindo paletó preto, calçando sapatos bico fino preto, além de usar óculos escuros e um bigode. A manipulação é aparente, feita por um só ator que está encapuzado e vestindo roupas pretas. Esta forma animada de boneco permite uma variedade de movimentos aos olhos do espectador, ao mesmo tempo que trabalha o lúdico e o real.



Os bonecos animados são manipulados pelos atores, simbolizando os elementos mitológicos: mula-sem-cabeça, curupira e saci.

O lúdico e o real estão presentes também quando as crianças se juntam durante a noite e ficam contando histórias: lembra um deles, o Virgulino, da mulher que virou a mula-sem-cabeça. *Todas as noites de Quinta pra Sexta ela fica penando e corre sete freguesias, estropiada, cuspiendo fogo pelo buraco do pescoço lá pras bandas do cemitério: troc, troc, troc,! Pinoteando e assombrando os caboclos...* As crianças ficam aterrorizadas. Sonolentas e ainda com fome se arreiam no chão, cobrindo-se com papelões e sacos de aniagem. Dormem profundamente e sonham: a mula-sem-cabeça surge no sonho, grunhindo e fazendo volteios. De repente, entra o boizinho, que não havia na história.

Boizinho- Épa! A senhora está no sonho errado!

Mula-sem-cabeça- Eeeeeeeu!? Você é que tá fora de época. Aqui não é viveiro de bumba-boi!

Assim eles desenrolam um diálogo até que a Mula sai correndo, em círculos, atrás do boizinho. Então entra Virgulino, dizendo: *Sem essa, xará! Não vê que o*

sonho é um direito nosso, mesmo que agente durma em cima do lixo e com muita pedra na cabeça pra esquecer a fome? João Piaba entra carregando uma sacola de compras e cruzetas com "smokings", além de chapéus, bolero e xale. Deixa tudo dentro de um tunel pintado de amarelo. Este tunel tem uma importância fundamental dentro do contexto da peça; possui um caráter mágico. De lá de dentro sai de tudo: os apetrechos cênicos; do lixo à taças de cristais, charutos cubanos, "ballantines", "fernet" etc. Ali, o mundo real e a fantasia se confundem.

Começam uma festa. Todos se vestem a caráter: João Piaba, Virgulino e Olhudo vestem "smokings" por cima dos trapos, colocam os chapéus e uma rosa na lapela; Malandrecas põe um xale. Depois eles dançam, cantam e logo após sentam-se no chão próximos de uma mesa improvisada feita de caixa velha de maçã; servem-se de uísque e champanhe. Quando chega Domiguinho, agente da polícia, explorador e torturador de menores a tensão dramática aumenta. Tenta recolher todos os ganhos dos meninos, mas desta vez se dá mal, pois Olhudo com ajuda dos outros o cercam com canivetes, tirando-lhe o revólver e o escoltam para fora do palco. João Piaba, preocupado, diz: *Sabe de uma coisa? Isso tá indo longe de mais. Viu aquele retrato no jornal? É a cara da gente, comido de formiga. Acho melhor acordar...* Virgulino, revida dizendo: *acordar? Agora que agente já tem duas turbinas? Nada disso. O nosso bloco vai sair! Peguem os instrumentos! ...*

Carregam garrafas, latas vazias, caixa de engraxate, balde e flanela, fazendo batucada, cantando e evoluindo um samba. Olhudo é o mestre-sala; e Malandrecas, a porta-bandeira. Ela improvisa uma saia feita de arame, amarrada com tiras de estopa, (esqueleto de uma saia), empunha uma vassoura com uma toalha de mesa pendurada (bandeira nacional), depois de estarem paramentados cantam:

O nosso bloco vai sair,
nem que chova canivete.*

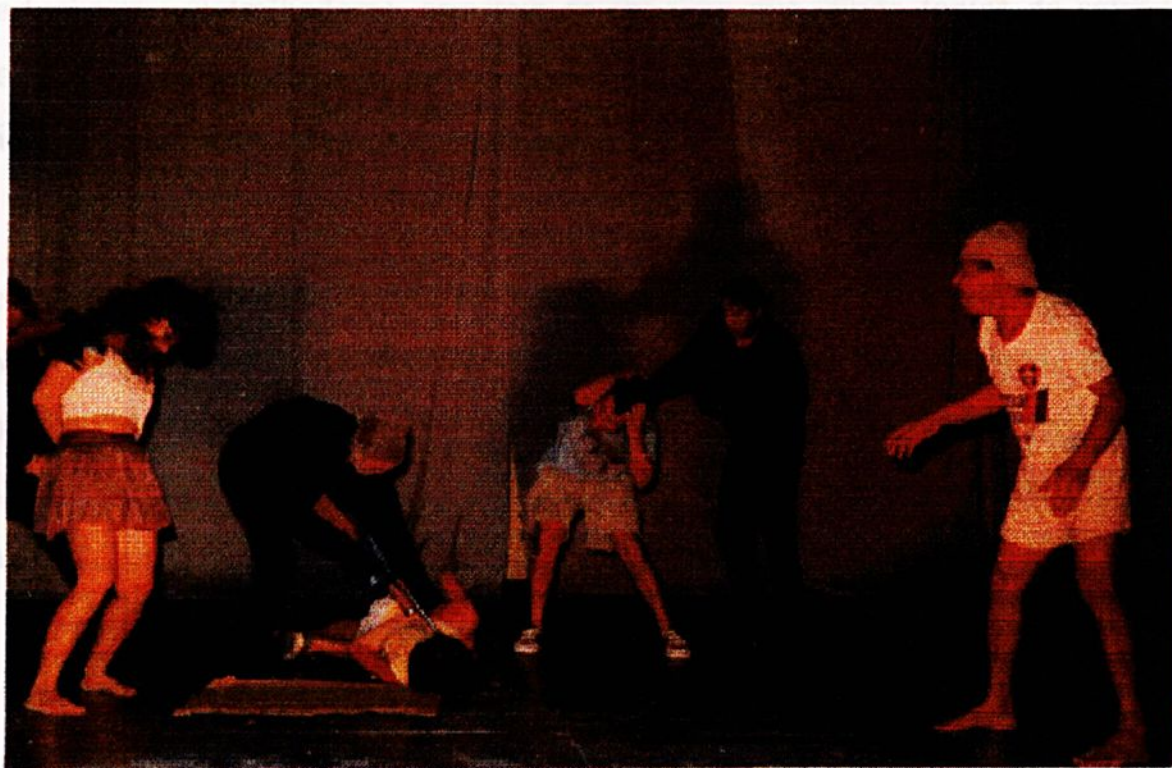
* *O nosso bloco vai sair*, composição e melodia da mesma lavra.

*Ninguém pode proibir
 O sonho dos pivetes,
 Djangos, moleques, lararará!
 Nossa porta-bandeira,
 Que não tem INSS,
 Hoje desce a avenida.
 E o nosso enredo
 É a própria vida.
 O mestre-sala já está aporrinhando
 De viver trancafiado
 Para a glória nacional.
 Qualquer dia
 O nosso bloco ganha o carnaval!*

Ainda em sonho denunciavam uma outra realidade: a realidade da contravenção. O espaço cênico é alterado; um praticável revestido de carpete com rodízio é instalado no centro do palco, demarcando a área de um escritório. De costas para a plateia está um homem sentado em uma cadeira rolante e fumando um charuto cubano, o "Doutor". Caracterizado com um terno branco, no peito exibe vários cordões de ouro; as pulseiras e anéis também são ressaltados no seu guarda-roupa. De lá comanda o mundo do crime.

As crianças logo distinguem entre cambaleando no escritório do "Doutor" apertando o ventre, pois está morrendo e vai pedir ajuda. Só que o "Doutor" o ignora, deixando-o morrer em sua presença. Logo depois dá um telefonema dizendo: Alô, Coronel? Sim, é o Doutor. Vou precisar de um favorzinho seu...

Os pivetes estão dormindo, quando, a mando do coronel, uma tropa da polícia com o rosto coberto por uma máscara feita de meia fina cor da pele, vestindo colete policial, roupas pretas, botas casta longo e trazendo munição como



O sonho e a realidade se confundem. No meio da noite os pivetes são violentamente torturados e assassinados pelos policiais a mando do coronel. Na foto, Gigi Moreira, Cláudio Silva, Josimael Caldas, Zezé Lisboa, Renato Porto, Eliane Moreira e Zequinha.

Dominguinhos é um dos seus agentes, veste-se ao estilo do patrão. Durante o baile de carnaval se fantasia de Sheik Árabe e é abordado pelos quatro pivetes. Um deles o reconhece e tenta tirar vantagem, mais ele reage e é baleado à queima-roupa. As crianças fogem. Domiguinhos entra cambaleando no escritório do "Doutor" apertando o ventre, pois está morrendo e vai pedir ajuda. Só que o "Doutor" o ignora, deixando-o morrer em sua presença. Logo depois dá um telefonema dizendo: *Alô, Coronel? Sim, é o Doutor. Vou precisar de um favorzinho seu...*

Os pivetes estão dormindo, quando, a mando do coronel, uma tropa da polícia com o rosto coberto por uma máscara feita de meia fina cor da pele, vestindo colete policial, roupas pretas, botas cano longo e trazendo munição como

cartucheiras, metralhadoras, arrastam as crianças que, ainda tontas de sono, não conseguem distinguir: é sonho ou realidade? Mesmo sem entender são violentamente torturadas e assassinadas.

E, finalmente, o grande momento do espetáculo: o biombo entra novamente revestido por um novo lençol de jornais, só que desta vez com quatro recortes, exibindo os rostos dos pivetes com as tarjas sobre seus olhos. Depois de alguns minutos, alternadamente, todos os pivetes abrem uma fresta no jornal e saem. Andam em direção ao público, retiram lentamente as tarjas e cantam em coro a música *Oração latina*:

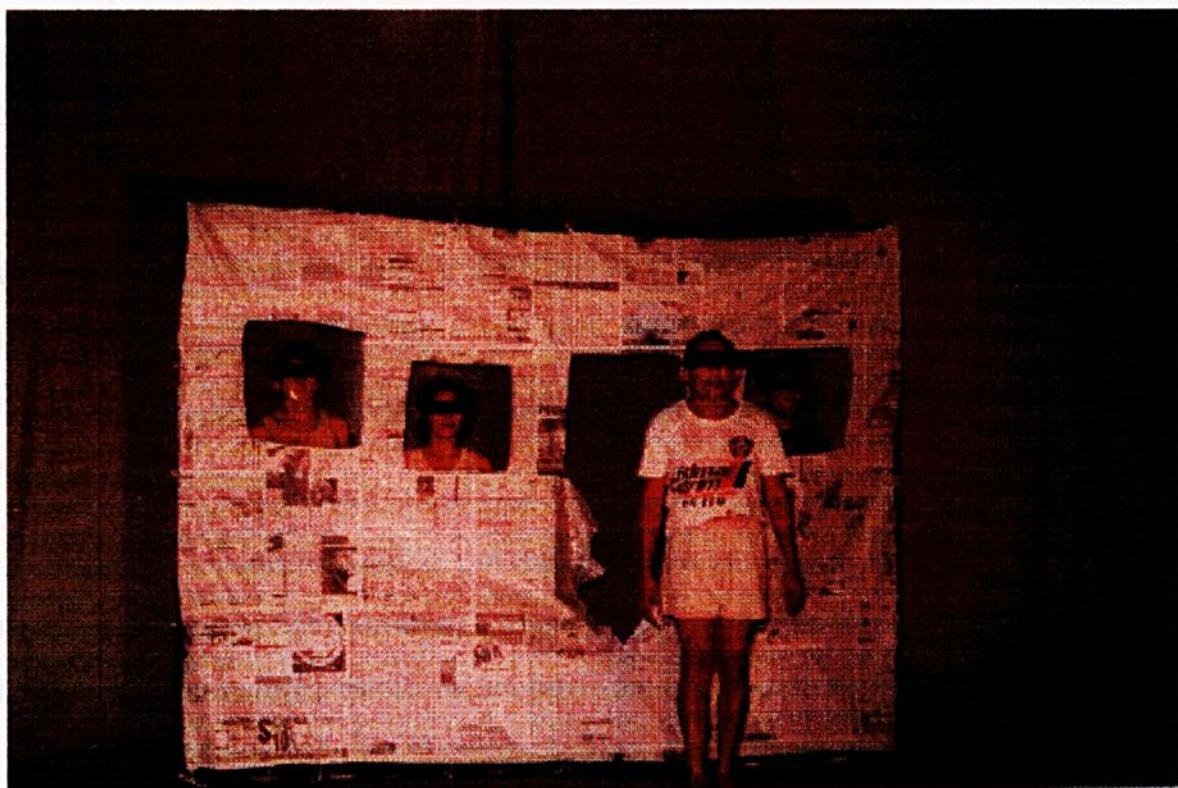
Esta nova oração é uma canção de vida,
Pelo sangue da ferida no chão,
Que não cicatrizará,
Nem tão pouco deixará
De abrir a rosa em nosso coração e diga sim,
A quem nos quer acolher.
Mas se for prá nos prender,
Diga não, ê, ê, eia...
Com as bandeiras nas ruas,
Ninguém pode nos calar.
E quem nos ajudará a não ser a própria gente,
Que hoje não consente em esperar,
Somente o punhal e a rosa,
Poderão fazer a luz do sol brilhar,
E diga sim a quem nos quer abraçar.
Mas se for para enganar, diga não, ê, ê, eia...
Ninguém vai ser torturado com vontade de lutar.*

* Música *Oração Latina*, composição e melodia ainda de César Teixeira.



Os primeiros trechos são um canto-falado, bem articulados, dando ênfase a cada palavra, para em seguida entrar o ritmo e a melodia original baseado na festa do Divino Espírito Santo de Alcântara, acompanhado por um único instrumento: a caixa do divino.

A música também é um elemento indispensável nas encenações de Brecht e do Grita, sendo que o dramaturgo alemão atribui à música uma função crítica, interrompendo a ação para evitar efeito envolvente ou mágico. Para o Grita, a música tem uma função crítica, mas também orgânica; muitas vezes usa ritmos conhecidos do público, como os do bumba-meu-boi, o xaxado, o samba, o baião e a ciranda, através dos instrumentos de percussão e corda, imprimindo cortes, dinâmica e ritmo nas ações, dando continuidade nas cenas. Geralmente, um a três músicos são instalados visivelmente no palco, sob uma iluminação em geral branca, cortando o efeito mágico, o que caracteriza uma intenção épica.



A cena das fotos dos meninos de rua com as tarjas, estampadas nos jornais e o canto *Oração latina*, de César Teixeira.

A música no espetáculo *Preto fugido*, em geral, tem essa função orgânica e em particular uma função crítica, como é o caso da composição *Oração latina*, já transcrita por nós. Ela complementa a ação e ao mesmo tempo critica a conjuntura social. Também está recheada pelos ritmos cadenciados das mais diversas manifestações da cultura popular maranhense. Outrossim, a base da instrumentalização que gera essa harmonia ficou por conta do zabumba, pandeiro, tarol, triângulo, prato e a caixa do divino, executado por Zé Roberto Gomes, percussionista do grupo.

A primeira cena começa com um canto de capela, *Socar pilão*, acompanhada somente com instrumentos de efeitos, como correntes, carrilhão, triângulo, chaves, pratos e caxixí. Logo depois dá-se início ao tambor-de-crioula no ritmo bem acelerado, sendo tocado por um percussionista, fazendo as três variações de ritmo em um só tambor, pois normalmente este ritmo é executado por uma parelha e três pessoas operando o som. A variedade do comprimento da parelha sugere denominações específicas: o tambor grande é chamado roncador ou rufador; o médio, meião ou socador; o pequeno, crivador ou pererengue.

Em seguida na passagem do cortejo fúnebre do teatro de sombra, a ladainha de romeiros dá o tom da cena, e novamente o ritmo da festa do Divino Espírito Santo. A música *O nosso bloco vai sair*, cantada pelos pivetes, traz à tona o carnaval de rua, onde eles desenvolvem uma coreografia, simulando uma escola-de-samba.

O enredo é acompanhando por batucada improvisada com materiais que as crianças manipulam diariamente. Outrossim, o zabumba, pandeiro e o tarol sustentam o ritmo, tanto neste momento quanto na entrada da mula-sem-cabeça. Há toda uma ambientação de floresta, à noite. Ela canta e dança no ritmo de uma valsa que pontua um momento triste e solitário.

O coco difundido por todo o Nordeste e que possui um instrumental mais complexo, constituído por atabaques, pequenos tambores, ganzá e afoxé ou maracá, também, é mais um dos ritmos da cultura maranhense o qual faz parte do espetáculo, sustentando exatamente a música popular chamada *Preto fugido*, cujo teor diz o seguinte:



Coreografia do canto *Preto fugido*, de César Teixeira, utilizando-se os jornais como forma de denúncia dos assassinatos dos meninos e meninas de rua.

*A muito tempo vivo perseguido**

com uma corda no pescoço

E uma bala no ouvido

Eu vivo com a polícia

Brincando preto fugido

Olha seu moço eu tenho sofrido

Mas sou carne de pescoço

* Música *Preto fugido*, da mesma lavra.

E não me dou por vencido

Hoje quem me persegue

Também será perseguido

É pra lêlê...ou lêlê

É pra lálá...ou lálá

O espaço cênico utilizado pelo Grita ajuda bastante a evolução de uma encenação distanciada, não emocional, pois trata-se de um espaço, em que os dispositivos cênicos são visíveis aos olhos do público, mostrando claramente os refletores e todos os apetrechos necessários ao espetáculo.

O espectador sabe que está num teatro, que os atores estão representando. O grupo não busca iludir o público sobre o que se passa em cena é o cotidiano. Trata-se de um discurso artístico, ensaiado, que revela este cotidiano. Através da visibilidade das fontes de luz, o Grita pretende mostrar a parte mecânica do espetáculo e desmistificar o teatro antigo que esconde esta mecânica ao buscar a ilusão. Mas, apesar desses detalhes distanciadores da realidade, o público consegue envolver-se na história, chegando a emocionar-se literalmente.

O aparato da iluminação, com varas e refletores aparentes, confere um tom antiilusionista comparado ao andamento de algumas cenas. Existe uma valorização no que diz respeito à luz geral, aberta, predominando o branco em determinadas ocasiões. Focos também são utilizados, valorizando a ação dramática e as ambientações cênicas.

Borrvalho tece considerações sobre a linguagem visual do Grita, chamando atenção para o aspecto político e a utilização de recursos brechtianos:

Um trabalho de afirmação e auto-conhecimentdo da postura estética do grita, a meu ver. O Preto fugido, testa sim, uma teoria da extensão do espaço ideológico a partir do

deslocamento do espaço físico. Uma teoria que foi apenas formulada como princípio, experimentada, mas não elaborada como trabalho teórico registrado na época.

Apenas, na verdade que move o grupo, de sempre ser presente no momento político, o Grita se posiciona como o berro do menor de rua, oriundo talvez daquele bairro da periferia de São Luís que vai degradar-se no centro histórico da capital.

E foi ali, num velho casarão do centro histórico que se fundiu simbolismo e realismo num resultado violento mágico de denúncia de um fato social gritante. O Grita improvisou um teatro sim. Criou um cenário. Ambientou um casarão. Deu ali seu recado na linguagem do teatro épico brechtiano. Desta feita sem apresentar maciçamente os alegres elementos da cultura popular. Eles estavam presentes com toda a força dramática que neles contêm o aspecto trágico.

Toda direção de Borralho permite ao ator uma liberdade do comportamento objetivo, sem imposições. As próprias marcações de cena são alinhavadas naturalmente mediante a necessidade do ator. Essa espontaneidade de ambas as partes marca um dos princípios do efeito de distanciamento do diretor que, segundo Brecht, configura:

A direção do ator se fazia mais a partir do próprio ator e, por assim dizer, 'na orientação dos ventos', e o ator era levado a descobrir o seu caminho. Sugestões que

viesses a calhar eram sempre aceitas, o trabalho tendia mais a tornar-se de equipe⁴³.

Esta é a proposta da direção de Tácio Borralho nos encaminhamentos das cenas: o exercício da liberdade. O projeto de concepção cênica do diretor traz a marca da sua sensibilidade e da sua intensa poesia cênica, de qualidade plástica inigualável. Com as marcações simples, diretas, o diretor e dramaturgo maranhense consegue dar um tom bastante expressivo e de qualidade ao seu trabalho.



Os quatro pivetes contam histórias e se aquecem durante à noite fria. Na foto, Cláudio Silva (Virgulino), Zezé Lisboa (Malandreca), Gigi Moreira (Zé Olhudo) e Renato Porto (João Piaba).

Um dos momentos ricos em expressividade no espetáculo *Preto fugido* é quando os quatro pivetes, à noite, se arrumam para deitar: pegam jornais, papelão e escolhem o centro do palco, onde de forma amontoada, um se encosta ao lado

⁴³ BORNHEIM, G. (1992), p. 307.

do outro para se aquecerem do frio e de forma maternal, todos tocam na parte íntima do corpo da menina, malandrecamente, acariciando-lhes os seios e o órgão genital, sem malícias. Uma cena de pouco diálogo, sem movimento cênico, mas de uma plasticidade que o quadro fica registrado na memória. Eles contam histórias, visualizando cada palavra que dizem, até pegarem no sono. Cai sobre eles um foco de luz branca que se vai fechando em resistência, até adormecerem totalmente.

Outro momento que não tem texto, mas de grande intensidade poética e também de grande impacto é quando Virgulino encontra uma mulher desmaiada no chão, fantasiada de odaliska e com máscara. Ele fica encantado, vai-se aproximando lentamente, aumentando o desejo de possuí-la. Ainda desfalecida, mas já em seus braços, a enche de beijos, carinhos e no meio desses afagos aos poucos tira-lhe toda roupa, inclusive sua máscara, quando descobre que aquela mulher é a sua mãe, que a muito havia perdido nas noites.



Depois de uma denúncia violenta sobre os meninos e meninas de rua, os agradecimentos. Na foto, a partir da esquerda: Zequinha, Josimael Caldas, Renato Porto, Zezé Lisboa, Cláudio Silva, Gigi Moreira e Eliane Moreira.

8 -A ENCENAÇÃO O BOM MALANDRO NÃO MORRE, CRIAÇÃO COLETIVA

Como é sabido por todos, a cultura popular maranhense é rica e variada. É notória a influência portuguesa nos costumes, na língua, nos hábitos. Do elemento negro, nas danças e nos folguedos, na música e nos repliques dos tambores que ainda soam em noites de devoção. Do índio, no balanço da rede, nos mitos e na simplicidade do nativo.

Dessa tríade surge o Folclore maranhense, cheio de cultura e religião, mesmo com as modificações por que passou, ainda possui muito de suas raízes na literatura oral, no folclore religioso, no canto e na dança.

Merece destaque o período junino. O povo deixa patente uma marca característica da nossa realidade cultural: a intensidade com que se comemoram os festejos juninos, sendo numerosas as atrações próprias da época, comumente colocadas à disposição do público nos largos ou arraiais que na capital do Estado surgem nos mais diversos locais, e o trabalho coletivo que se dá em todos os sentidos, como nos lembra Michol:

É importante perceber, tanto num nível como no outro, a dimensão coletiva da cultura popular. Aliás, pode-se afirmar que a cultura popular é um produto coletivo da vida humana, que, como coloca Gramsci, tem a capacidade de, em seus vários níveis, unificar indivíduos, chegando à obtenção de uma unidade cultural - social, pois todo ato histórico não pode deixar de ser realizado pelo homem coletivo.

Nesses termos, a produção cultural dos setores populares configura-se como uma produção coletiva, que nasce e se desenvolve dentro de uma vida grupal. Isso não quer dizer, necessariamente, a presença de uma vivência comunitária plena, mas de uma vivência coletiva no decorrer da produção das suas manifestações culturais, a tal ponto que podem ser claramente identificados fortes laços de solidariedade entre as pessoas envolvidas.⁴⁴

Há, também, uma verdadeira maratona de atrações: manifestações folclóricas como bumba-meu-boi, tambor-de-crioula, dança do cacuriá, dança do coco, dança de São Gonçalo; dança do lelê, portuguesa, quadrilha, casinha da roça, baião, grupos para-folclóricos e muitas outras brincadeiras que animam a cidade todos os dias do ano. Comidas e bebidas típicas como o cuxá, vatapá, caruru, peixe frito, tortas de camarão, caranguejo, sururu, casquinho de caranguejo; arroz Maria Isabel, manuê, mingau de milho, bolo de macaxeira, tapioca, licores; forró, shows e bandas musicais, jogos, pescarias, sorte e adivinhações e por aí vão os atrativos com novas inclusões a cada ano.

Hoje os "out-doors", panfletos, cartazes, noticiários e anúncios nos jornais; rádios, "clips" na televisão; enfim, os modernos recursos audiovisuais veiculam mensagens alusivas aos festejos juninos, reforçando o chamamento do público de todas as faixas-etárias e segmentos sociais, que se misturem num alegre e palpitante fervilhar dos quatro cantos de São Luís, conhecida como Ilha do Amor, favorecidos pelo calor humano e espírito da época.

O certo e inegável é que todo maranhense vibra de verdade com o ritmo cadenciado das brincadeiras, principalmente do nosso bumba-meu-boi, dançando ou somente vendo as apresentações; uma festa para os olhos e uma

⁴⁴ Gramsci, apud CARVALHO, M.(1995), p. 53



profunda identidade, elemento condutor para uma efetiva participação. E, aí, é se deixar levar pelo som das matracas e dos pandeirões na animação do grande arraial em que se transforma toda nossa ilha.

É nesse período dos festejos juninos, no clima fértil de animação popular, de festa, de brilho, de riqueza nordestina, que *O bom malandro não morre* está inserido. O espetáculo assimila algumas características do teatro de rua, do drama do bumba-meu-boi, da interatividade com o público, de forma que eles participam na evolução das cenas e da comicidade da "commédia dell'arte", já que todo trabalho é baseado sobre a arte da improvisação.

O caráter experimental da montagem provoca no elenco formado por Cláudio Silva, Gigi Moreira, Futuka Ferreira, Zezé Lisboa, Eliane Moreira e os comunitários, Maria Garcêz, Riba Careca, Renato Porto, Tiago, entre outros, um sentimento de cumplicidade. Todos estão atentos para o desenrolar das cenas, com intuito de dar uma seqüência lógica para a ação, e numa ação também interativa com a platéia é exigido o raciocínio rápido, estimulando o prazer, a satisfação diante de novas soluções e descobertas de desfecho.

É uma linguagem genuinamente popular, de temática que corresponde aos anseios da comunidade, apresentado somente no bairro do Anjo da Guarda (São Luís/MA) em 1990, sob a direção de Tácito Borralho. E é ele quem comenta:

Essa riqueza de aprendizado remeteu a uma experimentação inusitada. O espetáculo ao ar livre (estilo encenação de feira) em capítulos.

O hábito da população em ver novelas, somado ao hábito de assistir a espetáculos populares dos folgedos juninos provocou no grupo a vontade de realizar uma experiência que

aliasse esses dois componentes em um espetáculo de rua a ser apresentado num arraial junino.

Sobe a nossa direção deu-se a construção de um roteiro, baseado nas técnicas (ou princípios) da comédia dell'arte (dramaturgia, tipos/personagens, figurino, máscaras) totalmente adaptados, climatizados e aculturados.

Um roteiro construído em criação coletiva; ensaiadas as cenas com recriações diárias, num exercício global de interpretação/caracterização, nasceu O bom malandro não morre, drama popular ou tragicomédia-circense em três capítulos que foi apresentado em três noites.

Nessa experiência, o épico até se repetia com toda sua força, mas se introduziam elementos novos. Era de fato um espetáculo plural: aspectos de interpretação acentuadamente stanislávskianos e brechtianos, num arcabouço de encenação popular (dos autos dos folguedos maranhenses) com toda força da caracterização dos comediantes de feiras-livres; As cenas móveis que se dirigiam para um núcleo de concentração de espaço cênico, o centro da arena rasa do arraial, arrastava o imenso público em procissão, logo em seguida acomodando-se em círculo para assistir um capítulo do drama O bom malandro não morre.

A técnica de apresentar o ponto do suspense que garante a volta do público para a próxima apresentação foi totalmente inspirada nas novelas de TV. Reforçado pelo boca-a-boca (ou boca-orelha), do fuxico (técnica popular elementar, mas



bastante eficiente), a trama criava uma expectativa sedutora que propositadamente era alimentada dessa forma.

8.1- O roteiro

O pequeno estudo sobre *O bom malandro não morre* exige que se dê uma idéia mais precisa do que seja este roteiro, cujas linhas gerais serão abordadas mais adiante. A ação ocorre no arraial junino.

8.1.1-Primeiro capítulo: por causa de forró



A entrada triunfal da família do interior ainda com suas bagagens no arraial "Conquista do Povo", no bairro do Anjo da Guarda, chamando à atenção de todos os moradores e brincantes. Na foto, Futuka Ferreira interpreta o pai (Afrânio); Eliane Moreira, a mãe (Maria) e a filha, Ofélia.

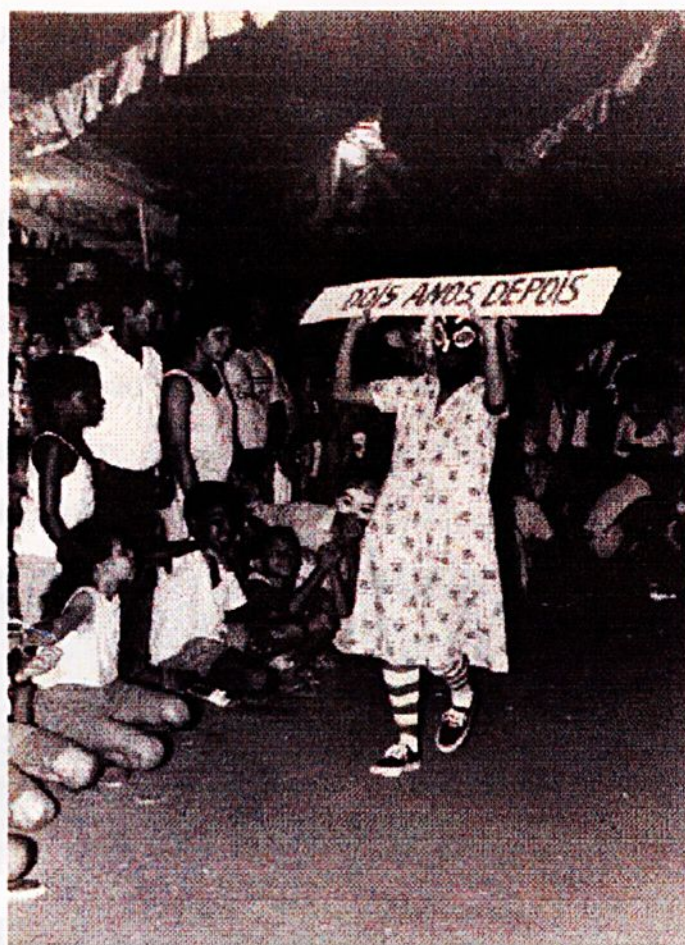
Chegada da família do interior, formada pelo pai, mãe grávida e uma menina de 15 anos. Trazem consigo um jumento que carrega toda a mudança. A família chega a um arraial da cidade chamado “Conquista do Povo”, situado no bairro do Anjo da Guarda, periferia de São Luís/MA.

O pai fica encantado com tudo que vê, aproxima-se de um comerciante(interpretado por um barraqueiro-comunitário) e diz que está chegando de viagem, precisando de emprego para sustentar sua família. O pai consegue o emprego e fica trabalhando com o comerciante; a mãe e a filha vão vender laranja, batata doce, mingau de milho etc., (a banca pertence a uma comunitária que cede para à apresentação).



Todos os acessórios cênicos pertencem a uma vendedora-comunitária que emprestou ao grupo para a realização da cena. Na foto, Eliane Moreira, Maria e Zezé Lisboa, Ofélia.

Dois anos depois já estão instalados: o pai está em outro emprego, a mãe continua vender laranjas e a filha já está estudando. A mãe sempre conversa com a filha explicando das dificuldades da vida e que elas têm que ajudar o pai.



O recurso cênico-literário, o uso de máscara, os recursos literários da ironia - paródia contribuem para que se dê um tratamento diferenciado da linguagem convencional do teatro, introduzindo esta forma de encenação distanciada. Na foto, Eliane Moreira, (Maria).

A filha já tem vários amigos, tem até um namorado escondido dos pais. Zé de Riba, (malandro), quer marcar um encontro com Ofélia. Vai até a banca de laranja como quem não quer nada e faz um sinal para ela. Pede a alguém da platéia que interceda a seu favor, convencendo a mãe para que esta deixe sua filha ir a uma festa, comprometendo-se em deixá-la cedo em casa.

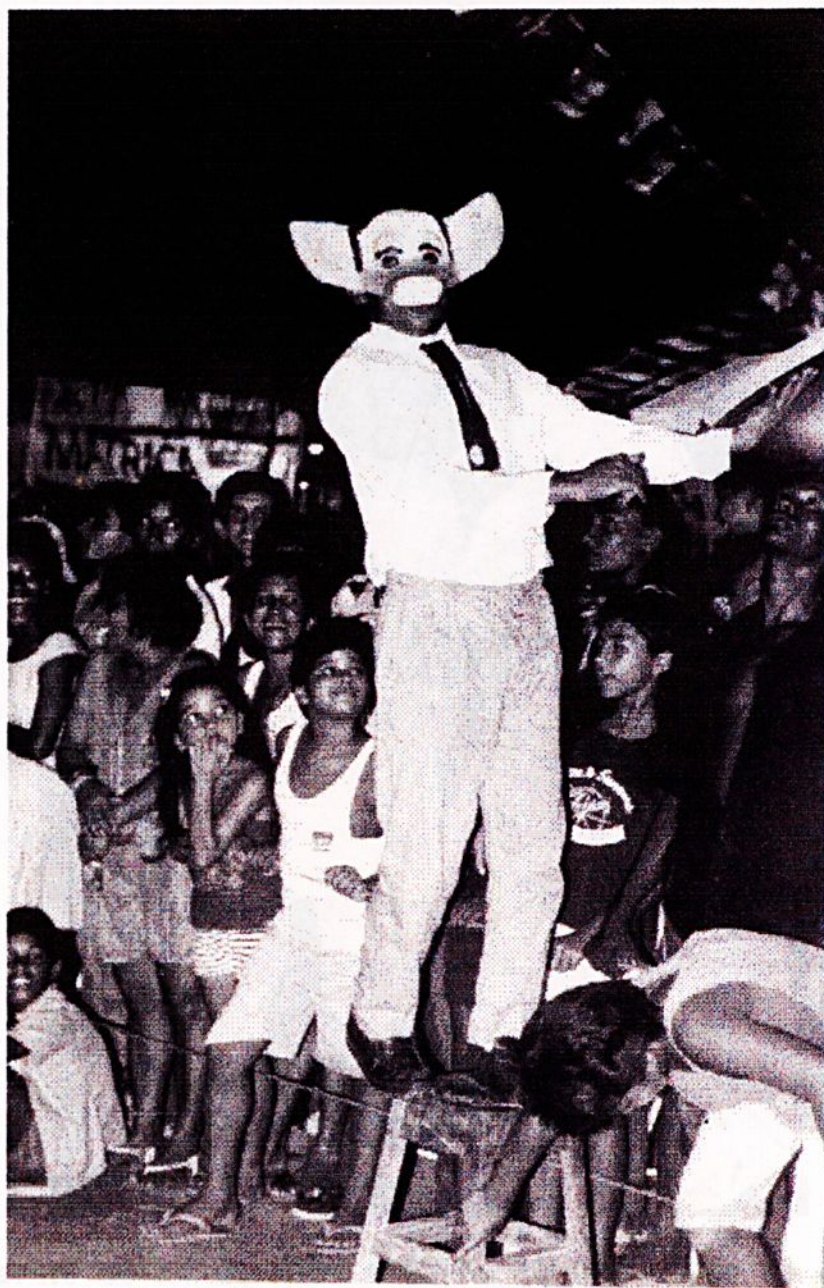
A “amiga”(comunitária) entra em ação e faz o pedido à mãe. Esta, por sua vez, recomenda à filha não passar do horário por causa do pai, que deve chegar mais cedo. A filha sai e a mãe continua seu trabalho, oferecendo laranja ao público. O pai chega cansado, reclamando do patrão que sempre atrasa o pagamento da semana. Horas depois sente a falta da filha. A mãe explica que deixou a menina ir a uma festinha com uma amiga e que não vai demorar. O pai explode, mas aguarda. Insatisfeito com a demora vai atrás.

Chegando a uma festa de forró olha a filha no esfrega-esfrega com Zé de Riba (o namorado). O pai não acredita no que vê! Fica desapontado! Descontrola-se e desarruma a festa. Corre atrás dele pelo meio do público, exigindo que o malandro se case com a filha, pois ela é de família. É um alvoroço total.



Na foto, Zezé Lisboa, (Ofélia), Gigi Moreira, (Zé de Riba) e Futuka Ferreira, (Afrânio).

Paralelamente à cena (que não se resolve no primeiro capítulo) está um pastor evangélico que, em cima de uma cadeira, próximo a uma barraca, prega os bons costumes e critica o que acaba de assistir.



Na foto, Cláudio Silva (o pastor evangélico), pregando os bons costumes.

8.1.2- Segundo capítulo :sangue no bar

(O casamento) - Os noivos organizaram a dança da quadrilha formada pelo próprio público. Nesta dança popular há vários personagens, como os pais, padrinhos, padre e convidados.



O casamento de Zé de Riba e Ofélia bem ao estilo da quadrilha, as atrapalhadas, a paródia, os padrinhos (comunitários) que participam no improviso também.

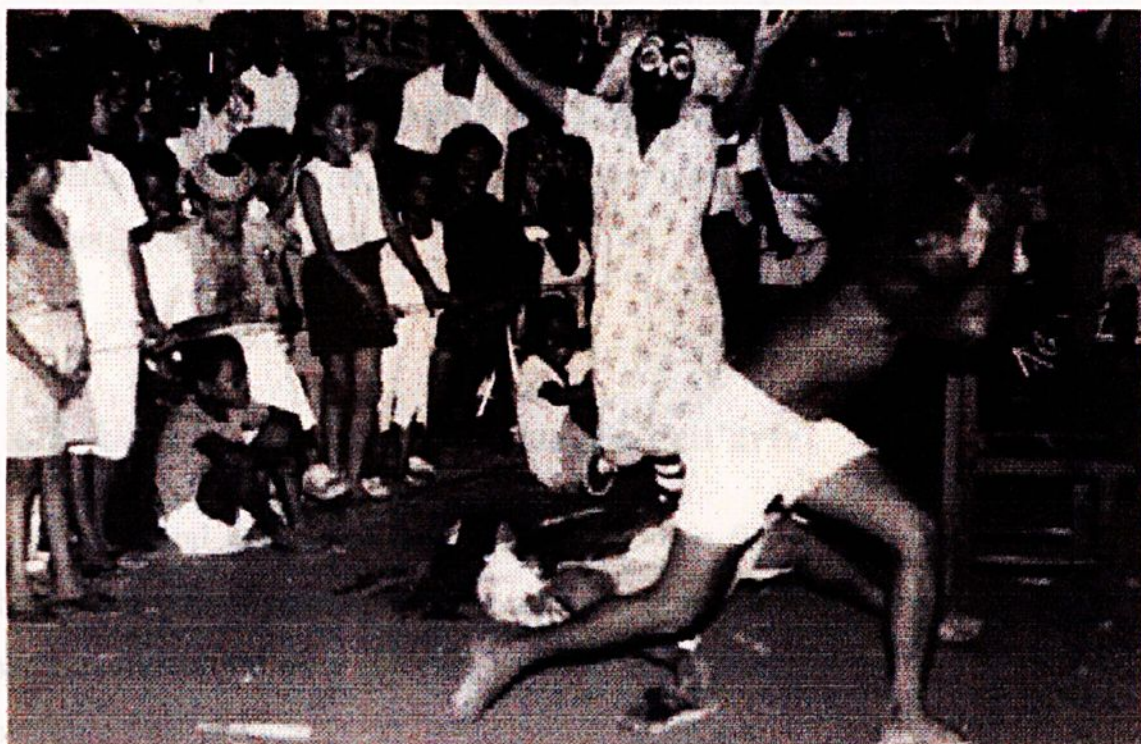
Os noivos ficam diante do padre e ouvem atentamente as suas sábias palavras sobre os casamentos de hoje, mas o noivo recusa-se a entender e nega-se em dizer

o "sim", alegando que a moça não é mais virgem. Começa uma nova confusão. O pai intervém, ameaçando-o, e tudo se acalma novamente. Depois de muito blá-blá-blá o padre abençoa os noivos. Destarte, os noivos dançam a valsa. A festa se estende e os convidados fazem um grande cordão com a platéia para dançar a quadrilha, uma das manifestações folclóricas de São Luís/Ma. Outrossim, o noivo prepara-se para a lua de mel. A noiva recusa-se a deitar com o noivo; depois de uma breve discussão é resolvido o problema; ela resolve aceitá-lo, isso porque existe somente uma rede para os dois.

(Três anos depois)- Zé de Riba (lavador de carro), briga com a mulher, Ofélia, porque chegou do serviço, enquanto ela estava em uma reunião comunitária e não tinha feito o jantar. Zangado diz que vai embora, pretendendo levar todas os seus pertences: a rede, o balde e a flanela. Os dois brigam por causa dos bens.

(Zé de Riba e Caburé (amigo) no bar). Os dois tomam uma cerveja e reclamam da vida, do emprego, do casamento, do futebol. Aqui o bicho pega, a discussão é feia, a ponto deles começarem a brigar. Entra o dono do bar, pedindo que os dois parem a discussão, pois aquele recinto não é local para discutir futebol, religião etc., Zé de Riba se altera e enfrenta o dono do bar, o amigo tenta contornar o problema. Zé de Riba está muito exaltado e os dois (Zé de Riba e o dono do bar) trocam insultos e empurrões. A consequência do conflito é que o dono do bar enfia-lhe uma faca na barriga.

Caburé, desesperado, pede socorro; a sogra chega apavorada. Zé de Riba é colocado em uma rede e transportado para o hospital com ajuda de pessoas da comunidade.



Gigi Moreira que interpreta o Zé de Riba está no chão todo ensangüentado, Cláudio Silva, Caburé (o amigo) que assiste tudo apavora-se e Eliane Moreira, a sogra pede socorro. Esta é uma cena que apesar da tragédia o povo morre de ri.

8.1.3- Terceiro capítulo: o velório

O velório é de Zé de Riba. Em volta estão algumas de suas viúvas, que discutem entre si. Quem têm direito à herança, (balde, rede, flanela e outras coisinhas mais)? Elas relembram os momentos agradáveis que tiveram ao lado de Zé de Riba.

Ao lado estão distribuídas algumas mesas. Pessoas jogando dominó, baralho e bebendo cachaça, "bebendo o morto", como diz a sabedoria popular. As viúvas continuam discutindo. De quando em vez o morto suspende o corpo e conversa com a platéia, através de gestos.

Pessoas da platéia entram em cena para ver de perto o morto, benzem-se e rezam. Do outro lado acontece uma briga, com muita zoadá, gritos, a ponto de incomodar o morto; este de quando em vez se levanta pedindo silêncio. Quando as viúvas percebem da farsa do morto, dão-lhe em cima, linchando-o violentamente e, incontinenti, põem-no a correr.

8.2- Uma linguagem da commédia dell'arte

A principal condição desta experiência é o fato de não possuir um texto trabalhado e criado de antemão por um dramaturgo. Um contato inesperado com a platéia, através de uma especial comunhão de idéias, torna-se a substância do espetáculo.

O grupo torna esta experimentação uma arte audaciosa, característica singular do Grita, curiosamente criativa e independente. A importância, também, deste tipo de trabalho decorre precisamente de seu caráter coletivo, do estudo e da pesquisa a que se entrega o grupo e do trabalho prático objetivado até atingir-se a consecução do espetáculo. Por este caminho desenvolve-se a consciência crítica de equipe e crescem as possibilidades de ser transmitida essa mesma consciência aos espectadores.

Desta forma, a perspectiva de abordagem é necessariamente popular, mas importa compreender em que sentido. O enfoque popular não exige que o povo seja a perspectiva de consideração sobre a cena, na qualidade de personagem principal. Não. Embora haja sua participação, mas é sobretudo a dialética semiológica do trabalho, a sua linguagem, a indumentária, os valores culturais, o público a atingir, e sua relação com o espaço cênico despojado da rua, no qual desenvolve a concepção do espetáculo- estes são os objetivos também da peça.



Alguma semelhança com a "commédia dell'arte"? Vejamos o que Roberto Ruiz nos esclarece:

Por commedia dell'arte ou comédia de ofício foi denominado o gênero que se contrapunha aos espetáculos faustosos, dados longe do povo, procurando aproximar-se dos clássicos e situações sempre no interior dos salões alegres, cultos e refinados da nobreza renascentista da Itália.

A resposta do povo foi esse tipo de diversão, a comédia artesã, profissional, que iria exercer enorme influência no teatro europeu, inventando um repertório vastíssimo, o qual iria dominar, absoluto, por três séculos, a partir da Itália, a França, a Espanha e todos os demais países do continente europeu...

A dell'arte nasceu na rua, livremente, a céu aberto, na linguagem crua e desbocada do povo, sem os ademanos dos salões elegantes, rude, direta. Esta vai dar origem ao vaudeville, à farsa circense, à revista, com altas doses de sexualidade...

É vulgar demais para o gosto daquela nobreza deslumbrada com o redescobrimento das maravilhosas mensagens dos gregos e romanos. Cronistas, escritores, pintores e escultores estão demasiadamente ocupados com o gênio helênico e latino, para se preocuparem com o que o populacho está aplaudindo nas ruas, com o que julgam uma arte de menor e sem qualquer valor visível para eles.

* RUZ, R. (1987) p.164

* RUZ, R. (1973) p.21

Assumem a eterna atitude dos que olham para o alto e não vêem o que lhes está à volta. Ansiando pairar acima do povo, esquecem-se de suas raízes.

Assim, enquanto vivem e olham só para os salões, o povo vibra nas ruas, voltando ao princípio de tudo, relembrando os coros das bacantes, os rostos lambuzados de mosto de uva, as representações dionisiacas em que o falo, plenamente visível, parece recordar, a todos, que há sempre uma origem igual, una, queiram ou não.

*Tudo ali é símbolo.*⁴⁵

Destarte, partindo deste princípio, o grupo busca, através dos símbolos populares, uma temática familiar ligada ao cotidiano, tanto dos atores quanto do público. Uma convenção cênica vinculada às raízes culturais, partindo da constatação de que a platéia se constitui, na sua maioria, de pessoas oriundas do interior que vivenciam ou vivenciaram quase as mesmas dificuldades, discriminações e preconceitos ali abordados.

Tudo transcorre sobre ajuda de um roteiro, já exposto anteriormente, discutido e previamente ensaiado. O grupo passa a valorizar, sobretudo, a palavra e a gestualidade do ator, dada a utilização de máscaras de texturas e formas diferentes, objetivando-se estabelecer uma comunicação mais direta com o espectador, conservando primorosamente uma das formas da "commédia dell'arte" o "soggeto", considerado como um gênero que: *continha em potencial uma intriga determinada, se bem que muito concentrada e que revelava sob seu aspecto esquemático, ricas possibilidades de jogo cênico.*⁴⁶

⁴⁵ RUIZ, R. (1987) ,p.364.

⁴⁶ FILHO, B.(1973), p.41.



Embora haja essa liberdade criadora de jogar, o ator não se afasta muito das indicações colocadas em seu roteiro; e, quando se afasta, procura preencher sua atuação com os efeitos cômicos chamados "lazzi", mas logo em seguida reata a ação e dá seqüência a cena, para que haja o desfecho lógico no enredo. Lembra Roberto Ruiz que:

O lazzi da comédia é o remoto ancestral do moderno gag da comédia cinematográfica, o achado cômico do teatro atual, do caco da revista e da comédia [...]

[...] quando Arlequim se acha com o amo, que está ocupado em assuntos sérios, se ele interrompe com seus improvisos o discurso dele e a sua ação, ele corta o curso da cena, desata, por assim dizer, o fio de uma obra que o amo começava, e que é necessário, afinal, retomar o assunto da cena interrompida; é preciso para isso que as suas graças, estranhas ao assunto, reatem a ação de modo que pareçam fazer parte da matéria que se abordou e que vai continuar. Se a ação é interrompida pelos lazzi, são os mesmos lazzi que a fazem continuar.⁴⁷

Esta abordagem é feita de forma cômica, porém o conteúdo discute a problemática social de vidente gravidade. O grupo busca fatos verídicos para elaborar uma dramaturgia popular fundamentada na observação dos costumes, fixando tipos folclóricos, figuras exóticas conhecidas da comunidade, tanto no aspecto físico, moral e intelectual. Personagens fortes que fazem parte da história do bairro que, com versatilidade e poder de improviso, cantam e encantam com uma linguagem peculiar.

⁴⁷ ROBERTO R..(1987), p 376.



Há uma mudança significativa no roteiro do projeto, em detrimento do volume de material colhido durante a pesquisa, pois o espetáculo, que estava previsto para 45 minutos, transforma-se em um seriado com três capítulos, apresentados em três dias consecutivos. Um fato inédito para o grupo e uma expectativa muito grande para a comunidade que acompanha com muita atenção a sequência da trama e torce para um final feliz.

8.3- O estilo interpretativo: brechtiano

O estilo de interpretação brechtiano é o que mais se identifica com o grupo. É claro que em alguns momentos existem passagens mais carregadas, mas sem exageros, na dosagem certa, que em nenhum momento chega a prejudicar o espetáculo. Pelo contrário dá uma carga de dramaticidade para que haja o corte brechtiano.



A interatividade com o público, uma participação direta na cena.

É um espetáculo que tem como base a arte da improvisação e para que aconteça de fato solicita inúmeras vezes do comunitário, assim como do ator, o exercício da memória e da imaginação: do comunitário porque, quando ele está contando um caso, uma anedota, ele incorpora todos os personagens que fazem parte da história; ele chora, ri, anda diferente, dá diversos tipos de inflexões; enfim, tenta a todo custo dar as intenções do texto improvisado, com intuito de prender a atenção das pessoas que lhe assistem. E quanto ao ator não é diferente: somente aqueles que têm talento, sensibilidade, concentração, domínio do conteúdo a ser abordado conseguem impor invariavelmente situações de extrema sabedoria popular. Sobre este ponto, calha-se o que diz o mestre Luigi Riccoboni, desse jogo particular do improviso do ator:

O improviso dá lugar à variedade do jogo, de maneira que, revendo muitas vezes o mesmo roteiro (canevas), pode-se ver de cada vez a uma peça diferente. O ator que representa no improviso atua mais viva e naturalmente que aquele que o faz com um papel decorado; sente-se melhor o que se faz do que o que se toma emprestado aos outros, valendo-se da memória; mas essas vantagens da comédia improvisada se adquirem por meio de muitos inconvenientes; pressupõe atores de engenho e até iguais em talento, porque a desgraça do improviso é que o jogo do melhor ator fica na dependência absoluta daquele com quem dialoga. Se ele se defronta com um ator que não saiba aproveitar com precisão o momento da réplica ou que o interrompe sem propósito, o discurso se arrasta ou a vivacidade do pensamento decai. A figura, a memória, a voz, o sentimento, somente, não bastam assim ao comediante que deseja representar o improviso. Ele só pode ter êxito se tem a imaginação viva e fértil, uma grande

*facilidade de expressão e se conhece todas as sutilezas da língua. E também, obviamente se detém todos os conhecimentos necessários das diferentes situações em que o seu papel o coloca*⁴⁸

Com muita habilidade cênica e capacidade de improviso, os atores do Grupo Grita conseguem, pela primeira vez, criar e apresentar um espetáculo deste porte, com esta estrutura cômica indefinida, em que só os personagens e o roteiro são os únicos conhecidos de todos: a trama, os conflitos e toda evolução de cena são enigmas decifráveis, somente, a cada dia.

8.4 - Os intérpretes

Futuka Ferreira, que interpreta o personagem Afrânio, pai de Ofélia, é um artista popular de Terezina (PI), um bonequeiro melhor dizendo, de grande talento, que passou por Brasília (DF) e veio para São Luís. Engaja-se no trabalho do Grita e tira de letra os seus improvisos neste trabalho. Consegue passar com muita clareza aquele homem honesto, trabalhador, mas que não se descuida da família, principalmente da filha que, por uma distração e por convivência da mãe se perde com um malandro. Não deixa por menos; usa o poder de pai e a grossura daquele homem que está calejado da vida, que não teve muita sorte e força-o a casar com a filha.

Gigi Moreira, como Caburé, consegue incorporar um malandro, mulherengo que acaba se dando mal por se aproveitar da ingenuidade de Ofélia interpretada por Zezé Lisboa, uma menina/moça do interior que se rende aos encantos do primeiro que aparece, com um palavreado diferente, olhos claros e com um

⁴⁸ Idem, p. 375

gingado característico do personagem. Suas inflexões são irônicas, beiram o cinismo, mas não caem numa caricatura banalizada.

Cláudio Silva, um excepcional comediante, dá um show no papel do sacerdote e do evangélico, uma composição de gente-animal, confirmando o tranqüilo domínio do ofício do ator. Com uma inflexão impostada, articulada e bem pontuada, valoriza o texto improvisado, adequando-o ao próprio comportamento e estilo do personagem que criou. Eliane Moreira não é diferente, interpreta a mãe, uma mulher sofrida, mas batalhadora. Consegue passar com tranqüilidade a personalidade frágil e nervosa da mulher subserviente, sempre disponível a atender às necessidades do marido e da filha.

Uma das vantagens da utilização da máscara para o grupo é que ela permite a diminuição do número de atores, multiplicando os personagens pela mudança de máscaras, podendo ser relevantes para cada personagem levado à cena, independente do papel que esteja desempenhando, de forma a obter-se a mesma expressão. O que de fato acontece no espetáculo, em que cada ator interpreta vários personagens. Os papéis femininos são interpretados também por homens, já que o uso das máscaras consegue que a aparência dos personagens seja aquela idealizada pelo diretor. E mais: permite ocultar a identidade do ator.

8.5- Os elementos visuais do espetáculo

A princípio a cenografia era um espaço já definido. O espetáculo aconteceria em uma área retangular demarcada por cordas, como nas apresentações das outras brincadeiras folclóricas; lá se daria toda movimentação cênica. Porém, no decorrer das discussões, o espaço cênico fechado foi-se ampliando, estendendo-se



para um espaço "sem limites"⁴⁹, a fim de aproveitar melhor a estrutura física do arraial. Assim é feito, a "mise en scène" obedece à estrutura física. O espaço da apresentação é aberto, desprovido de quaisquer características teatrais previamente esquematizado.

O arraial está com uma média de 45 barracas, todas bem enfeitadas. Uma ornamentação bem característica da época, com bandeirinhas coloridas, correntes, faixas, balões; comidas típicas, uma vastíssima programação cultural e apimentada música aquecendo os moradores da área, como forró, xote, baião, boi, e entre um e outro intervalo, o reggae a pedido da juventude. Assim sendo estão constituídos os quatro cantos do arraial Conquista do Povo, caracterizando um espaço típico, onde acontece o Folgado Popular.

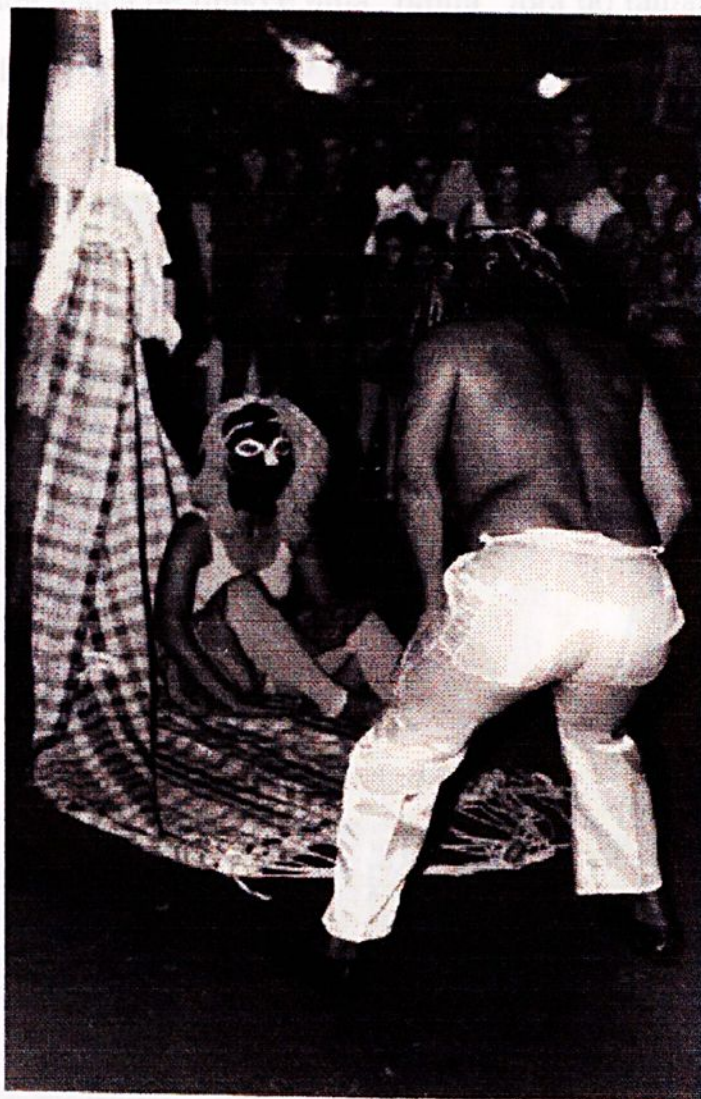
Esta organização desses elementos nesse espaço, como a música mecânica e ao vivo, o fluxo de pessoas que entram e saem; as que bebem, crianças que brincam, as bancas de frutas e de comidas típicas, tudo constitui na verdade uma grande produção teatral patrocinada pelos barraqueiros, com um cenário naturalista riquíssimo em detalhes, acessórios cênicos adaptáveis, elenco constituído pelo próprio povo, moradores ou não da comunidade, com variados tipos de personagens e uma caracterização em geral caipira; enfim, todas as pessoas que estão no arraial incondicionalmente fazem parte do espetáculo e do contexto da estória.

Os personagens do espetáculo, embora tenham sido extraídos da própria comunidade, o grupo os caracteriza, criando tipos folclóricos bastante peculiares da nossa terra, da cultura do nosso povo, precisamente as figuras cômicas e espalhafatosas do drama do bumba-meu-boi: Pai Francisco e Catirina, os personagens centrais desta brincadeira.

⁴⁹ Espaço Cênico Sem Limites-Denominado pelo Prof. Dr. Clóvis Garcia, (ECA/USP), como um espaço de representação que não tem limites, onde os atores se envolvem com o público.



É claro que a situação é outra. Não se trata do folguedo que se desenrola com a lenda sobre o acontecimento de um casal de escravos de uma determinada fazenda, cuja mulher está grávida e deseja comer a língua do boi do patrão. Não. O que interessa é apenas o estereótipo desses personagens, as atrapalhadas situações nas quais estão envolvidos, os conflitos, as intrigas nas figuras de Zé de Riba e Ofélia, protagonistas da estória.

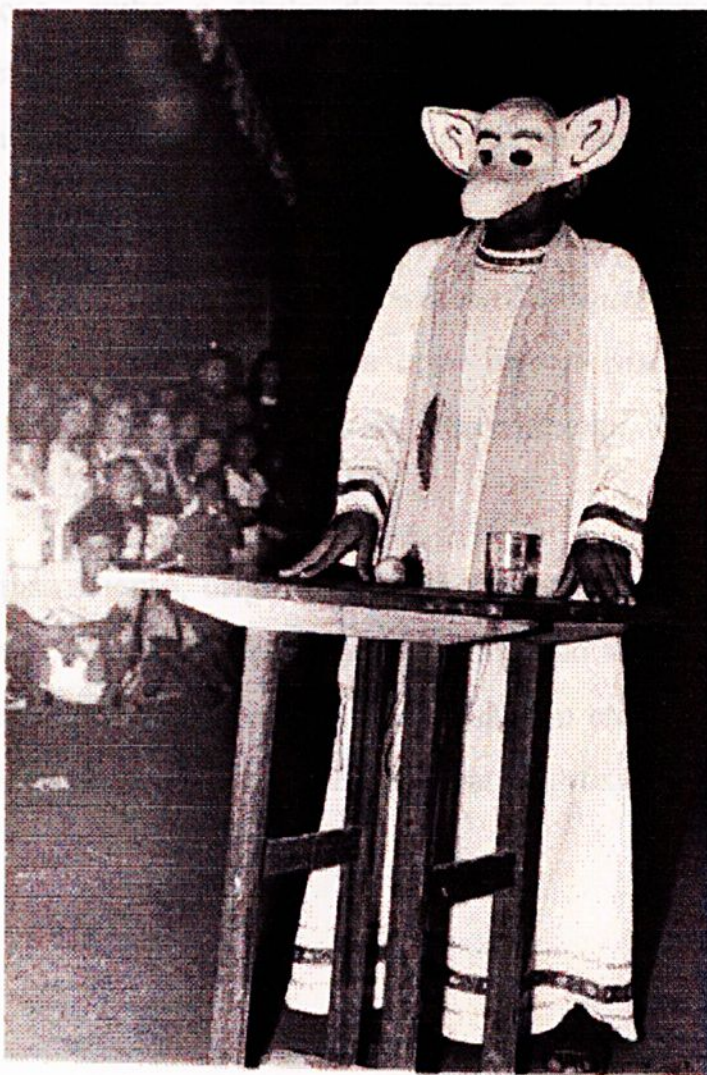


Na foto, Gigi Moreira (Zé de Riba) e Zezé Lisboa (Ofélia), na lua de mel.

De acordo com a realidade financeira o grupo limita-se a reciclar os adereços, acessórios e figurinos, a partir do repertório do Grita e materiais alternativos,

evitando, contudo, uma caracterização realista. Desta forma, a composição plástica do guarda-roupa se ajusta, também, à realidade do folgado popular: o uso de brilhos, roupas bem extravagantes e coloridas, saia de chita abaixo do joelho bem franzida, blusas estampadas com mangas largas e compridas etc.

Os atores que representam o padre e o evangélico entram em cena com roupas características: o primeiro com uma túnica longa e o segundo com camisa social manga comprida, calça de linho e uma "bíblia" fora do tamanho tradicional, porém os dois têm algo incomum: o rosto coberto por uma meia máscara, um com feição de animal e o outro de abutre, com a intenção de dar um tom mais crítico à cena.



Na foto, Cláudio Silva (o padre), utilizando a máscara como recurso de distanciamento.

As três viúvas do morto, representadas por homens e mulheres, todas vestem um longo preto, os rostos cobertos por máscaras inteiras de cabelos coloridos, feito de tecido preto com detalhes vermelhos, característico do drama do bumba-meu-boi. Também os pequenos objetos de cena são trazidos de casa, sem contar o que o grupo consegue no arraial com ajuda dos barraqueiros, a exemplo do fogareiro, da banca de laranja, da cerveja, do copo, do abano, da panela e até do jumento.

O Grita experimenta nesse espetáculo um modo de teatralização pouco diferente do que costuma apresentar: os diálogos improvisados, a valorização da gestualidade, os diferentes tipos de máscaras, as tabuletas grandes que, através de uma inscrição, exhibe o título da cena e a localização temporal da ação. Principalmente esse elemento gráfico utilizado no espetáculo, que realiza o mais surpreendente dos efeitos de distanciamento brechtiano. Augusto Boal confirma:

É sabido que ele é um instrumento de distanciamento, introduzindo um sistema de quebras, destinado a romper a continuidade da ação esta imensa riqueza formal rompia a ligação empática convencional e produzia um efeito de distanciamento⁵⁰

Este instrumento, originalmente brechtiano, serve como um meio elegante de resolver o espinhoso problema da localização temporal da ação, assim como, através dessas inscrições: continua amanhã, fim etc., está a sinalização de que o espetáculo terminou e o convite formal, para a próxima apresentação.

⁵⁰ BOAL, A. (1997), p.94.

9 - CONCLUSÃO

O Maranhão tem um passado cênico extraordinário, principalmente no século XIX, quando as artes maranhenses, em alto desenvolvimento, fizeram surgir o epíteto de Athenas Brasileira. Realmente, a música, as artes plásticas, o teatro etc., gozaram de notável fama, a ponto de as companhias líricas internacionais se exibirem primeiro em São Luís(MA). Contudo, a partir dos anos 20 o teatro maranhense conheceu um tal declínio que perdurou até o Governo Estadual de José Sarney.

Com Reynaldo Faray e seu grupo, TEMA - (Teatro Experimental do Maranhão), as artes cênicas em São Luís cobram novo ânimo, apesar do trabalho artesanal e persistente de Cecílio Sá, de Carlos Cárdena e outros mais.

Entretanto, o palco maranhense revitaliza-se extraordinariamente nos anos 70 com a presença de grupos teatrais como o LABORARTE, GRITA, AMAI, MUTIRÃO, GANGORRA, TEA, TPM, OTAM etc., os quais transformam a cena acrescentando-lhe uma nova dimensão política, estética, comunitária e pesquisadora. A contribuição do grupo Grita, em especial, situou-se no patamar de profunda renovação teatral em São Luís.

O Grupo Grita, uma equipe que teve sua guarida e origem no bairro pobre e periférico do Anjo da Guarda, cronologicamente é a primeira entidade a se posicionar vigorosamente em termos de revolução artístico-social em nossa terra, a partir dos anos 70. Acredita mesmo no reconhecimento do seu valor em potencial, com sucessivos espetáculos que oferece, principalmente aqueles dirigidos para populações pobres que constituem o cinturão de pobreza da cidade.

A consolidação desse trabalho se dá a partir do engajamento grupal no Centro Comunitário do Anjo da Guarda, entidade que recebeu de braços abertos o grupo. A partir daí a equipe teatral pôde conquistar um espaço cultural,

denominado Teatro Itapicuruá, próprio para formação e politização do indivíduo. Assim sendo, este trabalho configura-se de forma mais cristalina, inclusive na solicitação de participação mais ativa dos comunitários.

Diante desta perspectiva o trabalho do grupo desenvolve-se com mais segurança, embora com todas as interferências advindas do meio interno como a estrutura administrativa; o perfil de seus integrantes (classe social, formação intelectual e artística, experiência anterior) e as interferências externas. Como se sabe, os anos 70, coincidem com a maior agressividade da ditadura militar - perseguições, textos censurados, prisões, arbitrariedades etc., mas tudo isso contribuiu para que o Grita robustecesse sua ousadia cênica; seu anseio de uma política cultural e dialética junto à platéia maranhense, urbana e rural, mormente aquelas das camadas marginalizadas.

O grupo soube administrar e cumprir o seu papel no momento mais difícil pelo qual passava o País. E, hoje, a falta de uma política cultural definida dificulta a viabilização de produções artísticas mais ousadas, inovadoras e freqüentes em nosso Estado, contribuindo para o atraso da dinâmica e modernização dos projetos culturais e/ou a falência dos grupos de teatro.

A consciência que orienta o trabalho do grupo e seu repertório perpassa exatamente na realidade social na qual está inserida, vislumbrando sempre corresponder as expectativas do público com relação à abordagem do conteúdo e a criação artística das suas montagens, sempre criando alternativas para não sucumbir diante de tanto descaso do poder público.

Com esse balizamento artístico e ideológico são encenados na linha de Craig, Piscator e Brecht, *I Juca Pirama*, *Preto Fugido*, *O bom malandro não morre*, entre outros, os quais, naturalmente adaptados ao público e aos recursos pessoas e cênicos do grupo. De grande ajuda para o Grita foram as sugestões e

orientações teóricas de Tácito Borralho, da Federação de Teatro, de Reynaldo Faray, Aldo Leite, Miguel Veiga, Nerine Lobão, Rosa Almeida, Regina Telles e do nosso saudoso Fernando Moreira e Cosme Júnior.

O grupo monta o espetáculo *I Juca Pirama* de uma configuração simbolista e psicológica; a encenação de *Preto fugido* que funde resíduos de interpretação stanislavskiana e alguns recursos de distanciamento de Piscator e de Brecht, e o épico popular de característica marcadamente brechtiano *O bom malandro não morre*. A linguagem cênica destes espetáculos aborda uma configuração estética de impacto, com elementos visuais riquíssimos em variedades e criatividade, um designer de figurino despojado e moderno, e uma iluminação contemporânea.

O sucesso de *I Juca Pirama* que, até hoje serve como referencial de montagem do grupo se deve, entre outras coisas, ao texto e ao estilo inovador da encenação, que para época foi ousado. Não que o grupo tivesse criando algo novo e consciente. Mas, pelo fato de estar disseminando alguns princípios renovadores da estética cênica ditada por Gordon Craig no início do século XX, e que até então, em São Luís, não eram conhecidos pela classe artística, mas já experimentado, ainda que incipiente, pelo Laborarte com os espetáculos, *João paneiro* e *Maré memória*. E, embora o Grita estivesse utilizando alguns destes recursos timidamente, foi caracterizado no Festival Brasileiro de Teatro Amador, como a vanguarda do movimento do teatro maranhense.

Sem dúvida que tudo isso serviu para que o grupo não parasse mais, e fizesse deste título: a sua bandeira de arte que, criou corpo e enveredou por este caminho sem volta: os princípios de despojamentos de Craig se evidenciam a cada espetáculo; a configuração do espaço cênico sem decorativismo, a simplicidade do figurino, a iluminação precisa e uma interpretação cada vez mais consciente, elaborada experimentando os diferentes tipos de métodos.



A teoria do espetáculo de Craig defende os princípios de despojamento, sem abordar realisticamente as formas. Imprime em suas obras, uma apresentação simbólica do real, configurando uma imagem cênica em movimento. Volumes e formas constituem os únicos elementos plásticos. A Iluminação, elemento utilizado para animar a cena e para unificá-la, é agora modernizada e enviada muitas vezes somente do urdimento.

Nesse teatro o cenário torna-se o centro do espetáculo, com mecanismo que provocam fluidez, através dos biombos que dão mobilidade e continuidade na cena sem quebras, sem interrupções, graças ao jogo cênico da iluminação, das formas e volumes móveis. Os personagens são caracterizados como “*volumes vivos*” que animam também a cena. É claro que o Grita diante da sua convicção de trabalho não envereda somente por este caminho visual, utiliza sim, alguns destes recursos plásticos que contribuem numa linguagem contemporânea, mas não para aí.

Na montagem de *Preto fugido* o grupo vai buscar outros elementos. O espetáculo apresenta uma nova configuração cênica, ao assimilar recursos utilizados principalmente no teatro político de Piscator, pois através dos recursos simples extraídos da própria natureza e os chamados materiais alternativos como jornais, papelão, espuma, estopa etc., o grupo consegue manter um padrão estético significativo. A diversidade de material utilizado proporciona grande efeito visual com apenas alguns retoques plásticos que dão o tom da pintura da cultura local.

Piscator renuncia aos apetrechos e rebuscamentos do teatro burguês, fortifica a idéia do despojamento cênico e elimina o elemento decorativo. O Grita já assimila algumas dessas idéias e dá continuidade ao seu projeto inovador. As encenações de Piscator exploram e transformam artisticamente materiais considerados descartáveis. Soluções cênicas como documentários, os filmes são projetados sobre um enorme lençol de jornais ou sobre cartazes: recurso técnico que visa sobretudo ampliar a cena para além da caixa cênica. É um elemento

didático e pano de fundo social, que tem uma conotação histórica para relacionar os acontecimentos do palco com a realidade contemporânea.

Piscator também eleva a posição do ator no palco e sua função passa a ser social. Faz deste farto material humano uma plataforma política. Para o Grita, o ator também tem uma função social, pois utiliza o teatro como instrumento de educação popular, dentro de uma perspectiva de libertação, conforme propõe Paulo Freire: uma prática de teatro-educação, de teatro político em que o grupo busca desenvolver a consciência crítica do homem, transformando-o em sujeito da sua própria História. Para o Grita, o ator é um ser político e como tal, precisa exercer seu papel.

Quando o ator surge, nasce com ele a sua classe social. Ele se posiciona criticamente diante dos problemas sociais, a fim de fazer valer seus ideais e os ideais de uma classe oprimida, que é o reflexo de toda uma conjuntura injusta que trata desigualmente os homens. Por estas razões é impossível não vê-los como ser político.

Outra novidade no teatro de Piscator é, o entrosamento entre a ação no palco e a realidade da platéia. O espectador não sabe, muitas vezes, se está em um teatro ou em uma assembléia por exemplo, e sente a necessidade de intervir, participar em determinadas cenas: é rompida a fronteira entre o palco e a platéia.

O Grita construiu em regime de mutirão um teatro popular. O primeiro teatro de arena do Maranhão, com características próprias, que proporciona também uma inter-relação entre palco e platéia, como a proposta de Piscator, rompendo a barreira entre ator e espectador, possibilitando uma comunicação mais direta com o público e permitindo sua participação no desenrolar da ação. Há diferenças, porém, quanto as construções usadas por Piscator para as suas encenações, sindicatos e galpões de uma Alemanha muito industrializada,

enquanto o teatro do Grita é uma edificação rústica, baixa, humilde, de infraestrutura urbana precária, assim como os outros espaços alternativos que são utilizados para as apresentações.

Quanto ao espetáculo *O bom malandro não morre* tem um tom descontraído, menos envolvente, porém mais crítico, assimilando alguns recursos visivelmente brechtiano, no qual o realismo perde a sua força pelo corte da ilusão graças aos elementos cênicos que são incorporados ao jogo interpretativo do ator, provocando o raciocínio lógico e a capacidade crítica do espectador. As marcações teatralizadas, o uso irônico dos acessórios cênicos, os diferentes tipos de máscaras, o texto improvisado que revela a cotidianidade dos indivíduos, tornam a encenação mais comunicativa, ao mesmo tempo que revela a realidade crucial de uma determinada classe e denuncia o contexto histórico de uma sociedade que vive de aparências.

A narrativa da peça discorre sobre uma determinada sociedade na sua relatividade histórica; desta forma, enfatiza-se a condição de uma época e a situação na qual os personagens estão envolvidos. Esta maneira de mostrar o contexto social como fator relativo, possibilita ao público através da epicização, uma visão crítica da realidade.

Nesta linha, Brecht pensou no palco científico, objetivando esclarecer ao público sobre o contexto social e a necessidade de transformá-lo. Para tanto, seu teatro deve ser eminentemente didático, perspectiva que exige o fim do ilusionismo, o magnetismo provocado pelo teatro aristotélico, que em vez de fazer pensar, comove e acomoda o espectador.

A empatia do público com os personagens do teatro aristotélico é parte da catarse, que provoca no espectador uma descarga emocional, suscitada pela personagem vivida pelo ator. O público fica em estado de êxtase, sofre,

descarrega tensão e sai purificado do teatro. Entorpecido, comunga passivamente, com as dores do universo exposto sem se dar conta da ideologia que subjaz este contexto.

O Grita propõe um olhar épico, distanciado, contrário do teatro burguês, do hipnotismo, da ilusão, do efeito mágico, do entorpecimento. Em oposição, o efeito de *distanciamento ou afastamento*, de Brecht produz um estado de estranhamento no indivíduo, responsável por, mantê-lo de prontidão, para que possa compreender melhor o experimento que está sendo mostrado no palco, compreensão que pode resultar no início de uma crítica social e ao desejo de transformação, a partir de uma participação mais ativa na sociedade.

Constatamos que o teatro épico de Brecht e o teatro do Grita, através dos espetáculos *Preto fugido*, *Os mansos da terra*, *Romance do Vilela*, *De volta ao madeiro*, entre outros, tentam expor, às massas, a vida cotidiana criticamente, e rompe com o teatro de ilusões e com o teatro naturalista. O teatro dialético elucida as contradições do cotidiano.

A literatura dramática do Grita não é necessariamente épica na acepção da palavra. Mas, assimila muitas de suas características: sua estrutura dramática é composta, muitas vezes, de uma linguagem simples, popular, de caráter regional; traz também elementos folclóricos e os personagens que compõem a história provocam, de certa forma, um distanciamento a partir da indumentária, da maquilagem, da música que lhes interrompe a ação e a emoção.

O Grita incorpora o caráter tradicional do teatro avesso às ditaduras e consegue manter o teatro de Piscator e de Brecht como um referencial teórico nos seus trabalhos. Passou e passa momento de descontinuidade, mas sabe resistir à todas as agressões advindas de setores conservadores e até mesmo progressistas. Não mais com o objetivo comunitário eminentemente político (porque a

conjuntura social é outra), mas mantém a determinação de fazer teatro de forma contextualizada que vem refletir artisticamente o momento histórico.

10.1 - ARTIGOS E CRÍTICAS DE JORNAIS

Anjo da Guarda na Via Sacra. *O Imparcial*. São Luís: 10-04-1998.

A paixão do Grita no Anjo da Guarda. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 06-04-1993.

A árvore dos mamulengos do grupo Grita. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 29-04-1987.

A árvore dos mamulengos na Sala Cecílio Sá. *O Imparcial*. São Luís: 29-11-1986.

A árvore dos mamulengos. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 17-08-1986.

As dificuldades de um grupo de teatro amador. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 22-02-1979.

A Via Crucis foi presenciada por milhares. *O Imparcial*. São Luís: 10-04-1997.

Anjo da Guarda terá maior teatro de arena. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 16-03-1999.

Compromisso de arte em nome da fé. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 09-04-1998.

Cristo em cena. *O Imparcial*. São Luís: 26-03-1993.

Cantando e parindo. *O Imparcial*. São Luís: 29-05-1988.

Chico embeleza músicos. *O Imparcial*. São Luís: 13-06-1988.

10 - BIBLIOGRAFIA

10.1 - ARTIGOS E CRÍTICAS DE JORNAIS

Anjo da Guarda na Via Sacra. *O Imparcial*. São Luís: 10-04-1998.

A paixão do Grita no Anjo da Guarda. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 06-04-1993.

A árvore dos mamulengos do grupo Grita. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 29-04-1987.

A árvore dos mamulengos na Sala Cecílio Sá. *O Imparcial*. São Luís: 29-11-1986.

A árvore dos mamulengos. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 17-08-1986.

As dificuldades de um grupo de teatro amador. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 22-02-1979.

A Via Crucis foi presenciada por milhares. *O Imparcial*. São Luís: 10-04-1997.

Anjo da Guarda terá maior teatro de arena. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 16-03-1999.

Compromisso de arte em nome da fé. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 09-04-1998.

Cristo em cena. *O Imparcial*. São Luís: 26-03-1993.

Cantando e parindo. *O Imparcial*. São Luís: 29-05-1988.

Chico embala Mateus. *O Imparcial*. São Luís: 13-06-1988.

Em Imperatriz a II mostra maranhense de Teatro. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 27-08-1977.

Festival começa com duas peças nordestinas. *Correio Brasiliense A PARTE*. Brasília: 06-07-1988.

Grita volta ao teatro: Três Bois. *Jornal de Hoje*. São Luís: 23-03-1988.

Grita desenvolve um bom trabalho na periferia da cidade. *Jornal Hoje*. São Luís: 07-12-1983.

Grita vai aos bairros periféricos. *O Imparcial*. São Luís: 16-01-1981.

Grita mostra seu potencial. *O Jornal*. São Luís: 24-02-1980.

Grupo teatral visita bairros de São Luís. *O Jornal*. São Luís: 25-01-1978.

Grupo Grita apresenta *Preto fugido*. *O Imparcial*. São Luís: 10-12-1991.

Grita, o teatro do Maranhão, hoje em Campinas. *Diário do povo*. Campinas: 23-04-1980.

Grita apresenta peça de César Teixeira. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 11-12-1991.

Grita pede ajuda para trabalhar. *Jornal de Hoje*. São Luís: 28-03-1982.

Grita mostra hoje no TAA pela 6ª vez a peça Mamulengos. *Jornal Hoje*. São Luís: 29-04-1987.

Grupos teatrais preparam espetáculos para levar às ruas e palcos da cidade. *O Imparcial*. São Luís: 26-03-1993.

Grita se apresenta no Canarinho. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 19-11-1992.

Grupo Grita viaja com boca de cena. *Jornal de Hoje*. São Luís: 23-11-1989.

Grupos prosseguem discussão sobre o teatro amador. *Jornal de Hoje*. São Luís: 06-12-1984.

Grita suspende atividades. *A Torre*. São Luís: 30-04-1983.

Grupo maranhense apresenta espetáculo no 4 de Setembro. *Diário do Povo*. Teresina: 20-11-1993.

Grupo Grita, do Anjo da Guarda, pede socorro para poder encenar a Via Sacra, o maior espetáculo a céu aberto no Maranhão. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 20-03-1999.

Hoje tem *Preto fugido* na Praça. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 29-11-1992.

Itapicuraíba: um teatro popular. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 03--08-1980

Luís Moura envolvido em grilagem - Teatro no Anjo da Guarda ameaçado de ser queimado. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 24-03-1979.

LEITE, Aldo. Uma folia de ritmos. *O Imparcial*. São Luís: 06-03- 1988.

Menino de rua e seu grito de giz é tema de teatro. *O Imparcial*. São Luís: 11-12-1991.

NETO, Euclides Moreira. Balanço cultural de 89: quase éramos felizes...*O Estado do Maranhão*. São Luís: 31-12-989.

_____. Folia dos 3 bois. *Jornal Pequeno*. São Luís: 17-04-1988.

Mostra de Teatro movimenta Imperatriz(MA). *O Imparcial*. São Luís: 05-12-1986.

O Senso da Paixão. *O Imparcial*. São Luís: 06-04-1993.



O GRITA precisa de mais verbas. *A Torre*. São Luís: 30-04-1983.

O grupo de teatro do Anjo da Guarda realiza Via Sacra com mais de 300 atores e figurantes. *O Imparcial*. São Luís: 10-03-1998.

Preto fugido. *O Imparcial*. São Luís: 13-10-1993.

Preto fugido vai a Teresina. *O Imparcial*. São Luís: 05-11-1993.

Preto fugido encerra temporada amanhã. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 30-01-1992

Paixão segundo a arte. *O Imparcial*. São Luís: 09-04-1998.

Paixão de Cristo mobiliza Anjo da Guarda. *O Imparcial*. São Luís: 02-04-1996.

Preto fugido. *O Dia D Fim de semana*. Rio de Janeiro: 01-10-1993.

Paixão de Cristo reaviva o teatro. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 03-04-1996.

Paixão de Cristo segundo o script. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 19-03-1997.

ROCHA, José Guilherme. Uma brava lição destes guerreiros maranhenses. *Jornal Hoje*. Campinas:, 25-04-1980.

Sem verbas, Anjo da Guarda não realiza dramatização nesta Semana Santa. *O Imparcial*. São Luís: 31-03-1999.

Serviço Nacional de Teatro apoia Grita. *O Jornal*, São Luís, 24 maio. 1978.

Teatro na Cecílio Sá. *O Imparcial*. São Luís: 25-11-1986.

TEIXEIRA, Ubiratan. Deixem a explosão explodir. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 06-01-1989.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.



_____. O anúncio do Grita. *O Estado do Maranhão*, São Luís: 31-03-1988.

_____. Mímica, bonecos e meninos de rua. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 29-08-1993.

_____. E a anistia da cultura? *O Estado do Maranhão*. São Luís: 03-09-1999.

Três bois gritam no Itapicuraíba. *O Imparcial*. São Luís: 24-03-1988.

Teatro maranhense vai a festival nacional. *O Imparcial*. São Paulo: 22-05-1996.

Via Sacra é mostrada por grupo de teatro. *Folha do Maranhão*. São Luís: 02-04-1982.

Y Juca Pirama. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 26-04-1980.

Y Juca Pirama. *O Globo*. Rio de Janeiro: 25-04-1980.

Y Juca Pirama vai a São Paulo. *O Jornal*. São Luís: 22-03-1980.

XI mostra maranhense de teatro amador. *O Estado do Maranhão*. São Luís: 30-11-1986.

I Mostra de teatro da ilha de São Luís. *O Imparcial*. São Luís: 09-11-1987.

10.2 - BIBLIOGRAFIA - LIVROS

ARRABAL, José e outros. *O nacional e o popular na cultura brasileira - teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.



- BARATA, José Oliveira. *Estética teatral: antologia de textos*. Lisboa: Moraes, 1980.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1975.
- _____. *Técnicas latino americanas de teatro popular*. Coimbra: Centelho, 1977.
- BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L & PM, 1983.
- _____. *Brecht - A estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Teatro e vanguarda*. Lisboa: Presença, 1973.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CARVALHO, Michol Pinho de. *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-Boi do Maranhão*. São Luís, 1995.
- COPFERMANN, Emile. *O teatro popular porque?* Porto: Portucalense, 1971.
- CRAIG, Gordon. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- WEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.



GARCIA, Silvana. *Teatro de militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

JÚNIOR, Redondo. *Panorama do teatro moderno*. Lisboa: Arcádia, 1961.

KÜHNER, M. Helena. *Teatro em tempo de síntese*. Petrópolis: Paz e Terra, 1971.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Elementos de estética*. Belém: Cejup, 1988.

MAGALDI, Sábato. *Panorama de teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1980.

BORRALHO, Tício. *Anotações sobre o teatro maranhense e o Grita*, rascunho. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

TEIXEIRA, César. Depoimento escrito para nossa monografia. *O GRITA - uma proposta*. São Paulo: Proposta, 1982.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, ed. 2a, 1974.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, USP, 1988.

ROUBINE, Jean- Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965.



_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Texto/contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. São Paulo: G.E.E., 1977.

10.3 - DEPOIMENTO EXCLUSIVO

BORRALHO, Tácito. Anotações sobre o teatro maranhense e o Grita, rascunhos dos cenários da década 70. São Luís, 1999.

TEIXEIRA, César. Depoimento escrito para nossa monografia: *O GRITA- uma experiência de teatro político no bairro do Anjo da Guarda, como forma de educação popular*. São Luís, 1996.

10.4 - PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS

A ÁRVORE DOS MAMULENGOS. Programa do Grupo Grita. Temporada em São Luís, 1987.

FOLIA DO 3 BOIS. Programa do Grupo Grita. Temporada durante o Projeto Boca de Cena, 1988.

I JUCA PIRAMA. Programa do Grupo Grita. Temporada no Teatro Artur Azevedo, durante o I Festival Regional de Teatro Amador, 1975.

ROMANCE DO VILELA. Programa do Grupo Grita. Temporada no Teatro Artur Azevedo, 1976.



VIA SACRA DA LIBERTAÇÃO. Programa do Grupo Grita. Temporada durante a Semana Santa no bairro do Anjo da Guarda, 1982.

VIA SACRA. Programa do Grupo Grita. Temporada durante a Semana Santa, 1998.

10.5 - MONOGRAFIA

SILVA, Maria José Lisboa. *O GRITA - uma experiência de teatro político no bairro do Anjo da Guarda, como forma de educação popular*. São Luís, 1996. Monografia - Universidade Federal do Maranhão - UFMA, p. 104.

10.6 - ARTIGO

Letras e Artes/ Ana Silvina Azevedo F. Fonseca et all. São Luís: Gráfica Universitária, 1997. (Coleção Prata da Casa Volume 2 - Maria José Lisboa Silva: *O GRITA incursionando nas escolas de Craig, Piscator e Brecht.*, p.69.)



