



ESCARCÉU NO TEATRO
DE MOSSORÓ:

PERCURSOS E PERCALÇOS
DE UMA DRAMATURGIA
NA RUA.

NONATO SANTOS





ESCARCÉU NO TEATRO
DE MOSSORÓ:

PERCURSOS E PERCALÇOS
DE UMA DRAMATURGIA
NA RUA.

NONATO SANTOS

**Reitor**

Prof. Pedro Fernandes Ribeiro Neto

Vice-Reitor

Prof. Aldo Gondim Fernandes

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. João Maria Soares

**Comissão Editorial do Programa Edições UERN:**

Prof. João Maria Soares

Profª. Anairam de Medeiros e Silva (**Editora Chefe**)

Prof. Eduardo José Guerra Seabra

Prof. Humberto Jefferson de Medeiros

Prof. Sérgio Alexandre de Moraes Braga Júnior

Profª. Lúcia Helena Medeiros da Cunha Tavares

Prof. Bergson da Cunha Rodrigues

Assessoria Técnica:

Daniel Abrantes Sales

Catálogo da Publicação na Fonte. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Costa, Raimundo Nonato Santos da

Escarcéu no teatro de Mossoró: percursos e percalços de uma dramaturgia na rua/ Raimundo Nonato Santos da Costa - Mossoró - RN: EDUERN, 2017.

113p.

ISBN: 978-85-7621-171-6

1. Teatro - Mossoró. 2. Teatro Nordeste. 3. Companhia de teatral - Escarcéu de teatro. 4. Teatro de rua. I. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. II. Título.

UERN/BC

CDD 792

Bibliotecária: Aline Karoline da Silva Araújo CRB 15 / 783

Dedico este trabalho à Lenilda, minha companheira no palco e na vida. Aos meus filhos Ilê e Odara, princípios de novas caminhadas e, aos atores e atrizes que fizeram e ainda fazem a Cia Escarcéu de Teatro.

SUMÁRIO

Prefácio	5
Para abrir as portas	7
CAPÍTULO I	12
ESCARCÉU NO PAÍS DE MOSSORÓ	12
1.1- As Sementes do Teatro na Cidade de Mossoró	12
1.2- Raízes Históricas.....	28
1.3- A Árvore dos Mamulengos e a Sombra do Marasmo	34
CAPÍTULO II	40
O TEXTO: MATRIZ DA CRIAÇÃO CÊNICA	40
2.1- Matrizes e Apropriação	40
2.2- Ninguém Atira Pedras em Árvore que não tenha frutos	59
CAPÍTULO III	60
ESPAÇO, PÚBLICO E ENCENAÇÃO	60
3.1- A Encenação e a Redescoberta da Roda	60
3.2- O Que Entra na Roda é pra Girar na Gira	66
E POR ENQUANTO	72
REFERÊNCIAS	76
ANEXOS A – ENTREVISTAS COM ELENCO DO ESPETÁCULO A ÁRVORE DOS MAMULENGOS.....	86
ANEXOS B – PROGRAMA DO ESPETÁCULO A ÁRVORE DOS MAMULEN- GOS.....	98
ANEXO C -MATÉRIAS DE JORNAIS	100
ANEXO D – FOTOS DO ESPETÁCULO A ÁRVORE DOS MAMULENGOS	111

PREFÁCIO

Rummenigge Medeiros de Araújo¹

Em um momento importante e crucial para a história política de nosso país, em que o povo, e especificamente a juventude, parece ter (re)tornado e (re)descoberto as ruas das cidades como espaços para manifestação das ideias, pluralidade das vozes e debates inflamados pela manutenção dos seus direitos é que se torna mais do que urgente a necessidade da discussão e da prática do teatro de rua. É nesse sentido que as ruas, espaços de conjugações das contradições políticas, econômicas e culturais de um povo tão diverso como o nosso, parecem despertar de um longo sono, e sem delongas, se tornam prenes novamente de significação e anseios de contemporaneidade exigindo a presença do povo, nesse aspecto, o gênero teatro de rua, parceiro histórico e amante desses espaços, se atualiza e se desafia frente a sua necessidade de aproximar o povo, consequentemente seu público, também, das definições atualizadas de encenação.

Após extensiva pesquisa e dedicação as fontes historiográficas realizada pelo autor dessa presente obra, temos pela frente um itinerário apaixonante e elucidativo acerca da realidade do fazer teatral, em específico o teatro de rua, na cidade de Mossoró-RN, mas além disso, também, temos um lampejo do panorama da situação desse gênero teatral no nosso país. Ao longo das páginas seguintes seremos apresentados a uma escrita refinada, pontual, crítica e sobretudo preocupada com o registro e a legitimação histórica de um legado deixado por poucos grupos nordestinos nesse país; o teatro como um projeto de vida.

O percurso histórico, político, cultural e artístico da Companhia Escarcéu de Teatro, inevitavelmente se cola ao desenvolvimento da cidade de Mossoró, vivendo com os espaços da cidade uma história.

¹ Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil(2016) Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte , Brasil.

No cômico ouve-se a voz dos tempos e dos costumes.

Cleise Furtado Mendes

AGRADECIMENTOS

Ao Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante, meu orientador no mestrado em Artes Cênicas, pelas lições de disciplina.

A Dr^a. Maria Helena Braga e Vaz da Costa, pelas críticas e sugestões.

A Prof^a. Ana Lúcia Gomes, pelo incentivo dado para que eu investisse nesta empreitada.

Ao ator e diretor Augusto Pinto, por ter me levado ao teatro de rua.

Aos atores e atrizes, Roberlilson Paulino, Júnior Félix, Franklin Oliveira, Viviana Mesquita e Tony Silva, por compartilharem comigo suas memórias que foram de grande importância para o resultado final deste trabalho.

A minha mãe, Anita Santos e ao meu pai, Luiz Lopes da Costa, pelo suporte emocional e afetivo, pelos exemplos de luta, persistência e determinação e pelo estímulo ao meu trabalho no teatro.

Aos colegas da turma do mestrado, especialmente a Rummenigge Medeiros e Acácia Batista, pela agradável convivência, estímulo e companheirismo.

A Railson Paulino (*in memoriam*)

ABRINDO AS PORTAS

O teatro em geral ultrapassa os limites do “artístico” no momento em que público e os atores encontram-se em comunhão social, isso porque para o teatro, o centro das atenções é o homem com seus anseios e conflitos em determinado espaço geográfico e contexto histórico. Através do teatro de rua, a Cia Escarcéu, assumiu em Mossoró/RN a bandeira da resistência em favor de uma política direcionada para o teatro local.

O teatro enquanto arte nasceu das manifestações populares e dessa maneira, o elemento popular vem permeando a história do teatro desde a sua origem, mesmo tendo ao longo de sua trajetória histórica sofrido a apropriação de classes dominantes que construíram muros divisórios, separando os atores de espectadores, o teatro acabou sempre, em algum momento, retomando a sua origem.

Mesmo considerando que a grande maioria dos grupos de teatro de rua no Nordeste busca na cultura popular sua fonte de referência temática, devemos avaliar sua possibilidade de comunicação com as diversas camadas sociais que integram sua plateia. O teatro de rua tanto poderá romper com os condicionantes impostos pelo edifício teatral, quanto poderá através da adoção de uma poética de ruptura modificar as convenções espaciais do próprio teatro de rua realizado de forma mais tradicional.

Podemos considerar como teatro de rua tradicional aquele que busca sempre aproximar o público da encenação. No entanto, temos também um teatro de rua que busca o que se convencionou chamar de “poética de ruptura”² que adota uma construção mais permeável à participação do público, chegando até mesmo a integrá-lo à encenação. Carreira (2002:5), observa que:

[...] de forma reiterada, estudiosos do teatro se referem ao teatro de rua como um componente do teatro popular. Mas de fato, quando nos debruçamos sobre o teatro de rua contemporâneo podemos ver uma miríade de projetos cênicos que exploram formas teatrais que se relacionam muito mais com experimentações vanguardistas do que com a cultura popular.

² CARREIRA, André Luiz Antunes Neto. *Teatro Popular no Brasil: A Rua como Âmbito da Cultura Popular*. In Revista de Estudos Teatrais na América Latina. *Urdimento* Número 4, Dezembro/2002.

Mesmo sendo frequentemente abordado pelos estudiosos como um componente do teatro popular, o teatro de rua escapa aos enquadramentos e generalizações na medida em que o percebemos como modalidade que transita pelas mais variadas experimentações estéticas. Carreira nos sugere que a relação existente entre as linguagens do espetáculo e o espaço cênico, bem como, as peculiaridades relacionadas com a convocação e o tipo de público pretendido pelo teatro de rua, sejam critérios considerados como parâmetros essenciais à delimitação do conceito de teatro de rua.

O fato é que historicamente aprendemos a ver a rua como espaço natural para manifestações dos cidadãos em geral, daí nossa tendência em rotular as ocorrências culturais neste espaço apenas como “populares”. A rua é um espaço propício à conjugação de contradições políticas e culturais, e é neste aspecto que o teatro de rua mais se aproxima da cultura popular. Ainda segundo Carreira (2002: 8), “poderíamos dizer que o popular estaria sempre relacionado com o teatro de rua na sua existência enquanto cerimônia social, como acontecimento”.

No Brasil, o teatro de rua tem se inspirado no modo como os vendedores ambulantes vendem bugigangas e remédios milagrosos em feiras e praças, no trabalho dos artistas de rua, até mesmo nos que não trabalham com a matéria teatral, como por exemplo, músicos e acrobatas. É, portanto, pela utilização do espaço comum a diversos indivíduos, que agem coletivamente, guiados pelas normas sociais, que o teatro de rua vai incorporando as mais diversas formas de intervenção e interação com seu público. O teatro realizado na rua tem se caracterizado tanto por sua intervenção na paisagem urbana, como arte performática e transgressora da ordem cotidiana, quanto por ser uma manifestação artística que dialoga e interage com a cultura popular em todas as regiões brasileiras.

No Nordeste, esta modalidade teatral aproxima-se ainda mais da cultura popular regional incorporando ao trabalho cênico, realizado na rua, a linguagem de manifestações populares, como por exemplo, o Cordel, Bumba-meu-boi e Pastoril, ou ainda como manifesto do dinamismo e sentido estético e sociocultural resultante da interação entre ambas. No Rio Grande do Norte encontramos monografias³ que além

³ As monografias de autoria de:
COSTA, Grímario Farias. *O espaço cênico na Produção da Companhia Teatral Alegria* Alegria.

dos temas abordados acima, tratam de aspectos pedagógicos e estéticos de grupos de teatro de rua que atuam no Estado.

As ideias que interligam as teorias de Brecht, Boal e Paulo Freire estão intimamente atreladas a questões que relacionam o teatro e a política. Ao teatro que instiga o espectador a participar ativamente da ação cênica. O teatro politicamente engajado proposto por Brecht exerceu influência decisiva no fazer teatral brasileiro durante o século XX, época em que diversos intelectuais, como por exemplo, Augusto Boal assumiu abertamente uma postura política contrária à ideologia imposta pelo golpe militar, que controlou politicamente o país entre os anos de 1964 até metade dos anos 80. Boal se dedicou a investigar a teatralidade presente nas manifestações de caráter político, inspirado na teoria brechtiana que atribui à plateia uma participação ativa na ação cênica e buscou um teatro comprometido com as mudanças sociais e contra ao que considerava “formas de opressão”.

Se por um lado Brecht estimula o espectador a assumir posicionamentos diante das contradições mostradas no palco, as técnicas desenvolvidas por Boal em seu *Teatro do Oprimido* e suas diversas formas e denominações tais como: *Teatro Fórum*, *Teatro Imagem*, *Teatro Invisível* ou *Teatro Legislativo* propõem que o espectador entre em cena, interfira na ação e busque soluções para os conflitos representados. Augusto Boal recebeu também influência direta da obra *Pedagogia do Oprimido*, do pedagogo Paulo Freire que sistematizou teoricamente as etapas da opressão e os esforços empreendidos pelo oprimido em busca de libertação e do processo de tomada de consciência com relação aos mecanismos que os oprime.

O interesse de alguns grupos de teatro de rua pelas ideias de Brecht, Boal e Paulo Freire se funda na perspectiva de tornar o espectador um integrante participativo na função teatral e também na possibilidade da aplicação de suas teorias como busca de solução para a problemática da opressão e, mais especificamente, como uma possibilidade de educação do povo e de erradicação do analfabetismo, inclusive no plano político, como por exemplo, o Centro de Teatro do Oprimido – CTO, criado no

MESQUITA, Viviana Bezerra de. *A trajetória Histórico-sócio cultural da Companhia Escarcéu de Teatro na Cidade de Mossoró-1986-2004*, ambos resultantes do curso de Especialização em Ensino do Teatro – UFRN, Natal, 2004.

DANTAS, Maria Josevânia. *Escambo, Uma Escola Itinerante*. A formação de artistas e cidadãos através de um movimento de arte popular, monografia – curso de especialização em gestão de sistema de ensino – UERN/RN, Mossoró, 2003.

ano 1986 com o propósito de fomentar a pesquisa e difusão desenvolvido a partir de uma metodologia específica do Teatro do Oprimido através de laboratórios e seminários, ambos de caráter permanente e que tem como missão: “Promover o fortalecimento da cidadania e a justiça social através do Teatro do Oprimido, como meio democrático de transformação da sociedade”⁴.

A aproximação da Companhia Escarcéu com a teoria brechtiana deu-se através do contato de alguns componentes do elenco com o marxismo e com as discussões sobre o colonialismo cultural proporcionadas pelos partidos de esquerda⁵, onde militava a maioria de seus integrantes. A dialética do pensamento de Brecht, motivada pela relação entre a criação cênica e as ações políticas, influenciou de modo positivo, o entendimento que a Escarcéu viria a ter do teatro como meio possível de levar a plateia a pensar sobre as contradições sociais que a cercava.

A dificuldade que encontramos incide principalmente na concepção de que o teatro de rua é toda e qualquer manifestação cênica ocorrida na rua, sem levar em consideração que a opção pelo espaço aberto e público para a realização do acontecimento teatral parte da utilização de uma linguagem própria a essa modalidade teatral.

O marco inicial da trajetória percorrida pela Companhia Escarcéu está na iniciativa de montar um espetáculo que foi encenado no espaço aberto e público. Desejo esse que levou a Companhia, durante o ano de 1988, a empreender um levantamento de autores e dramaturgos da região nordeste. O levantamento realizado pela Companhia Escarcéu mapeou os seguintes autores/dramaturgos: Ariano Suassuna, Altimar Pimentel, Hermilo Borba Filho, Joaquim Cardoso, Lourdes Ramalho, Luiz Marinho, Bráulio Tavares, Vital Santos, Racine Santos, Ednalado do Egyto, Elpídio Navarro, Tarcísio Pereira, João Denys, Marcelino Freire, Pernambuco de Oliveira, Oswald Barroso e Tácito Borralho. Em decorrência do levantamento realizado por seus integrantes, a Escarcéu toma conhecimento do texto *A Árvore dos Mamulengos*, escrito no ano de 1971 por Vital Santos na cidade de Caruaru/PE.

⁴ Disponível em: <<http://ctorio.org.br>>. Acesso em: 18 ago. 2010.

⁵ **PC do B** - Partido Comunista do Brasil; **PCB** - Partido Comunista Brasileiro e **PT** - Partido dos Trabalhadores.

Os conceitos de apropriação utilizados neste trabalho referem-se à abordagem estética e conceitual relacionados à encenação, defendida por Alex Beigui em sua tese de doutoramento e, ao conceito proposto por Idelette Muzart F. dos Santos no que se refere às experiências com o texto literário, que foram adotados como base teórica, por considerá-los mais adequados à compreensão da experiência estética e social que a Companhia Escarcéu teve ao encenar o texto *A Árvore dos Mamulengos*. Partindo da apropriação do texto escrito, o espetáculo realizado pela Companhia colocou em paralelo as atribuições de cada um dos participantes no processo de encenação, objetivando alocar todos os agentes envolvidos como criadores a serviço da construção da cena.

Esta horizontalidade das relações na construção cênica é geralmente identificada com um princípio básico do procedimento colaborativo. A pesquisadora Adélia Nicolette (2003: 206) afirma que: “o processo colaborativo é uma modalidade de construção do espetáculo contemporâneo que se caracteriza, basicamente, pela equiparação das responsabilidades criativas”. O caráter dialógico do processo da encenação fundamentado nas múltiplas interferências dos diversos agentes da cena na realização do espetáculo foi determinante para concretização da montagem.

No caso específico da Companhia Escarcéu, este processo foi resultante da investigação e experimentação dos atores/atrizes da linguagem teatral de rua, cujo propósito era causar impacto positivo no teatro mossoroense, adotando como norma a utilização de um espaço cênico, até então pouco utilizado pelos grupos locais, e que, por se tratar de uma experiência nova dentro do seu modo de produção, passou a ser compartilhado e experimentado por todos integrantes, já que o processo colaborativo foi utilizado enquanto método e perspectiva criativa para a montagem do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos*.

Para os integrantes da Companhia Escarcéu, a busca por uma organização coletiva e cooperativa representava na época de sua fundação no ano de 1986, momento de transição entre o regime militar e a redemocratização política do país, uma contestação ideológica contra a hierarquização autoritária das instituições controladas pelos militares.

Os componentes da Companhia colocaram em prática uma organização teatral com pressupostos na experiência da gestão coletiva de grupo e na concepção

cooperativa da administração e da produção de seus trabalhos artísticos, estando portanto, o processo de encenação adotado pela Escarcéu para a realização do espetáculo *Árvore dos Mamulengos* intrinsecamente ligado ao contexto histórico da época.

CAPÍTULO I

ESCARCÉU NO PAÍS DE MOSSORÓ

“A arte não conta com a mediocridade. Não lhe prescreve nada; não a conhece; a mediocridade não existe para ela. A arte dá asas e não muletas” (HUGO, 1988: 56).

1.1 – As Sementes do Teatro na Cidade de Mossoró/RN

O teatro se faz presente em todas as épocas da história da cidade de Mossoró. Da fundação até início do século XX prevaleceram as “sociedades dramáticas”. Com o fim dessas sociedades, o teatro mossoroense passou um longo período de inatividade, ressurgindo somente no final da década de 1950. Segundo Nonato (1976: 32), “por essa década e a seguinte, o teatro de Mossoró conquistou prêmios e fama com o Teatro de Estudantes Amadores de Mossoró - TEAM, sob a liderança de Lauro Monte Filho”. O grupo se dedicou à montagem dos textos importantes da dramaturgia nacional. Segundo Lauro Monte Filho (1984: 129), o principal objetivo do grupo era: “apresentar peças escolhidas do teatro clássico e moderno, despertando o interesse do público para verdadeira cultura teatral”. E de certo modo, influenciado pelo Teatro de Arena de São Paulo, o TEAM montou espetáculos de caráter revolucionário, político e esteticamente considerados inovadores na década de 1960, como por exemplo, *Eles não usam Blak-tie* de Gianfrancesco Guarniere.

Os anos 60 foram marcados pela montagem de clássicos do teatro ocidental, tais como: *Édipo Rei* de Sófocles, *O Canto da Cotovia* de Anouilh, *Os Deuses Riem* de Jupiter Laughs e *Dangerous Corner* (Esquina Perigosa) de J.B. Preistley. De autores do teatro brasileiro, *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes e *O Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues são exemplo de texto montados pelo TEAM. O Teatro de Estudantes

Amadores de Mossoró trouxe também para a cidade o teatro ligado ao social como vimos anteriormente. E eis então que se instala no país a ditadura militar, e o teatro, a exemplo de outras atividades coletivas, tornou-se uma atividade de risco também em Mossoró/RN. Imperava no Brasil após 1964 o silêncio, o medo, a tortura, os desaparecimentos. Com o ato institucional nº 5 (AI5), as atividades artísticas e em especial o teatro, sofrem rigorosa censura por parte dos governos militares, que consideravam o teatro “um ato subversivo” (VIEIRA, 1981: 13). Subverter a ordem militar era colocar em risco a própria vida, por isso o teatro passou por um processo de atrofiamento, discriminação e mutilações várias. Em Mossoró/RN nos anos 80, a atividade teatral, principalmente na rua, ainda era vista como ato subversivo, o ator Railson Paulino (2009) relata no documentário *Cortejo ao Pôr do Sol*, que o então Prefeito da cidade, “dizia que a gente era comunista e que não queria conversa com comunistas” referindo-se as atividades da Cia Escarcéu.

No final da década de 70 e início dos anos 80, a abertura política do governo militar, proporcionou a retomada de discussões em torno de temas como reforma agrária, educação popular e criação de novos partidos políticos, como por exemplo, o Partido dos Trabalhadores - PT, permitindo ainda que outras facções como O Partido Comunista Brasileiro – PCB e o Partido Comunista do Brasil – PC do B saíssem da ilegalidade. Em 1979, favorecido pelo novo contexto político brasileiro e pela abertura política permitida pelos militares, surge em Mossoró/RN o Grupo Terra de Teatro Amador. Composto por alunos da Escola Superior de Agricultura de Mossoró - ESAM, que montou espetáculos influenciados pelo Teatro de Arena de São Paulo e pelo Teatro Opinião do Rio de Janeiro. Entretanto, ao invés de apresentar seus espetáculos em auditórios do centro da cidade, como fazia o então extinto grupo TEAM, o Terra percorreu os auditórios da periferia e terreiros das zonas urbanas e rurais, mostrando um teatro que segundo Aécio Cândido de Sousa (1985: 5): “não era apenas diversão, mas antes de tudo, um instrumento de luta popular. A época tinha-se o teatro não como um fim em si mesmo, mas como um meio de alargar visões e atizar consciências”.

O Grupo Terra deu prioridade às questões de ordem política e filosófica e tinha como público alvo os estudantes universitários e secundaristas, e uma atenção especial aos sindicatos que retomavam suas lutas trabalhistas. O grupo assumiu o teatro como dimensão do processo social, e por entender a cultura como uma produção coletiva, trabalhou ao longo dos dez anos de sua existência temas como: reforma agrária, cultura

popular repleta de críticas à política local e nacional. Durante os anos 70 e início dos 80, a cena teatral mossoroense foi marcada pelo teatro político e militante, os espetáculos *Terra Pra Quem Trabalha* (colagem de textos de Ferreira Gullar, Aécio Cândido e Crispiniano Neto); *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto montados pelo Grupo Terra, falavam a favor da reforma agrária e *Circo Alegria do Povo e Garrancho. Ópera Sertaneja*, ambos de autoria Aécio Cândido e Crispiniano Neto, versavam sobre as vantagens da organização sindical.

Nos anos 80, existiam na cidade apenas os auditórios da Faculdade de Economia de Mossoró – FACEM, unidade pertencente à Fundação Universidade Regional do Rio Grande do Norte - FURN, o da Escola Superior de Agronomia de Mossoró – ESAM, outro na Escola Estadual Jerônimo Rosado e um pequeno auditório, no SESI Clube. Esses espaços, naturalmente, eram destinados prioritariamente a reuniões, confraternizações e refeições de Grau, mas, eventualmente eram cedidos para atividades artísticas. Quando os Grupos de teatro encaminhavam ofício de solicitação de pauta para realização de alguma atividade, fosse este ensaio ou temporada, eram prontamente avisados, pelas secretárias destas instituições, que caso houvesse solicitação para outra “atividade séria” a pauta seria cancelada sem aviso prévio. E era exatamente como acontecia. Assim, as solicitações para qualquer outra atividade que não fosse relacionada à arte, era motivo para o cancelamento de uma pauta cedida para realização de um espetáculo, mesmo que este já estivesse com a divulgação veiculada em rádios, jornais e cartazes afixados por todas as ruas da cidade⁶.

Empreender uma luta pela garantia de espaço público no qual o teatro fosse prioridade e pela implementação de políticas culturais que assegurassem aos grupos locais as condições para realização de seus trabalhos foi a principal pauta de reivindicação do teatro mossoroense durante os anos 80. Em 1986, a Companhia Escarcéu de Teatro, o grupo Arruá, o grupo Filhos do Sol, o Grupo Acauã e o Grupo Terra intensificaram essas reivindicações.

⁶ Todos os grupos de teatro, de dança ou música de Mossoró, relatam cancelamentos de atividades neste período, um exemplo bem conhecido por toda classe artística da cidade, aconteceu no ensaio geral do espetáculo infantil *A Menina que Queria Dançar*, que devido a uma solicitação para realização de sorteio de um violão entre os membros da uma igreja evangélica, teve sua pauta cancelada pela administração do Auditório Vingt-Un Rosado.

A atuação do “teatro popular” ou “teatro operário” em Mossoró/RN nos anos 80 como meio estratégico de divulgação ideológica nos remete a Europa do final do século XIX, cujos registros apontam o surgimento de diversas experiências que objetivavam a popularização do espetáculo teatral, entre as classes trabalhadoras, ou como tentativas dos próprios trabalhadores filiados às associações, sindicatos ou partidos políticos. Dentre as muitas experiências com o teatro popular, merece nosso destaque a do *Proletcult*⁷ pela sua tentativa de atingir psicologicamente e emocionalmente seu público, buscando com sua atuação tornar o espectador consciente da condição de suas próprias vidas. A ação do *Proletcult* foi voltada para a utilização do teatro como instrumento de agitação política e cultural em fábricas e associações operárias, cuja estética estava baseada nos cantos *folk*, ou seja, em canções oriundas da música rural ou influenciada por ela e ainda em canções vanguardistas, mas, preocupado com a expressão de um conteúdo político e ideológico. Ainda que a luta em prol do teatro mossoroense não tenha alcançado a dimensão política deste movimento, podemos perceber uma aproximação entre ambos pela ideia de utilização do teatro como meio de propagação de uma reivindicação política e pela mobilização comunitária.

No final do ano de 1989, o movimento teatral da Cidade de Mossoró/RN foi reforçado pela articulação política denominada “Caiçara”, protagonizada pelos grupos: Arruaça, Escarcéu, Nocaute a Primeira Vista, Mutirão de Bonecos, Studio de Dança Clézia e o Grupo Musical VINA. No ano seguinte foi criada a Cooperativa Caiçara de Artistas, Técnicos e Produtores Culturais de Mossoró – COOCAR, que teve sua atuação marcada por conflitos ideológicos e políticos entre os sujeitos que representavam interesses políticos da família Rosado e os artistas oriundos dos movimentos populares e militantes dos partidos de esquerda.

Era o momento de chamar a atenção para a importância da arte para a cidade. Os nomes adotados pelos grupos de teatro de Mossoró/RN nos dão uma pista desta necessidade de visibilidade pretendida pelos artistas e do caráter político do movimento artístico mossoroense da época. Arruaça significa motim de rua, zoada; Escarcéu, quer dizer gritaria, alarido, alvoroço; Nocaute diz respeito a murro, soco que leva a inconsciência e Mutirão, auxílio gratuito que os lavradores prestam uns aos outros.

⁷ Ramificação do teatro Soviético durante a Revolução Russa que teve atuação em 1917 e 1920.

Além dos nomes escolhidos, os grupos também buscaram inovar sua forma de fazer teatro e de organizar sua política de atuação efetiva na cidade de Mossoró/RN.

Criada no ano de 1986, a princípio com nome de “Companhia Carrocéu”, a Escarcéu pode ser compreendida como um coletivo formado por artistas oriundo dos grupos Terra, Filhos do Sol e Arruá, que estabeleceram uma relação mais democratizada da produção teatral em Mossoró/RN, pela afinidade na busca de uma investigação da linguagem estética da cultura popular e por sua preocupação com a função social do artista, e de acordo com matéria publicada em jornal local, “objetivando levar essa arte às camadas da população onde a encenação teatral não tenha penetração” (GAZETA, 1989:5). Segundo consta em ata da terceira reunião ordinária, o amadurecimento da discussão sobre a função social da Companhia⁸, a utopia da popularização da arte teatral, a pesquisa de novas linguagens cênicas e de novos espaços para o teatro mossoroense, levaram à mudança de nome da razão social da Companhia de “Carrocéu” para Escarcéu”.

A Socióloga Viviana B. de Mesquita (2004: 18) registrou em seu trabalho de conclusão de curso de especialização em ensino do teatro, uma observação relativa à mudança de nome da Companhia. Para a docente “a companhia Escarcéu buscou um título que traduzisse melhor seus objetivos estéticos, proposta cênica e identidade artística cultural”. Encontra-se registrado em ata extraordinária a aprovação de um plano de trabalho por meio do qual a Escarcéu propõe a realização de oficinas permanentes de teatro, o que aponta para uma preocupação relacionada à formação dos seus atores e atrizes. Essa formação acontece desde sua fundação em duas vertentes: uma voltada para o exercício das funções técnicas com o trabalho do ator, produção, iluminação, formação musical, cenografia etc.; outra, para o social com ênfase na formação intelectual, ideológica, política e cultural já desde sua fundação, assinalando aspectos artísticos e sociais do fazer teatral. De acordo com o regimento interno⁹ e o estatuto da Companhia, todos os seus associados/componentes podem criar e/ou produzir e divulgar os trabalhos realizados e exercer funções administrativas como presidência, secretária, tesouraria etc. o que, sem dúvida, demonstra uma política de contestação ao modelo de produção centralizador e autoritário herdado dos tempos da ditadura militar. Carreira

⁸ Ata da terceira reunião ordinária da Companhia Carrocéu de Teatro lavrada no dia 04 de fevereiro de 1995.

⁹ Regimento Interno da Companhia Escarcéu de Teatro, Capítulo V – Dos Direitos. Itens I e II. Em anexo.

(2007:183) diz que: “Para a ditadura, o teatro de rua portava signos de perigo, pois se negava a se enquadrar no espaço arquitetônico do teatro e simbolizava o germe da rebeldia tão temida pelos militares”.

A atuação da Companhia Escarcéu de teatro não deixa de ser política, mesmo não priorizando um discurso marxista, anarquista ou contracultural. Ao saltar do palco para a rua o teatro feito pela Escarcéu buscou tornar o espectador um agente produtor e criador, arrancando-o da mera condição de receptor ao qual vinha sendo confinado, além do fato de ter deflagrado na cidade uma luta pela construção de espaço físico para o teatro e pela implementação de políticas públicas para arte. Para concretizar este propósito, o teatro de rua foi a forma encontrada pela Companhia para assumir não apenas uma postura política que favorecia à classe economicamente menos favorecida da cidade, como também, para reafirmar o ator como um ser social capaz de interagir com sua realidade local. Por isso, a Escarcéu levou seu teatro para as ruas, paradas de ônibus, praças de bairros e patamares de igrejas. Não há como imaginar uma cidade sem estes espaços.

Nas ruas presenciamos diversos encontros e trocas fundamentais às relações sociais. A rua é assim, por excelência, um palco privilegiado de sucessivas cenas e dramas, é *locus* das múltiplas representações do social. Para João do Rio (1995: 4) “a rua não é um simples alinhamento de fachadas, ela é agasalhadora da miséria, é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte. A rua é generosa, é transformadora de línguas”. A geografia contemporânea vê a rua como extensão palpável das relações sociais de um dado momento histórico, local onde afloram as diferenças e as contradições do cotidiano, enfim, as ruas se revelam como elemento respeitável de análise de uma sociedade. Quando a Escarcéu iniciou suas atividades, as manifestações de teatro de rua, este fenômeno tipicamente urbano, já tinha se espalhado por todo o país e chegava a Mossoró/RN, e assim como aconteceu em todas as outras cidades, a atividade teatral na rua a princípio assustou aqueles que controlavam o poder local. Exemplo desse estranhamento com relação ao trabalho da Companhia encontra-se publicado no caderno variedades do Jornal Gazeta do Oeste (1997: 4), onde está registrada a seguinte nota: “Até a polícia entrou em confronto com a turma, quando ensaiavam numa praça da cidade. Afora esse lamentável fato, o Escarcéu mereceu ser convidado para participar de dois importantes festivais de artes Cênicas do País”.

Outro aspecto que provocou estranhamento à cidade dentro do trabalho desenvolvido pela Cia Escarcéu foi sua forma de organização, a encenação e a produção do espetáculo foi inspirado nos princípios do processo colaborativo e na horizontalidade nas relações entre os agentes criativos do espetáculo. Desse modo, o grupo ampliou as possibilidades de construção cênica e do trabalho dos atores devido à estabilidade e continuidade da investigação criativa. O fato é que as necessidades específicas do fazer teatral de rua contribuíram significativamente para que a Companhia Escarcéu viesse a exercer o papel de formadora dos seus atuantes, e de certo modo, de seu público também. Com relação à organização de grupos teatrais, Carreira (2006: 22) afirma que: “[...] o ato de estruturação de um grupo nasce sempre de uma percepção de que a possibilidade desta unidade grupal de funcionamento implica criar instrumentos tanto no campo da criação como no campo da estrutura social do próprio coletivo.”

A forma de organização da Companhia Escarcéu com registro oficial, como empresa cultural, constituição de sede própria e funcionamento permanente de oficinas internas exerceu influência marcante nos grupos de teatro local, grupos que, até a primeira metade da década de 80, mantinham uma organização totalmente informal no aspecto jurídico e amador, bem como na sua forma de produção artística. Luiz Carlos Garrocho (2008: 5) vê o teatro de grupo dos anos 80, como coletivos que criam um novo modo de produção e que: “reinventam o teatro e o seu meio de vida”. Tratando sobre as influências que um grupo de teatro pode exercer na formação dos atores e atrizes que o integra, André Carreira (2006: 21) propõe a seguinte reflexão:

Se aceitamos a idéia de que o treinamento do ator só pode se dar como parte de um processo de descobrimento ou reinvenção do ator durante sua prática coletiva parece lógico, e até indispensável, a condição de um grupo estável para o aprofundamento destas práticas.

Para se constituir um grupo teatral é necessário primeiramente haver um compromisso entre os membros de estarem juntos, pois como afirma Janô (1986: 38): “o encontro de um grupo só é selado quando há a descoberta de profundas raízes entre seus componentes e entre esses e as coisas que juntos vão expressar”. A cooperação aconteceu entre os integrantes da Companhia devido ao interesse mútuo, o que para o teatro é imprescindível, em alavancar o fazer teatral numa época em que o mesmo estava quase que esquecido pelo poder público e pelas instituições culturais da cidade.

Mesmo levando em consideração a natureza tensa e conflitante instaurada pela vivência em organizações coletivas, a Companhia representou e ainda representa, no contexto artístico de Mossoró/RN, um espaço de transmissão de conhecimentos e contribuições aos novos discursos cênicos, através das oficinas e cursos que oferece a crianças, adolescentes e jovens em parceria com diversas instituições locais, tais como, o Centro Feminista Oito de Março - CF8, Grupo Mulheres em Ação, Programa de Desenvolvimento de Área - PDA, Conselho Fraternal das Comunidades Integradas de Mossoró e Baraúna - CONFRACIMB, a Visão Mundial - World Vision e, mais recentemente por meio do programa Ponto de Cultura do Governo Federal.

É importante lembrar que a cidade de Mossoró/RN, ainda não dispõe de curso público oficial destinado à formação em artes cênicas. Apesar da ocorrência de manifestações teatrais em todas as épocas de sua história, a cidade não tinha nos anos 80 e 90, nenhuma casa de espetáculo e nem mesmo uma proposta de política pública cultural para a arte local. Somente no início dos anos 2000 é que foram construídos os teatros Lauro Monte Filho, mantido pelo Governo do Estado do RN, e o Teatro Municipal Dix-Huit Rosado, pela Prefeitura Municipal de Mossoró/RN, ambos resultante da luta dos artistas para os quais a Cia Escarcéu deu a sua parcela de contribuição.

Por considerar o teatro como um respeitável elo na comunicação humana e por está intimamente ligado ao fazer, conhecer e realizar, a Cia Escarcéu apostou na capacidade de mobilização do teatro de rua e após ter participado das campanhas para eleição dos presidentes dos conselhos comunitário do conjunto residencial Santa Delmira e do Bairro Alto de São Manoel, com o apoio do mandato da vereadora Telma Gurgel, eleita pelo Partido dos Trabalhadores (PT), realizou um espetáculo de rua cujo tema era a melhoria dos serviços de transporte coletivo da cidade. E, dessa forma, o trabalho feito pela companhia foi chamando a atenção de importantes políticos que militavam em partidos considerados de esquerda e até do poder público municipal local.

O despertar da Escarcéu para a estética do teatro de rua remonta a primeira experiência com essa modalidade teatral da cidade de Mossoró/RN. Tratava-se de um trabalho realizado pelo Grupo Arruá¹⁰ no ano de 1985, que mostrou em duas

¹⁰ Atualmente conhecido como Grupo Arruaça. O grupo era composto por Jovens assistidos pela antiga FEBEM - Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor, a montagem foi dirigida por Augusto Pinto.

apresentações no Bairro Boa Vista localizado na periferia da cidade, o resultado de uma “experimentação” com montagem no espaço aberto da rua baseado em fragmentos dos textos *A Farsa da Boa Preguiça* e *O Rico Avaro* de Ariano Suassuna. Animados pelo surgimento e consolidação do teatro de rua em importantes centros urbanos do país, e influenciados pelo trabalho dos grupos Alegria-Alegria de Natal/RN e Imbuça de Aracajú/SE, atores da Companhia Escarcéu decidem no ano 1988 adotar como espaço cênico a rua, não apenas pela falta de casas de espetáculos na cidade ou por falta de políticas públicas de apoio e incentivo ao teatro, mas, movida pelo desejo de investir numa nova estética.

O teatro de rua é invasivo e apropria-se do espaço aberto para apresentar-se, na maioria das vezes, a um público inesperado, que passa por aquele local. Um teatro que é produzido e realizado fora do domicílio fechado, ou seja, exterior ao espaço tradicionalmente construído para abrigar espetáculos teatrais. Adailton Teixeira (2008: 18) afirma que esta modalidade teatral é: “oposição à forma burguesa, ao teatro realizado na casa fechada”, aquele tipo de espaço projetado para “comercializar a arte”. O teatro de rua é um manifesto que utiliza corpo e espaço para expressar uma estética própria e integrada ao urbano. Carreira (2007: 44) diz que prefere:

[...] definir o teatro de rua como modalidade teatral e não como gênero, porque as características que o definem se relacionam mais com o fazer teatral e a utilização do espaço cênico, como acontecimento concreto da teatralização do que como as regras canônicas da elaboração do texto dramático.

Carreira (2007: 27) utiliza o termo “cultura urbana”, compreendido como “diversidade de uso da rua e multiplicidade de padrões culturais dos usuários” como o referencial mais consistente na hora de definir o conceito de teatro de rua. Para se entender essa modalidade teatral realizada na rua é necessário considerar o espaço urbano como local do espetacular, e que por sua vez, está condicionado aos mecanismos sociais gerados pelo crescimento das cidades. Estes condicionamentos são apontados por Roberto Damatta (1981: 31) como: “redutores do direito de ocupação das ruas pelos cidadãos”. Na sua relação com os espectadores, é preciso levar em consideração que o teatro, quando realizado na rua, está ocupando um território coletivo e que nem todos que mantêm contato com ele sequer já o vira antes. Deve-se considerar ainda que a rua é

comporta pessoas com vários graus de informações culturais que momentaneamente estão tomando parte na sua realização.

Comentando sobre esta relação entre grupo e espectador, Arantes (1988: 72) coloca que: “a proximidade social entre grupo teatral e seu público fica fortalecida em termos de concepção do mundo e valores estéticos”. Essa aproximação em espaço coletivo, como é a rua, é parte de um processo de comunhão que passa pelos membros do grupo e por todas as esferas sociais e, principalmente, pelas artes cênicas.

A Escarcéu divulgou em entrevistas publicadas em jornais impressos da cidade que o teatro de rua em Mossoró/RN surgiu como resposta à carência de políticas públicas culturais para a cidade, ou até mesmo, pela preocupação com a democratização da arte teatral. Em *release* enviado à imprensa em 26 de março de 2007, por ocasião das comemorações alusivas aos vinte anos de atuação da Companhia, seus artistas afirmam entender: “a arte não como privilégio de alguns eleitos, mas como um bem pertencente a todos os homens e mulheres indistintamente”.

Acreditando que eram nas manifestações culturais como as festas populares, onde as satisfações e necessidades das pessoas mostravam-se mais espontaneamente, a Companhia não queria mais o seu teatro apenas como mera diversão e sim como um escambo de ideias e interações estéticas. Os auditórios da cidade já não comportavam mais as inquietações da Cia Escarcéu. A consequência foi saltar do palco dos auditórios para rua. Augusto Pinto (2010), falando sobre o significado do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* para o teatro de Mossoró/RN nos anos 80, afirma que:

Numa época em que não existia nenhum espaço aberto na cidade para as artes cênicas, ocupar a rua significava manter acesa a chama do teatro. Pela própria composição e origem do elenco da *Árvore* significava a própria democratização do teatro. Éramos nós os filhos do povo fazendo teatro para o povo e na praça do povo¹¹.

O teatro popular na época da fundação da Escarcéu era pensado basicamente sobre duas formas. Uma apontava para o ativismo e engajamento político, de natureza mais ideológica que estética, que segundo a descrição de Augusto Boal (1979: 248) em

¹¹ Entrevista a mim concedida em 02/12/2010.

suas Categorias do Teatro Popular, pode ser classificado em três grupos, a saber: “primeiro um teatro do povo para o povo, de propaganda, didático e cultural. O segundo de perspectiva popular, mais para outro destinatário e o terceiro de perspectiva antipopular, mais destinado ao povo”. Outra forma de pensar o teatro popular é a que buscava agregar à arte teatral características da nossa cultura, incorporando a literatura de cordel, o cancionero, o repente e as danças dramáticas a serviço da dramaturgia e do trabalho artístico.

A cultura popular e suas brincadeiras viriam a ser objetos de debates, reflexões e estudos. Foi a partir das brincadeiras, que são ao mesmo tempo diversão e rito social, que a Companhia buscou as bases para a experimentação do seu novo modo de fazer teatro. Brinquedo ou brincadeira é a denominação frequentemente utilizada para designar as manifestações cênicas populares do nordeste nas quais os participantes se consideram “brincantes”, segundo Hermilo Borba Filho (2007: 17), “os próprios participantes dessas manifestações se consideram e se auto intitulam brincantes, definindo a função como ‘Brinquedo’ ou ‘Brincadeira’”. O termo brincante expressa “a inconsciência dos praticantes da natureza teatral dos espetáculos populares” (Idem: 22). Devido às técnicas desenvolvidas para atuar, cantar e dançar nas brincadeiras, e também por geralmente se especializarem em determinados papéis é que o brincante, pela sua dupla função, social e artística, foi alvo das investigações da Cia Escarcéu.

O conceito de cultura, mesmo tendo sido exaustivamente estudado durante os séculos XIX e XX, ainda está em processo de constituição e, no que se refere à definição de cultura popular, devemos considerar seu caráter de heterogeneidade que permeia suas diferentes concepções. Os esclarecimentos sobre a abordagem teórica de cultura e da noção de cultura popular adotados neste trabalho é uma forma de tornar mais acessível os conceitos sobre os quais pretendemos contextualizar nosso trabalho. Tomando por base os aspectos culturais do comportamento humano, Peter Burke (2008: 26-31) empreende um estudo sobre a história cultural tendo como suporte privilegiado o conhecimento no qual as manifestações culturais de caráter regionalizado assumem valor maior que os elementos políticos e econômicos. Burke situa como marco dos estudos culturais a Alemanha do século XVIII, registrando ainda, na mesma época e lugar, o aparecimento da “ideia de cultura popular”. No entanto, foi somente nos anos 60 que esses estudos ganharam projeção acadêmica. As preocupações com

interpretações e análise do simbólico assumem lugar de importância para o que passou a se chamar de “nova história cultural” somente a partir dos anos 80.

Um debate que no entender de Laraia (2005: 63) está longe de ser esgotado, quando afirma que: “a discussão não terminou, continua ainda, e provavelmente nunca terminará, pois uma compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana”. A complexidade dessa natureza envolve o conhecimento, crenças, moral, leis, costumes e toda e qualquer capacidade ou habilidade desenvolvida pelo sujeito como integrante de uma sociedade.

Caldas (1983: 11-28) coloca toda importância conceitual da cultura na descrição de condutas que a integra, evidenciando sua dinâmica e seus padrões como ponto de equilíbrio e funcionamento da sociedade, sem os quais, segundo o autor, “nenhuma sociedade funciona ou sobrevive”. O autor afirma ainda ser a cultura um “sistema de comunicação cujo código cada classe social passa a decodificar”. Pensando dessa forma, podemos deduzir que por mais democrática que seja a participação dos sujeitos na cultura, esta tenderia a estratificação. Já para Laraia (2005: 63), entender cultura é “[...] estudar um código de símbolos partilhados pelos membros dessa cultura”.

Entretanto, o que importa é que os indivíduos possam usufruir, mesmo que minimamente, o conhecimento da cultura para que possa se articular com os membros da sociedade a qual pertence. A cultura seria assim, uma forma específica de ler o mundo variando de uma sociedade para outra e até mesmo dentro de uma mesma sociedade. Vista por este ângulo, concordamos com Laraia no que diz respeito à cultura como condicionante de nossa visão de mundo, e de como cada indivíduo, em determinada cultura, passa a ter uma visão específica, própria e diferenciada sobre determinados aspectos de sua vida em sociedade.

A heterogeneidade das diferentes formas de manifestação da cultura tem provocado permanentes e infundadas tentativas de enquadramento da cultura como “erudita” ou como cultura “popular”. No entanto, a noção de cultura popular suscita diversos outros debates, sendo que o mais controverso entre todos é o conceito de povo.

É importante ressaltar que a conceituação de povo está condicionada a determinado tempo e espaço. Ou seja, “em cada fase histórica este conceito tem determinado conteúdo, refletindo a estrutura social vigente” (SODRÉ, 2008: 9). Isso quer dizer que em diferentes fases históricas e em diferentes sociedades, o conceito de povo vai corresponder a diferentes agrupamentos de forças sociais que em todas as situações estão empenhados na solução objetiva das empreitadas do desenvolvimento das áreas em que vivem.

Ao tratar sobre a visão que as classes de trabalhadores têm de sua própria cultura Bosi (1985: 25-34) afirma que a percepção das classes pobres está ligada à própria sobrevivência desta e que o sentido da cultura popular centra-se na resistência permanente à massificação e ao nivelamento, portanto, para se entender a cultura das classes pobres é necessária a observação da linguagem dessas classes. Para Macedo (1985: 34-39), os fatores históricos, regionais, demográficos e naturais agem interferindo e contribuindo para a diferenciação cultural, diz que a cultura de massa aliada ao desenvolvimento do capitalismo industrial que força ao consumo de elementos culturais por uma população que não participa diretamente de sua elaboração nem de seus significados simbólicos. Desse modo, o acesso à cultura passa a ser para classe proletária igual ao acesso a renda. Mas isso não significa que as classes proletárias deixem de produzir e manipular conjuntos culturais reinterpretando-os ou mesmo criando novas formas de manifestações culturais.

Marilena Chauí (1985: 128), nos aponta questionamentos acerca da expressão “cultura do povo”. Segundo a autora, para se considerar uma cultura como sendo do povo é necessário que ela seja produzida por ele, no entanto, essa por sua vez nem sempre tem caráter libertário, isso porque o povo afirma e nega o sistema por não conseguir identificar as raízes de sua opressão, passando a atacar apenas “a opressão imediatamente visível”. Fornecendo elementos introdutórios para uma reflexão crítica sobre cultura, José L. Santos (1989: 7-20), se apoia na ideia de que a dimensão do processo social está ligada ao contexto e a construção histórica de cada sociedade e que a cultura, por sua vez, se converte em produto coletivo da vida humana.

É importante perceber que a nova ordem socioeconômica ocasionada pela exploração do petróleo e pela entrada das empresas multinacionais no cenário da cidade de Mossoró/RN, a contradição entre a nova ordem e o controle político exercido há

mais de 80 anos pelo mesmo grupo foi pensada e debatida a partir da ótica das necessidades coletivas emergentes das classes trabalhadoras, tendo como pano de fundo a conjuntura da transição entre o regime militar e a redemocratização das instituições sociais e políticas tanto em nível local quanto nacional.

Se para Marx a sociedade civil está estruturada a partir das relações estabelecidas pelo modo de produção, para Gramsci, esta estrutura é hegemônica. A hegemonia se constitui na predominância do aspecto ideológico das classes dominantes sobre a classe subordinada em relação à sociedade civil. Hegemonia pode ser interpretada como tentativas bem sucedidas da classe dominante de utilizar lideranças políticas e intelectuais para impor sua visão de mundo como universal, e como forma de modelar os interesses e as necessidades dos grupos subordinados. O que não quer dizer que se trate de uma relação estática, é ao contrário, permeada por contradições e conflitos devido ao caráter dialético próprio da hegemonia. Segundo a concepção de Gramsci, essa dialética é expressa pela sociedade como um conjunto de instituições, ideologias e práticas de agentes que pensam a cultura a partir dos valores dominantes. Gramsci (Apud. CARNOY, 1988: 96), afirma que: “O conteúdo político é a tentativa das classes dominantes de expandir sua capacidade para reproduzir seu controle sobre o desenvolvimento da sociedade”.

Toda manifestação cultural se projeta na esfera das ideologias e tem que levar em consideração o seu significado político. Neste aspecto devemos considerar que os artistas da Escarcéu investiram no teatro de rua por acreditar que ao adotarem esse espaço aberto estariam mais próximos de uma considerável parcela da população que ainda não costumava frequentar o teatro mossoroense. Para o ator Roberlilson Paulino (2011), o teatro na rua feito pela Cia Escarcéu, “era uma forma de ter mais visibilidade, ter plateia sempre e uma forma de atingir o objetivo do espetáculo que era chegar até uma população que não tinha acesso ao teatro”¹².

Através do teatro de rua a Escarcéu assumiu sua preferência pela cultura popular regional como resposta a invasão cultural estrangeira, fato marcante na cidade de Mossoró/RN na década de 1980 e muito bem veiculada por algumas emissoras de rádio e pelas recém chegadas emissoras de televisão. Na época, sempre que possível, tentavam caracterizar a arte popular como manifestação cultural “atrasada” e desprovida

¹² Entrevista gravada em janeiro de 2011.

de “qualidade artística”. A cultura popular estava no foco das atenções dos que faziam teatro de rua, não somente em Mossoró/RN, mas em todo país.

Ao contrário das convenções estabelecidas pelo Teatro realizado em espaço fechado que instala camarotes para não misturar atores e plateia nem na hora do espetáculo, o público do teatro de rua é também um participante da brincadeira. A adoção da roda pela Companhia, a exemplo do que fazem a Capoeira, a Ciranda e o Bumba- meu- Boi foi pensado pela perspectiva do não privilegiar nenhum espectador, ou pelo menos, para amenizar a distância entre plateia e ação cênica. Para se atingir um público popular, o teatro deveria preferencialmente utilizar uma linguagem que pudesse estar o mais próxima possível daquela que o povo usava, e usa ainda, para expressar seus anseios, valores e também suas angústias, na qual, os códigos deveriam ser facilmente identificados pelo maior número possível de pessoas, possibilitando assim a parceria entre o público heterogêneo das ruas e os seus artistas.

De acordo com os integrantes da Cia Escarcéu, o texto *A Árvore dos Mamulengos* de Vital Santos, apresentava excelente base dramaturgica para a construção de um espetáculo que viesse atender aos objetivos do grupo. Para Roberlilson Paulino (2011) “O grupo pretendia popularizar a arte”. Dentro das prerrogativas do tema proposto pelos atores da Companhia, a encenação do espetáculo deveria trazer para a cena a teatralidade das festas populares, a alegria e a vitalidade do brincante presente e viva nos espetáculos dos Mamulengos, nas apresentações de Bumba-meu-boi e do Pastoril, em cujas manifestações a Cia Escarcéu foi buscar referências estéticas para sua encenação.

A opção da Companhia foi trabalhar com um espetáculo popular evitando a visão “exótica” e buscando a comicidade e o dinamismo da cultura popular. Constam no programa do espetáculo alguns dos indicativos que contribuíram para a escolha da Escarcéu.

O texto de Vital Santos contém diálogos simples como a literatura de cordel, dinâmico como a linguagem do palhaço de circo, atrevido e ousado como as cantigas de viola. É extremamente humano. Crítico sem ser panfletário e analisa de forma engraçada a condição social dos que povoam as ruas de nosso país, [...] através da convenção feita,

pelo autor, quando o mesmo mistura a linguagem do Mamulengo com a representação viva dos atores¹³.

Ao conceber o espetáculo foi considerada a função social do teatro a partir dos pressupostos teóricos de Boal no que se referem à existência das máscaras sociais, e ao *gestus* brechtiano. Augusto Pinto (2010) em entrevista a nós concedida fez a seguinte declaração: “Na época havíamos lido um texto de Augusto Boal que falava de como devíamos em vez das máscaras psicológicas buscar as “máscaras sociais de comportamento e que o espectador é o elemento fundamental da comunicação através do teatro.” O primeiro autor evidencia a essência das chamadas “máscaras sociais de comportamento referido” (BOAL, 1995: 18); o que quer dizer que as ações e atitudes impostas aos indivíduos pelos rituais de determinada sociedade, no trabalho, família, e relações afetivas, tendem a “mecanizar” os comportamentos de atores e de não-atores. Para Brecht o *gestus* social é aquele a partir do qual nos é possível tirar conclusões sobre a situação social em que se encontra o sujeito, seja este personagem ou espectador.

A escolha do texto ocorreu sobre a influência de um contexto histórico local conturbado por significativas mudanças em nível econômico e político. Tendo como público alvo os trabalhadores assalariados, a Escarcéu pretendia fomentar a discussão sobre os emergentes problemas sociais locais, tais como, os impactos econômico, cultural e ambiental ocasionados pela chegada da Petrobras à região, e ao mesmo tempo chamar a atenção da população local e especialmente cobrar dos poderes público municipal e estadual posicionamento sobre políticas culturais como forma de fazer valer sua função social. Sobre a qual Paulino (2011) afirma que: “A função do artista é provocar a sociedade e mostrar além dos limites impostos a nossas cabeças. Ele (o artista) consegue com sua arte provocar o desequilíbrio e ao mesmo tempo estabelecer outro equilíbrio”. Fernando Peixoto (1974: 13) atribui a função e o sentido social do teatro a “uma arma de conscientização e politização, destinada a ser sobre tudo divertimento”.

O texto de Vital Santos apresentava então os elementos básicos para fomentar a discussão pretendida pela Companhia Escarcéu e, mais ainda, acerca da perda dos valores éticos e o descaso dos poderes constituídos com relação aos bens culturais das

¹³ Programa do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos*, 1989.

camadas populares. No texto *A Árvore dos Mamulengos*, a personagem “Policarpo”, dono de um Circo falido, tenta casar sua filha “Marquesinha” com o “Cabo Fincão” como forma de garantir a estabilidade financeira de ambos. Situação análoga a de Mossoró/RN, onde o capital agromercantil deu lugar ao industrial e à exploração de petróleo. Em vários momentos do texto, as personagens lamentam a perda ou o encolhimento das festas e brincadeiras populares. Na Mossoró/RN da década de 80 estas manifestações estavam quase desaparecendo. O objetivo da Cia Escarcéu era fazer teatro, estudar teatro e questionar o contexto sociocultural e econômico da cidade pela ótica do cômico.

1.2 - Raízes Históricas

A conjuntura socioeconômica de Mossoró/RN durante as décadas de 1970 e 1980 foi marcada pela exploração do petróleo e implantação das bases de exploração da Petrobras na cidade e pela chegada de trabalhadores oriundos dos mais diversos estados do país e até mesmo do exterior. Houve, a partir de então, um aumento da classe média na cidade devido à oferta de empregos com bons salários proporcionados pela Petrobras e pela construção civil.

A presença desta empresa na cidade trouxe novas questões sócio-políticas e alterou de forma significativa a base da economia local que tinha na produção agrícola e na extração do sal marinho a base de suas atividades financeiras. A presença da Petrobras em Mossoró/RN trouxe como consequência uma significativa modificação da paisagem urbana da cidade devido à crescente demanda do mercado imobiliário. Setores como a oferta de serviços e a produção dos bens culturais levaram o teatro a se adaptar aos novos níveis de exigências e demandas da nova ordem socioeconômica. Segundo o sociólogo Aécio Cândido de Sousa (2004: 7), as mudanças foram sentidas também no plano político local, para ele:

A presença da Petrobrás é civilizadora do ponto de vista político [...] trata-se da presença de um novo poder na área de influência do poder local e livre deste. É um poder de outra natureza, diferente daquele no qual se nutre o poder local tradicional. [...] O prefeito carece de

converter em capital eleitoral a benfeitoria que patrocina; a Petrobrás prescinde dessa conversão.

O contexto sócio-histórico e político da cidade de Mossoró/RN têm sido marcados pelo controle político da Família Rosado que já o vem exercendo desde 1930, tendo sido consolidado pelo regime militar. Esse grupo oligárquico costuma considerar e cognominar a cidade como “O País de Mossoró”. Conforme texto publicado na página virtual da *Coleção Mossoroense* trata-se de uma expressão que se refere “a construção mítica do *País de Mossoró*” e foi usada pela primeira vez na década de 1950 por Luís da Câmara Cascudo que considerava a cidade semelhante a um país¹⁴.

A idealização do “País de Mossoró” pode ser entendida como um projeto simbólico da família Rosado que pretende dar visibilidade à cidade como um centro cosmopolitano. Os indicadores históricos apontados pelo professor Lacerda Felipe (2001: 29), estão fundamentados em “Uma identidade territorial construída através de símbolos de uma memória coletiva, alicerçada em vultos históricos representativos da bravura, da inteligência e da força da sociedade local”. Deste modo, o controle político e ideológico do grupo Rosado vem sendo imposto à cidade ao longo de oito décadas consecutivas.

Um país, de uma forma geral, é um território social, político, cultural e geograficamente delimitado, mas também pode ser a construção de uma identidade. Segundo Stuart Hall (2006: 71) “todas as identidades estão localizadas no espaço tempo simbólicos”. Portanto, a ideia do “País de Mossoró” é um discurso, uma ideia filosófica projetada a partir da necessidade advinda do controle político exercido sobre a cidade de Mossoró/RN pelo grupo Rosado, sendo, portanto, de natureza temporária e provisória.

O teatro vem sendo utilizado pelo grupo Rosado para exacerbar o imaginário social na cidade desde 1999, através do “Auto da Liberdade”, espetáculo realizado pela Prefeitura Municipal de Mossoró, em palco armado ao ar livre e que conta com a participação de atores, alunos das escolas da rede municipal, atiradores do tiro de guerra, maçons e agremiações carnavalescas. Trata-se de uma superprodução teatral encenada anualmente nas ruas, apresentando como tema, o que a Prefeitura Municipal

¹⁴ Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/rumos/webreportagem/paisdemossoro.htm>>. Acesso em: 28 jul. 2010.

de Mossoró/RN considera, “os quatro grandes episódios históricos mossoroenses: o Motim das Mulheres, a Resistência ao Bando de Lampião, o Primeiro Voto Feminino da América Latina e a Abolição da Escravatura cinco anos antes da Lei Áurea”¹⁵. Apesar desses fatos históricos serem contestados por uma considerável parcela de historiadores locais, a Prefeitura insiste em torná-los nacionalmente conhecidos e vem tentando vendê-los como atração turística de “importante valor cultural”.

Mesmo a Prefeitura Municipal de Mossoró/RN tendo utilizado, por mais de dez anos, o teatro no espaço aberto e público da rua para divulgar seus “episódios históricos”, tem conferido pouco valor artístico e cultural aos grupos de teatro que realizam trabalhos nas ruas da Cidade, não somente como espaço de exibição de seus espetáculos, mas, também como local de preparação de suas encenações, e ainda, como importante atividade artístico-cultural para a cidade.

Os primeiros ensaios e laboratórios realizados pela Companhia para a montagem do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* aconteceram numa garagem no Bairro Alto da Conceição e logo depois ocuparam a Praça Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, no centro da cidade, que fora escolhida como local de ensaio devido à localização geográfica estratégica. A escolha desse espaço para ensaio possibilitou a participação do público no processo de construção do espetáculo, as pessoas sentiam-se à vontade para interagir com o elenco.

Mas nem todos colaboraram positivamente. Os ensaios realizados em espaço aberto, a princípio, por estranhamento ou preconceito, algumas vezes foram interrompidos pela polícia chamada pelos moradores do entorno da praça que se sentiam incomodados pelo som dos tambores, pelo aglomerado de pessoas na praça, ou talvez por ficarem assustados com a presença de jovens atores vindos da periferia da cidade.

Desconsiderando a recomendação da polícia sobre a necessidade de solicitação de permissão para ensaiar na praça, os atores da Escarcéu persistiram com os ensaios do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* e foram aos poucos ganhando a adesão da população. Primeiro das crianças, que espontaneamente se habituaram a brincar e dançar com o boi e a burrinha e, em pouco tempo, toda a população em volta da praça passou não somente a frequentar os ensaios, como a interagir com o espetáculo, o que

¹⁵ Disponível em: <www.prefeiturademossoro.com.br/noticias>. Acesso em: 15 jan. 2010.

contribuiu para o enriquecimento do trabalho de montagem e ajudou os atores e atrizes no processo de construção das personagens. Sobre essa interação entre atores e público, podemos considerar que a Companhia Escarcéu começou a conciliar o processo de criação e o produto, certamente facilitado pela utilização da rua como espaço de criação do espetáculo.

Dos ensaios iniciados nos últimos meses do ano de 1988 até a estreia em 1989, passaram-se exatamente nove meses de uma gestação, que resultou em uma temporada que perdurou por doze anos com apresentações contínuas na Praça Vigário Antônio Joaquim, também localizada no centro da cidade de Mossoró/RN, entre os anos 1989 e 2001.



Fotografia 01: Praça Nossa Senhora do Perpétuo Socorro/Mossoró/RN, 2010.



Fotografia 02: Apresentação do espetáculo *A Árvores dos Mamulengos* na Praça Vigário Antônio Joaquim/Mossoró/RN, 1997.

As apresentações do espetáculo aconteciam, com raras exceções, sempre às sextas-feiras, ao pôr do Sol. A terceira apresentação do espetáculo na Praça Vigário Antônio Joaquim foi interrompida pela polícia que havia recebido uma denúncia anônima de que havia, segundo expressão usada pelo delegado da Polícia Civil da I^a DP/Mossoró/RN – Delegacia do Centro da Cidade: “um grupo de indivíduos batendo macumba na frente da Catedral”. Não foi fácil explicar ao delegado que se tratava da apresentação de um espetáculo de teatro na praça. O delegado até então, “só ouvira falar” em “peça de teatro” no “teatro”. Tivemos que explicar também a utilização dos tambores e da bandeira nacional usada pela atriz Tony Silva que interpretava a personagem Rosita Rabo Quente.



Fotografia 03: Chegada do Cortejo do espetáculo *A Árvores dos Mamulengos* à Praça Vigário Antônio Joaquim/Mossoró/RN, 1997.

A expressão utilizada pelo delegado para referir-se ao que estávamos realizando na praça, levou a Companhia Escarcéu a discutir a problemática da discriminação e do preconceito contra as manifestações religiosas de matriz africana na cidade. Uma das primeiras consequências destas discussões foi a decisão tomada pelo elenco, especialmente entre os afrodescendentes que integravam o grupo, de colocar antes dos seus nomes artísticos o adjetivo “Nego/Nega”, como forma de demonstrar para a cidade uma atitude antirracista, buscando assim, influenciar positivamente a autoestima dos demais integrantes da comunidade negra de Mossoró/RN. A partir de então, “Nego/Nega” passou a ser “prefixo” no nome dos atores e atrizes. Grafado em *Releases* enviados à imprensa escrita, mas, nunca publicados, citação em entrevistas concedidas aos rádios e TV, como também, ao final das apresentações dos espetáculos, os atores eram apresentados ao público como: Nega Lenilda, Nega Tony, Nego Augusto e Nego Franklin.

Em artigo publicado na revista Espaço Acadêmico, Rosa Praxedes registra que “A classificação dos sujeitos em relação à cor, posição social e raça é encarada, assim, como engendrada em contextos históricos específicos”¹⁶. A atitude dos atores da Companhia na época representou um posicionamento como sujeitos atuantes e integrados ao contexto social e político da Cidade. A utilização dos tambores como elemento estético e cultural de matriz africana incorporada ao espetáculo e a presença de atores e atrizes negros no espetáculo, parece ter sido o motivo do estranhamento. Estes sujeitos, até então, eram totalmente invisibilizados pela classe dominante mossoroense que paradoxalmente comemora de forma oficial, no dia 30 de setembro, a abolição da escravatura realizando o espetáculo “Auto da Liberdade”, que na visão de Lacerda Filipe trata-se da encenação de um “historiodrama” de: “uma epopéia narrada e encenada para realçar os fortes e esconder os fracos” (2001: 167). O espetáculo enaltece, de maneira bastante clara, o “papel” e a “importância” da Maçonaria no processo abolicionista mossoroense, enquanto que, ao povo negro esse “papel” está reduzido apenas ao de beneficiado.

Para Stuart Hall (2003: 117), essas questões e dilemas são advindos do colonialismo e: “se refere a um momento histórico específico; mas sempre foi também uma forma de encenar ou narrar a história e seu valor descritivo”. No que se refere à cultura popular como princípio de identidade, Hall (2003: 337 - 338) diz que os negros estão assentados em uma relação ambígua com a pós-modernidade, decorrente da atual compreensão da identidade como variável, efêmera, conflitante e resultante das relações sociais estabelecidas entre os sujeitos. Afirmar que:

[...] devemos ter em mente a profunda e ambivalente fascinação do pós-modernismo pelas diferenças sexuais, raciais, culturais e, sobretudo, étnicas. [...] Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo como agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural.

¹⁶ Publicado na Revista Espaço Acadêmico, n.º 36 – Maio de 2004.

Embora esteja se referindo ao contexto sócio-histórico da Europa, podemos estabelecer uma relação entre o pensamento do autor e o olhar da elite mossoroense em relação às questões raciais, políticas e culturais impostas pela nova conjuntura local, quando consideramos que o desdobramento deste ato resultou no fortalecimento do Movimento Negro de Mossoró/RN que vinha sendo fomentado a pouco mais de dois anos por setores progressistas da igreja católica, ligados a ordem franciscana, sediada na paróquia de Nossa Senhora da Conceição, localizada no Alto da Conceição, mesmo bairro onde a Escarcéu estava sediada. Demonstrar por meio do movimento um posicionamento político diante da conjuntura local, mesmo considerando que a cor atribuída ao ser humano é uma categoria classificatória criada culturalmente, foi a estratégia usada pelos atores e atrizes da Companhia para assumirem sua identificação étnica e estética.

1.3 - A Árvore dos Mamulengos e a Sombra do Marasmo

As contradições entre as formas de se pensar e executar o teatro foram se acentuando na medida em que avançavam as conquistas do movimento teatral da cidade através da organização dos grupos de arte articulados pela Cooperativa Caiçara. Entre grupos formados nesta época temos o grupo Nocaute a Primeira Vista, criado em 1990, que pretendia, segundo declaração de seus integrantes ao final das apresentações do espetáculo *Aurora da Minha Vida* com texto de Naun Alves de Sousa e direção de Chico Villa, e ainda hoje publicadas na imprensa, “nocautear o marasmo cultural da cidade”. No dia 27 de março de 2008, em entrevista publicada no jornal o Mossoroense, um ex-integrante do Nocaute, referindo-se a época da fundação de seu antigo grupo afirmou: “tínhamos um teatro mais parado, longe dos palcos e chegamos para mudar esse marasmo”. Através de entrevistas e apresentações o Grupo Nocaute, passou a divulgar amplamente o “início da luta pela construção do teatro de Mossoró”. Reivindicação esta que segundo Lauro Monte Filho (1984: 76) teve início no ano de 1963 com a vinda de Pascoal Carlos Magno à cidade. Esta insistência do grupo em se afirmar como o idealizador dessa luta parece confirmar o pensamento de Schwarz (1987: 30) quando este diz que: “tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomençar do zero”. Na verdade o grupo Nocaute não iniciou a “luta” pela construção do teatro para a cidade, embora tenha contribuído de forma decisiva para consolidação

desta reivindicação conjuntamente com os demais grupos teatrais de Mossoró/RN que já vinham a mais de uma década levantando essa bandeira.

O idealizador e fundador do grupo Nocaute, o empresário Gustavo Rosado (2010), declarou no documentário intitulado *Caminhada sem futuro: O Trajeto Vitorioso do Teatro Mossoroense*¹⁷ que: “tinha na cidade quase um conceito que a única forma de fazer teatro era na rua e fazer teatro de rua é apenas uma possibilidade”. Podemos então deduzir que o sentido da expressão “marasmo cultural da cidade”, constantemente utilizado pelo grupo Nocaute, fazia referência à falta de um teatro realizado em casa fechada e direcionado ao público da classe média mossoroense, já que havia uma considerável produção teatral na cidade, a bem da verdade, direcionada ao público estudantil, operário e às pessoas residentes nos bairros de Mossoró/RN, bem anterior à fundação do grupo Nocaute a Primeira Vista.

De fato, antes do surgimento da COOCAR, a classe média mossoroense não costumava assistir o teatro produzido pelos grupos de Mossoró/RN, nem mesmo os realizados em palco, porque cultivava o hábito de ver espetáculos em cidades como Natal/RN e Fortaleza/CE. Sem falar que o teatro de rua era visto por essa camada social como algo que envergonhava e diminuía a tradição teatral da cidade.

Se por um lado negava a atuação dos grupos que tinham trabalhos voltados para o público popular, o grupo Nocaute, com o apoio da administração da Cooperativa Caiçara, ressaltava a importância e o destaque que o TEAM havia alcançado nos anos 60 como referencial de efervescência e atuação artística de “qualidade”.

Os atores/fundadores da Escarcéu escreveram o seguinte comentário no programa do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos*:

Quer seja por ignorância ou tentativa de desqualificar a produção teatral de origem popular existente na cidade, e há quem diga que Mossoró é a cidade do “já teve”. Os intelectuais da classe dominante costumam remoer com saudades o tempo em que os espetáculos mossoroenses conquistavam prêmios em nível nacional. [...] o passado é sempre passado, passivo e inofensivo ao poder. A elite sabe disso e cuida de preservar os seus mitos e cultivar seus mortos¹⁸.

¹⁷ Em anexo.

¹⁸ Ver programa do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* em anexo.

A Companhia Escarcéu tinha como alvo o público dos bairros e zonas rurais da cidade, o público alvo do Grupo Nocaute a Primeira Vista era a classe média mossoroense e a estratégia utilizada para atrair o seu público ao teatro foi a tentativa de transformação da arte teatral num “negócio” que pudesse atender satisfatoriamente as crescentes exigências da emergente classe média mossoroense, que se encontrava em franca ascensão desde a chegada da Petrobras na cidade e culturalmente influenciada pelos migrantes e imigrantes que passaram a integrar a população de Mossoró/RN nos anos 70 e 80. Um bom exemplo destas ações foi o projeto *Amigos da Arte* que consistia em oferecer aos seus associados “pacotes de shows e espetáculos”, que podiam ser pagos mensalmente com cartão de crédito e contava com serviço de entrega de ingressos a domicílio. Os espetáculos e shows eram realizados no antigo cinema Caiçara, então transformado numa espécie de teatro com palco à italiana.

Não se pode negar o fato de que o movimento pela construção de um teatro para Mossoró/RN ganhou força política e passou a ser mais divulgado pela imprensa local a partir da criação do Grupo Nocaute, que com o respaldo dos órgãos de imprensa pertencentes a membros da família de Gustavo Rosado, adquiriu junto à comunidade mossoroense o “status” de “grande articulador dos artistas e dos grupos”. Vanderlei Lima (2009:16) ao comentar sobre a criação da Cooperativa Caiçara – COOCAR, afirmou que:

Dessa forma, os Rosados estiveram presentes num movimento que brotou espontaneamente dos grupos de artistas locais. Em seguida, tornou-se instrumento político dos Rosados, considerando que os mandatos da prefeitura das últimas décadas foram de membros da família.

Se por um lado, a antiga reivindicação pela construção de um teatro na cidade ganhou mais impulso com o surgimento do grupo Nocaute e criação da Cooperativa Caiçara - COOCAR, por outro, os grupos Terra, Arruaça e Escarcéu, que deram eco nos anos 70 e 80 a “luta” iniciada pelo TEAM nos anos 60, foram aos poucos sendo colocados na posição de “coadjuvantes”. Embora fizessem parte do quadro de associados da COOCAR, esses grupos foram alijados das decisões administrativas da Cooperativa.

Ante esta conjuntura, passou então a existir na cidade um teatro voltado para o público em geral e outro para a elite econômica e cultural. No entanto, o teatro passou a ser consumido pelo público mossoroense de modo geral como acontecimento político em voga e como episódio histórico. O teatro em Mossoró passou então a ser realizado tanto nos auditórios dos colégios, das universidades e no teatro administrado pela Cooperativa Caiçara, quanto em cima de caminhões, coretos, ruas e praças públicas. Na época tínhamos um teatro provisório instalado no antigo cinema e a promessa da construção de duas outras casas de espetáculo em Mossoró/RN. O público manifestou seu apoio indo ver os espetáculos da cidade, fossem estes nos palcos ou nas ruas. Não demorou muito para que se manifestassem os preconceitos contra o teatro de rua. Em sua entrevista a mim concedida Roberlilson Paulino (2010) relata que:

Discriminaram muito a Cia Escarcéu. Algumas pessoas tomaram conta da cooperativa e foram se fechando entre grupos, criando núcleos políticos mais fortes e que foram se distanciando dessa base mais popular, guerreira, de luta, que saía no chão pulsando com a ideia de querer um teatro para a cidade.

Embora tenha surgido como resultado da união dos grupos pela construção do teatro de Mossoró/RN, a Cooperativa Caiçara distanciou-se rapidamente desse propósito e tornou-se um ambiente comercial ávido de lucro. Foram criados projetos ambiciosos, mas distantes do objetivo inicial. Houve ainda por parte de alguns dirigentes um incitamento à disputa entre os grupos locais inspirado num conceito de “qualidade” que costumava ser avaliada pela “quantidade” de público que assistia ao espetáculo, e/ou ainda pelo número de matérias jornalísticas veiculadas sobre o grupo.

Não tardou para que os conflitos internos extrapolassem os limites das reuniões de sócios da Cooperativa e ganhassem às ruas e os interesses da imprensa mossoroense como podem ser constatados através da seguinte matéria de autoria da colunista Ivonete Paula (1993: 4) publicada no Jornal Gazeta do Oeste:

[...] a semana de Teatro de Mossoró, que fecha com comemoração ao Dia Internacional do Teatro, 27, muito drama fora do palco. A Companhia Escarcéu de Teatro se achou prejudicada na sua apresentação, dia 23. Por decisão não sei de quem, a banda de música

tocava na hora de seu grupo em cena. Agora imagine aí o fuzuê nos camarins¹⁹.

E ainda a respeito do incidente o Jornal O Mossoroense divulgou em sua coluna diária intitulada “Cotidiano” que:

O posicionamento da Cooperativa de Artistas, Técnicos e Produtores Culturais de Mossoró (COOCAR) vem sendo alvo de críticas no meio artístico. Na última terça-feira, a Cia Escarcéu teve sua apresentação prejudicada, dentro da programação da Semana do Teatro. Na hora do espetáculo, por conveniência da Cooperativa a Banda de Música Municipal começou a tocar prejudicando a encenação (O Mossoroense, 1993: 11)²⁰.

A Cooperativa começava a apresentar seus primeiros sinais de enfraquecimento político, sua atuação passou então a ser questionada pelos artistas que se sentiam prejudicados com atitudes pouco democráticas assumidas por seus dirigentes e pelo distanciamento dos objetivos iniciais que justificou a sua criação. Em resposta ao problema ocorrido durante as comemorações do dia do teatro, a Cooperativa fez publicar a seguinte matéria:

Ficou acertado em reunião que cada grupo apresentaria apenas um trecho de seu espetáculo, e na hora o pessoal do Escarcéu decidiu apresentar a peça em sua totalidade, o que acarretaria uma quebra na continuidade da programação, afirmou Crispiniano Neto, justificando a intromissão da Banda Municipal, que estava com horário determinado para se apresentar (O mossoroense, 1993: 4)²¹.

Ao que parece a diretoria da COOCAR não era mais capaz de administrar seus conflitos internos, pois, ao fazerem parte da administração da Cooperativa, dirigentes/artistas se filiaram a um projeto para construir o consenso em torno da criação de políticas públicas para a classe artística que representavam politicamente.

Estes “funcionários” são considerados por Gramsci (1996: 12-36) como “intelectuais orgânicos”, isto é, profissionais capazes de garantir o funcionamento

¹⁹ Ver matéria em anexo.

²⁰ Matéria em anexo.

²¹ Ibid., p. 4.

jurídico, administrativo e a manutenção do poder do seu grupo social. Ou por outro lado, pessoal capacitado para operar a “conformação das massas ao nível de produção” que tanto pode ser material quanto cultural exigido pela classe no poder. O sim foi dado em favor do poder público municipal.

O embate pelo teatro de rua local favoreceu uma reação positiva na medida em que os artistas sentiram a necessidade de mostrar para a cidade que os diferentes espetáculos, grupos e propostas estéticas podiam conviver pacificamente, mas era imprescindível chamar a atenção para o fato de que os grupos que já atuavam na cidade antes do Nocaute e da Cooperativa, apenas adotavam processos de criação de espetáculos e de gestão de grupo diferentes, mas igualmente importantes para o cenário teatral local.

Dentro deste processo dialético, aqui compreendido de acordo com o pensamento de Bobbio (1991:43), como “um movimento capaz de transpor uma contradição”, proporcionado pela contraposição de ideias divergentes entre os coletivos teatrais que integravam o movimento teatral mossoroense, tivemos um saldo positivo no que se refere à organização dos grupos e na qualificação dos seus profissionais.

Foi imperativa a realização de trabalhos cuja qualidade artística fosse reforçada pela preocupação com a qualificação técnica e intelectual dos atores. Houve, a partir de 1990, por parte de todos os grupos, um considerável avanço na pesquisa da linguagem teatral. A Companhia Escarcéu investiu cada vez mais no popular, centrada na busca por um teatro que representasse seus objetivos, mas, que tivesse também uma ligação com o espírito cômico, com a poesia cordelesca, épica e romanesca, com a religiosidade mística, com os milagres e com o imaginário social do povo da região nordeste. Esses elementos que foram percebidos pela Companhia no texto *A Árvore dos Mamulengos*, serão descritos e analisados no capítulo a seguir onde buscaremos identificar concomitantemente as matrizes estéticas e culturais norteadoras da encenação do espetáculo.

CAPÍTULO II

O TEXTO: MATRIZ DA CRIAÇÃO CÊNICA

Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre “o global” e “o local” (HALL, 2006: 77).

2.1 – Matrizes e Apropriações

O espetáculo de rua realizado pela Companhia Escarcéu aconteceu a partir de um texto dramático, neste contexto, as necessidades de compreensão do texto, do tema e da história a ser contada tornam-se imprescindíveis. Considerando a afirmação de Chartier (2002: 76) quando diz que: “a publicação impressa de uma comédia não pode ser mais do que uma cópia, fraca e inerte da performance, que é sua forma original e verdadeira”. A primeira questão com a qual nos deparamos é que em geral o texto construído com base em estrutura dialogada remete ao drama tipicamente burguês, o que aponta para uma dramaturgia mais adequada ao palco italiano.

O espaço à italiana na compreensão dos integrantes da Companhia Escarcéu é pensado e construído com a finalidade de manter a filosofia ideológica da burguesia e tem como finalidade atingir um público que segundo Licko Turle e Jussara Trindade (2008: 69) “é formado por intelectuais, por uma micro-sociedade que não pretende revolucionar a realidade dada”. Portanto, até mesmo textos como *A Árvore dos Mamulengos* que abarca cordéis, cantigas tradicionais, bonecos e danças dramáticas extraídas do repertório popular, se apresentado dentro da casa fecha pode correr o risco de atingir somente a esse público.

No entanto, como já sabemos, não era apenas um único público que a Escarcéu pretendia atingir, queria ao contrário, levar seu trabalho para plateias mais diversificadas. Ainda muito ligada ao texto como ponto de partida para suas encenações, a Companhia buscava peças dramatúrgicas que se adequassem a sua proposta de trabalho na rua que, segundo Roberlilson Paulino (2010) tal objetivo consistia em: “Mostrar como o teatro pode ajudar nas questões social, educativa, moral e ética”. Com essa campanha de popularização a Escarcéu queria mostrar como o teatro é uma arte

que não só encanta e mexe com as pessoas, mas, uma opção de vida e de carreira profissional.

Outra dificuldade encontrada pelos que fazem teatro de rua com base em texto escrito é a escassez de texto dramático especificamente pensado para encenação no espaço aberto. A carência de textos específicos para encenação na rua tem levado os artistas, que trabalham com essa modalidade teatral, a buscarem nos textos literários, sejam estes dramáticos ou não, suporte e/ou referenciais para suas encenações.

Nos anos oitenta, quando a Escarcéu decidiu montar seu espetáculo para a rua, a dificuldade para encontrar um texto que pudesse ser encenado em espaços abertos era bem mais acentuada. Quase sempre esses textos encontrados eram, e ainda são, decorrência de criações coletivas dos grupos de teatro, servindo especificamente a propostas de trabalhos em contextos sócio-histórico bem particulares, ou resultados de apropriações de outros gêneros literários, como por exemplo, o Grupo Imbuça de Sergipe que trabalha com encenação de folhetos de cordel.

O texto *A Árvore dos Mamulengos* utilizado como matriz estética literário-dramática pela Companhia para encenação de seu espetáculo de rua foi originalmente escrito para ser encenado em palco italiano. O verbete matriz significa: /Lugar onde algo se cria./ que é primordial./ molde para a fundição de qualquer peça.²² Armindo Bião (2009) define matriz como: “uma família de formas culturais aparentadas, como se fossem ‘filhas de uma mesma mãe’, identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanta num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo”. Foi então, a partir da apropriação de um texto construído para um espaço fechado que a Companhia montou seu espetáculo na rua.

Muito tem se falado em “adaptação” de textos para a rua, Pavis (2007: 10 -11) considera este termo como uma espécie de “transposição ou transformação” de uma linguagem para outra por meio de “manobras textuais” que “recriam o texto” adaptado. Segundo o autor “a adaptação tem por objeto os conteúdos narrativos que são mantidos, enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical”. O que, no caso específico do texto dramático, não é plenamente contemplado pelo referido termo.

²² In. *Minidicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 2001:452).

Primeiro, por não se tratar de uma transposição nem transformação de “um gênero em outro”, como pretende Pavis uma vez que o texto dramaturgico já foi escrito para ser encenado. Segundo, porque quando pensamos em dramaturgia como arte de compor peças literárias para encenação teatral, percebemos, de imediato, que essas obras proporcionam, antes de tudo, um subsídio para trabalhos cênicos, quer sejam condicionadas pelo espaço físico escolhido pelo grupo para sua encenação, ou pelos propósitos estéticos do encenador. Comentando sobre “*graus de adaptação*”, o roteirista Doc Comparato (1995: 331-333), afirma que: “adaptar implica escolher uma obra adaptável” e aponta como vantagem, no caso específico do texto de teatro, o fato dos “diálogos principais” já estarem escritos e “organizados dramaticamente”.

No entanto, o termo “adaptação”, mesmo sendo considerado como um processo de reconstrução de escritos literários é insuficiente para demonstrar o processo de modificações executado no texto durante a sua transmutação em espetáculo, devido, principalmente, às inferências motivadas pelo contexto sociocultural da produção e realização da encenação, ou seja, pela atualização histórica da linguagem dos discursos. Assim sendo, o termo “apropriação” mostra-se mais adequado ao nosso objeto de estudo quando entendemos a construção da cena como um ato no qual determinado sujeito se apossa de um universo de referência discursiva que não lhe pertence originalmente e o ajusta, canibaliza, antropofagiza, e o inclui ao seu próprio contexto. Segundo Beigui (2006: 33):

Enquanto a adaptação constitui uma atividade criativo-figurativa, ilustrativa, trabalhando quase sempre via aproximação, a apropriação se concretiza pela ruptura, isto é, por uma atividade crítico-criativa-interpretativa. Em ambos ocorrem, em maior ou menor graus, desvios, o que torna improdutiva a questão muitas vezes levantada de fidelidade autoral, medida pelo grau de aproximação ou distanciamento da encenação em relação ao texto. Não se trata de estabelecer parâmetros de aproximação ou de distância entre um código e outro. Uma apropriação difere de uma adaptação não pela proximidade ou distanciamento com a obra de base, mas pela elaboração formal responsável por redimensionar, postos em movimento, os elos que constituem o diálogo entre as duas linguagens.

Nesse contexto, a apropriação pode ser considerada uma ruptura com o texto, como uma leitura acrescida de transformação e que, pelo processo de encenação, amplia o poder criativo do encenador que, como receptor do texto literário, a partir de uma matriz, pode reordenar ideias e discursos a partir de fragmentos, atualizando no discurso a sua historicidade e/ou o significado do texto. Por necessitarmos estabelecer um elo entre texto, cena, sujeito e encenação, adotamos o conceito de apropriação, pois, ainda de acordo com Beigui (2006 : 15):

A apropriação opera com o conceito de matriz naquilo que toca a apreciação acerca do lugar onde se gera: onde se gera o feto: útero; ou mais precisamente da observação sobre um amálgama de elementos variáveis, dispostos em fila (linhas horizontais) e em colunas (linhas Verticais); lugar para a fundição de tipos; fonte, origem, principal, primordial.

Em sua incursão pelas manifestações da cultura popular, Vital se apropria de elementos matriciais do Bumba-meu-boi e do Pastoril, e trás para o texto *A Árvore dos Mamulengos*, além do uso da máscara, os aspectos cômicos e risíveis. Esses espetáculos populares são considerados por Borba Filho como pertencente ao gênero cômico. Baseado nessa premissa, Vital Santos estabelece no seu texto uma relação entre a estrutura cênica desses espetáculos com matrizes como a literatura de cordel, metalinguagem²³, quiproquó, confusões e pancadarias, entre outros, buscando sempre o efeito cômico desses elementos, explorando, deste modo, o gosto que o homem vem demonstrando ao curso da sua evolução histórica pela brincadeira e pelo riso.

Na década de 50, o teatro nacional começava a dar seus primeiros passos rumo à modernização nos principais centros urbanos do país. O termo “Modernização” faz referência ao teatro brasileiro moderno, que segundo Luiz Augusto V. P. Reis (2008: 14) está atrelado à noção de: “Um teatro que, sem necessariamente romper com a lógica comercial do entretenimento burguês, passa a se impor como criação artística, alardeando preferência por temas sérios e profundos, rejeitando a função de mero passatempo”. Em Pernambuco, os estudos realizados e divulgados através de palestras e

²³ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: Ensaio de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.
SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e Teatro: a Obra de Jorge Andrade*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

publicações (livros, ensaios, manifestos e críticas) por Hermilo Borba Filho, resultaram numa produção teórica que “se constitui como uma importante contribuição para o entendimento do teatro brasileiro no século XX”. (REIS, 2008: 13). E, mais especificamente, para o teatro que abordava a beleza e as contradições socioculturais no contexto histórico do Nordeste, sem, no entanto, perder a sintonia com as questões discutidas pelo teatro nacional e até mesmo internacional.

Mergulhando no interesse pelos “espetáculos populares”, sobretudo na estrutura dramática do Bumba-meu-boi, Pastoril e Mamulengos²⁴, manifestações culturais constituídas de canto, diálogo e dança, Borba Filho chamou a atenção de dramaturgos e pesquisadores para as possibilidades cênicas dessas “brincadeiras”. O resultado de suas pesquisas exerceu forte influência sobre os trabalhos de dramaturgos como Joaquim Cardozo²⁵ e Ariano Suassuna²⁶ e, conseqüentemente, sobre o Movimento Armorial, resultando em significativas contribuições para o teatro nacional e que acabaram por influenciar toda uma geração de autores e encenadores, principalmente no Nordeste.

Entre estes, o dramaturgo Vital Santos, que na década de 70, escreve o texto teatral intitulado *A Árvore dos Mamulengos*, obra que mereceu do próprio Hermilo Borba Filho o seguinte comentário: “Esta peça de Vital Santos, (uma espécie de Molière sertanejo) é totalmente válida, inspirada num dos nossos espetáculos populares, com uma sabedoria, uma verve, uma arbitrariedade que somente o espírito popular, tão bem captado por seu autor pode dar”. (APUD SANTOS; 1977: 01). Logo no título podemos notar a utilização do termo “Mamulengo” que designa o teatro de bonecos no nordeste.

Ao longo do texto da peça identificamos elementos estéticos como, por exemplo, o mamulengo e a literatura de cordel, nos quais Vital Santos buscou inspiração para construção de cenas de curta duração, cantos e danças característicos tanto dos espetáculos de bonecos, quanto das apresentações dos cantadores. Desde expressões idiomáticas características do Nordeste brasileiro que são recorrentes em apresentações de mamulengos e cantorias tais como: “Esse Pau tem Formiga”; “Cheio de Nove Horas!”; “Macho Que Nem Preá.”; “Feijão-de-Corda Com Jerimum.”; “Sabido da

²⁴ Em 1966, Hermilo Borba Filho publicou obra intitulada *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*.

²⁵ Três de suas seis peças: “*De uma Noite de Festa*”, “*O Coronel de Macambira*” e “*Marechal, Boi de Carro*” seguem o modelo do Bumba-meu-boi, e “*Os Anjos*” e “*Os Demônios de Deus*” possui a estrutura formal do Pastoril.

²⁶ A peça *Torturas de um Coração. Ou Em Boca Fechada Não Entra Mosquito* de 1951. Inspirada no teatro de mamulengos.

Peste.”; “Pancada Grande da Gota.”; “Oxente!”, até o nome da personagem João Redondo utilizado por Vital e que, no Estado do Rio Grande do Norte, serve para denominar a própria brincadeira, conforme se encontra registrado por Borba Filho (2007: 83), a denominação dos bonecos variam de uma região para outra no Brasil e podem ser chamados de: “[...] *Briguela* ou *João Minhoca* em Minas Gerais; [...] *Mané Gostoso* na Bahia; *João Redondo* no Rio Grande do Norte; [...] *Mamulengo* em Pernambuco”.

A ação teatral no espetáculo de mamulengo é manifestada por meio de entradas curtas, em geral não escritas, intercaladas por números musicais e de dança, sequenciadas por improvisações do apresentador, cujo nome varia de acordo com a região geográfica. Os bonecos podem ser chamados de Simão, Tiridá, João Redondo e em Mossoró e região oeste do RN de Benedito. O teatro de mamulengo caracteriza-se pelas brincadeiras e improvisações facilmente adaptáveis ao ambiente onde a brincadeira está acontecendo. Segundo Fernando Augusto G. Santos (2007: 2), “O Mamulengo é um fenômeno vivo, dinâmico, em constante processo de mutação, de transformação”.

Na encenação da Companhia Escarcéu a personagem João Redondo carregava características do apresentador do mamulengo, não apenas no nome, mas também, pelas entradas ou “passagens” agindo com total independência entre si e sem nenhuma preocupação de ordem lógica ou cronológica com o enredo do espetáculo. A pesquisadora Ana Maria Amaral (2007: 3), afirma que o teatro que se utiliza da animação trabalha com a “matéria concreta” que devido à energia do ator, transforma-se em matéria animada, em personagem. E esta “matéria animada”, “é todo e qualquer corpo físico que, no contato com energias sutis do espírito, adquire outros significados”. Ao mesmo tempo em que carregava o nome da personagem apresentadora do mamulengo, João Redondo era também o mamulengueiro, ou seja, era o criador do mamulengo que utilizava nas representações.

Apropriando-se da estrutura cênica do espetáculo de mamulengos, o autor Vital Santos evidencia através das rubricas e das falas dos personagens a estreita relação entre o boneco e o sujeito que o manipula, ou seja, entre o material e a ideia, estabelecendo uma relação dicotômica entre o mamulengo e o mamulengueiro. Esta relação foi bastante explorada na encenação a partir do estabelecimento de um divertido jogo onde

frequentemente se invertiam as posições entre o manipulador e o manipulado, como por exemplo:

CABO FINCÃO – O que eu queria mesmo era ser padre, pra vestir aquelas batinas bonitas, sentir o cheiro de incenso, ouvir o coro cantando... (*O POVO ESFARRAPADO ENTRA EM PROCISSÃO, ENTOANDO CANTO RELIGIOSO, OS DOIS ERGUEM A EMPANADA DO TÍTERE E FICAM POR TRÁS*) [...] (*REFAZEM A PROCISSÃO E SAEM. MÚSICA FESTIVA. ELES SURGEM DE MÁSCARA NA EMPANADA. O CABO FINCÃO, COM A MÁSCARA CAÍDA. DANÇAM IMITANDO BONECOS. A MÚSICA PÁRA*) – Era isso que eu queria ser, João Redondo, mas infelizmente a gente nunca é o que quer. (*COLOCA A MÁSCARA*) – entrei nesse ofício desgraçado muito novo ainda²⁷.

As máscaras utilizadas durante esta cena eram pintadas em tons de rosa, código facilmente identificado pela plateia, devido à correlação que era estabelecida entre a cor das máscaras e as das fachadas dos prédios públicos da cidade, como também, ao sobrenome dos representantes do poder político local.

A utilização de máscaras, proposta pelo autor no texto *A Árvore dos Mamulengos*, é mais um elemento que possibilita e reforça a proximidade entre o manipulador e o objeto manipulado, e entre o desejo da personagem e o que o impede de realizá-lo, como na cena que se segue, na qual a personagem João Redondo representa, ao mesmo tempo, o agente/manipulador e boneco/manipulado.

JOÃO REDONDO – (*POR TRÁS DA EMPANADA, FALANDO PELO BONECO*) – Boa noite moça bonita.
MARQUESINHA – Boa noite João Redondo!
JOÃO REDONDO – o que é que você tá [*tá*] fazendo aqui?
MARQUESINHA – Eu vim ver você trabalhar.
JOÃO REDONDO – Foi?
MARQUESINHA – Foi.
JOÃO REDONDO – Então lá vai! (*ARREIA O BONECO, SURGE SIMULTANEAMENTE NA EMPANADA, POLICARPO, VESTIDO NA BURRINHA E O CABO FINCÃO*)²⁸.

A máscara está constantemente associada à música, à dança, à performatização e à transmissão de uma dada mensagem que determinado grupo social lhe atribui e que

²⁷ SANTOS, Vital. *A Árvore dos Mamulengos*. In: Revista de Teatro, n.º. 440, Rio de Janeiro-RJ, jan/fev/mar, 1977: p. 38.

²⁸ Ibid., p. 40

são determinadas pela cultura de uma comunidade. Isa M. F. Trigo (2005: 120) fala da máscara usada nos folguedos como objeto cênico, capaz de estabelecer: “comunicação entre mundos distintos, deslocando pensamentos, transgredindo, quebrando convenções, enfatizando aspectos inesperados, desvelando processos ocultos ao cobrir elementos explícitos”.

A finalidade do uso da máscara no espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* era a de provocar o riso. Por sua vez, a relação que se estabelece entre o riso e o jogo nos leva a refletir sobre a seriedade do jogo, pois, mesmo quando nos leva ao riso, o jogo nos induz a seriedade, a um estado de conflito. Huizinga (1999: 3) afirma que: “O jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições mais rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana”. O riso, assim como o jogo e o lúdico, pode ser posto como atividade regradora que visa à sensatez. No entanto, o riso, assim como o cômico, pode ser percebido como uma quebra na nossa conexão com o comum, com o tempo e com o cotidiano. O cômico possui poder de catarse que para Cleise Furtado Mendes, pode ocorrer dentro de uma sucessão de ações e reações que ligam um sujeito a outro e das realizações dos desejos que se complementam. Mendes (2008: 218) afirma que:

A catarse cômica é um dos mergulhos possíveis na experiência de um saber (ou de um não saber) que nos liberta da racionalidade estreita, escorada fortemente não só pelas exigências sociais cotidianas de uma lógica adulta – esse é o aspecto mais banal da questão – mas, sobretudo, pelo forte laço estabelecido entre ascetismo e conhecimento, dor e reflexão, seriedade e verdade, sofrimento e transcendência, num imbróglio cristã-platônico que ainda não cessou de produzir seus efeitos.

O texto de Vital está imbricado de elementos matriciais estéticos e culturais extraídos do Bumba-meu-boi, Pastoril e do cordel, que somados aos do Mamulengo, foram harmonizados com finalidade de provocar o riso no espectador da mesma forma como aconteceu durante o processo de consolidação da estrutura cênica dos espetáculos que lhe serviram de fonte inspiradora. Pois de acordo com Borba Filho (2007: 16):

O bumba-meu-boi, na sua formação, lançou mão de todos os elementos do romanceiro, da literatura de cordel, das toadas do pastoril, de canções populares, de louvação, de loas, de tipos

populares, de assombrações, do bestiário, a tudo acrescentando a improvisação dos diálogos e as danças, na fixação do mais importante espetáculo popular, num sincretismo artístico-folclórico-religioso dos mais completos.

As manifestações de religiosidade de matriz africana, como cantos e danças usados nos rituais de cultos afro-brasileiros são trabalhadas no texto de Vital Santos, harmonizado com cantos e elementos cênicos do Mamulengo, do Pastoril e do Bumba-meu-boi. A respeito desses espetáculos, Borba Filho (2007: 11) afirma que é possível perceber: “o teatro antiilusionista de Brecht”. A máscara usada pela cigana, a qual, a personagem Marquesinha fazia se passar em dado momento do espetáculo é um exemplo deste recurso. Já com relação ao texto falado pela personagem quando se finge de cigana, podemos perceber os elementos matriciais provenientes da linguagem dos cultos de origem afro-brasileira.

MADAME – Eu tenho uma idéia! Vamos fazer um trabalho, vamos fazer um peji!

CABO FINCÃO – peji?! O que diabo é isso?

MADAME – É uma feitiçaria²⁹.

TODOS –

São Jorge, Santo guerreiro

Destemido militar

Fez pirraça no terreiro

Pro seu santo não baixar

Mas o santo não é vassalo

E fez de São Jorge cavalo

Prá [pra] João Redondo montar³⁰.

É importante lembrar que a Cigana é um personagem recorrente nos espetáculos do Pastoril em todo o Nordeste brasileiro. Borba Filho (2007: 18), observa ainda, que nos espetáculos populares: “A máscara ainda tem a função – como no teatro grego e no brechtiano – de utilizar um menor número de intérpretes em vários personagens.” Na cena em que é mostrado o cortejo do Babau da Morte o uso da máscara pela companhia tinha também esta finalidade.

²⁹ Ibid., p. 48.

³⁰ Ibid., p. 49.

A literatura de cordel utilizada no texto de Vital Santos como letras de música serviram para enfatizar o estado emocional dos personagens, para inserir personagens e situar o público no contexto de ação da peça³¹. Assim sendo, podemos considerar tanto sua conexão com a cantoria quanto com as canções brechtianas. Segundo Idelette M. F. Santos (2006: 21): “A palavra cantoria designa o conjunto da poesia oral cantada e improvisada segundo modalidades e regras poéticas muito precisas, onde a performance oral condiciona em grande parte a expressão”. Brecht utilizava as canções (*songs*) de inspiração popular em seus espetáculos como forma de expressar e/ou comentar o sentimento da personagem e provocar no seu público o efeito de distanciamento, essas canções promoviam a quebra da unidade das ações, que na maioria das vezes eram apresentadas de forma independentes entre si.

O distanciamento pode acontecer ainda pela utilização de atores para representar vários personagens e que, frequentemente, interagem com a plateia e, principalmente, por uma estética anti-ilusionista. Vital Santos utiliza-se das músicas inspiradas em espetáculos populares do Nordeste e na poesia do cordel para interligar as cenas e para comentar situações ou emoções dos personagens. Como por exemplo:

Todos –
A noite caiu em Cabedelo
A lua surgiu bem grandona,
E de carona,
Ficou a vê-lo,
João Redondo, o cômico
João Redondo, o trágico
João Redondo, o poeta
Perdido no mundo mágico³².

Ou ainda:

CABO FINCÃO – (canta)
Ah João Redondo, se soubesse
Como meu peito padece
De tantas desilusões
Aposto que tu irias
Correndo e dirias

³¹ A exemplo do coro grego, cuja função era comentar os acontecimentos dramáticos. Funcionava sempre como um espectador ideal que se responsabilizava pelo equilíbrio das emoções e pela moderação dos discursos. Segundo Antônio Freire (1985: 23 -27) “o coro é, de fato, um espectador ideal que serve de filtro dos sentimentos da audiência, no entanto, mesmo não sendo um ator é uma personagem da peça; fornece conselhos, exprime opiniões, coloca questões, e por vezes toma parte ativa na ação”.

³² Ibid., p. 35.

A ele minhas intensões.[*intenções*]³³.

Os versos acima podem ser classificados como pertencentes ao gênero cantoria, pois a estrutura rítmica dos versos da primeira poesia apresenta similaridades com mourão de pé quebrado, onde o primeiro verso rima com o quarto; o segundo com o terceiro; o quinto com o sexto e o oitavo; e o sétimo, aparece como contraponto aos demais. Segundo o poeta Crispiniano Neto (1999: 11): O termo “pé quebrado” faz referência a uma forma de cantoria em que os repentistas ainda usam a quadra, não com um verso desmetrificado, como se poderia deduzir do nome, mas com um verso solto. No nosso caso, o 7º Verso - João Redondo, o poeta.

Na segunda poesia temos uma espécie de toada de seis versos, onde o primeiro rima com o segundo; o terceiro com o sexto e o quarto com o quinto. Segundo Idelette Muzart F. Santos (2006:130-133), “a classificação da literatura de cordel é frequentemente atribuída ao tipo temático e obedece a duas linhas de pensamento”, ou seja, há uma classificação popular geralmente adotada por colecionadores, funcional com uma finalidade comercial; e outra literária que considera o “grau de integração da dimensão formal. Gêneros, modelos narrativos etc.” Ainda de acordo com Santos (2006: 16), “a literatura de cordel consegue manter a herança tradicional na linguagem da modernidade”. As abordagens temáticas das poesias que Vital lança no seu texto confere um grau de lirismo, além da função de situar o espectador no contexto da peça, prestam-se à apresentação de personagens, evidenciando seu estado emocional, situando-os no lugar, no tempo, e/ou ainda trazendo uma leve crítica à política socioeconômica do país, como no trecho abaixo, onde o autor aproveita a estrutura poética, tradicionalmente cantada nas apresentações de Bumba-meu-boi, para com o acréscimo de apenas dois versos, fazer uma crítica de caráter sócio-político como no trecho a seguir.

TODOS –
Cavalo marinho
Do boi estrelado
Rasga o teu peito
Num verso encantado
Que o povo anda triste
E desconfiado! (grifo nosso)³⁴.

³³ Ibid., p. 37.

Outro elemento explorado no texto da peça é o quiproquó. Esse recurso abundantemente encontrado no “canovaccio” da *Commedia dell’arte* e que retrata as confusões típicas de jovens casais apaixonados e atormentados por velhos libidinosos, vem sendo geralmente usado em textos e espetáculos cômicos, embora possa ser usado também para tratar de situações dramáticas. Esse artifício aparece na obra de Vital Santos para expor situação equivalente às trabalhadas pela *Commedia dell’arte*.

Equívocos entre os personagens do texto *A Árvore dos Mamulengos* acontecem devido aos problemas na comunicação entre eles, passando então a entender erroneamente o sentido do diálogo ou a interpretar de forma distorcida o comportamento de outra personagem, ou seja, o quiproquó é tratado por Vital como um recurso dramático que serve para mostrar paralelamente dois sentidos diferentes. O diálogo entre os personagens João Redondo e Cabo Fincão, a seguir, nos mostra um exemplo da utilização desse recurso:

JOÃO REDONDO – Mas esse mundo velho dá muitas voltas. Cabo Fincão, por quê [*por que*] essa transformação tão de repente? O senhor bateu na sua mãe? Praguejou o padroeiro? Ou comeu do boi de minas?
CABO FINCÃO – Não, João Redondo. Sabe como é, eu sou um solteirão, sempre vivi muito só...
JOÃO REDONDO – ah quer dizer que foi por isso que o senhor não quis casar até agora?
CABO FINCÃO – Foi João Redondo, mas não suporto mais a solidão. Agora estou decidido! (PARTE PARA ELE).
JOÃO REDONDO – (FUGINDO) Decidido a que?
CABO FINCÃO – A casar!
JOÃO REDONDO – Casar?! Com quem?
CABO FINCÃO – Ora João Redondo! (NOVA INVESTIDA) Com quem poderia ser?
JOÃO REDONDO – Cabo Fincão! O senhor ta [tá] mordido do Cachorro, ta [tá]?
CABO FINCÃO – Por quê? Ela não gosta mais de mim? Tem outro no sentido? Quem é esse individuo João Redondo? Diga que eu quero...
JOÃO REDONDO – Ela quem?
CABO FINCÃO – Ora ela quem! A Marquesinha! Ah! João Redondo, eu me esqueci que você não sabe, eu e a Marquesinha estamos noivos, ou melhor, vamos casar.

³⁴ Ibid., p. 40.

JOÃO REDONDO – Ah! Quer dizer que o senhor ta apaixonado é pela...

CABO FINCÃO – Marquesinha! Filha do Policarpo, seu patrão.

JOÃO REDONDO – (RESPIRANDO ALIVIADO) Passou por viado por que quis³⁵.

Na encenação, a direção do espetáculo deliberadamente conduzia a imaginação e os sentimentos do espectador, mesmo que momentaneamente, para um sentido diferente do que está sendo abordado. Na cena mostrada no espetáculo, a personagem Cabo Fincão dança uma valsa com um buquê de flores na mão enquanto conversava com seu parceiro.

Com a finalidade de provocar o riso, Vital Santos construiu em seu texto diálogos que aproximam o quiproquó da ironia, da metalinguagem e do metateatro. Segundo Camila Alaverce (2009: 40), a ironia presente no teatro: “depende do fato de a plateia dispor de informações verdadeiras sobre uma determinada situação ou obter uma informação junto com a vítima”. Esses elementos são utilizados, quase sempre, com a função de questionar as certezas e as verdades absolutas do espectador, Vital Santos usa esses recursos para questionar valores socioculturais como o casamento, a fidelidade conjugal e a instituição familiar como veremos a seguir:

MARQUESINHA – [...] Ah!... Mas quem sou eu pra ir de contra ao meu pai? Quem sou eu pra recusar um casamento? Se pelo menos tivesse nascido homem, mas não, nasci mulher, nasci mulher e aqui. Mulher não dá lucro, só consome. O casamento é um grande trunfo, mas prá o pai! Isso não quer dizer que seja por amor, foi por que ele escolheu, nós mudamos apenas de cárcere, de senhor. E se ela não for virgem... Ah! Que tragédia se ela não souber conservar a virgindade...³⁶.

POLICARPO – [...] É o meu presente de casamento! (UMA COLEIRA DE FERRO. COLOCA NO PESCOÇO DELA. CANTANDO)

[...] Para o cabo não ser corno

É só pendurar no torno

E fechar o cadeado. (AO PÚBLICO)

É. É isso mesmo, mulher é bicho danado. E eu que não sou besta, tenho que garantir o futuro da minha filha, a moral do meu genro e

³⁵ Ibid., p. 36.

³⁶ Ibid., p. 44.

principalmente o meu futuro... E a tradição da família brasileira. (SAI GALOPANDO NA BURRINHA)³⁷.



Fotografia 04: Cena do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos*. Lenilda Sousa e Franklin Oliveira. Praça Nossa Senhora do Perpétuo Socorro/Mossoró/RN, 1989.

Nesta cena, a personagem Policarpo está, ao mesmo tempo, presenteando sua filha Marquesinha ao Cabo Fincão e dando, a ela, uma “coleira de presente”. Esta combinação de ironia, crítica e metalinguagem, foi também utilizada por Vital Santos para abordar o tema da fidelidade conjugal da seguinte forma:

PORROTE – Jurou por uma peça boa... [...]
Cabo não case na vida
O casamento é uma bebida
Que quem toma é infeliz³⁸.

O metateatro teve atenção especial na encenação da Companhia Escarcéu pelo fato deste revelar os bastidores, o que para um teatro realizado na rua passou a ser aspecto importante na construção do espetáculo, tornou-se seu grande trunfo anti-ilusionista. Para Sonia A. V. Pascolati (2008: 6), “[...] o metateatro é um dos recursos encontrados pela dramaturgia moderna para reateatralizar o palco no século XX”. Ao quebrar a ilusão dramática, colocar em cena personagens conscientes de sua função

³⁷ Ibid., p. 50.

³⁸ Ibid., p. 45.

cênica, ao inserir críticas no discurso ficcional como forma de construção da teatralidade, o metateatro aponta artifícios de construção do texto que remete o leitor ao processo de construção de um espetáculo. Ainda segundo Pascolati:

Ao apagar as fronteiras entre público e platéia, lembrar constantemente o espectador que ele está no teatro, interpor um narrador entre a ação representada e aquele que a assiste, criar personagens autônomas em relação a seu criador e àqueles que tentam representá-las no palco, perverter a configuração tradicional de categorias dramáticas como tempo, espaço, ação e diálogo, os dramaturgos modernos abrem caminho para que o metateatro seja uma nova matriz de teatralidade.

O metateatro aparece no texto, não somente como uma forma de anti-teatro ou como fronteira entre obra e vida, mas como ironia dos personagens em relação ao próprio texto da peça e, até mesmo, como comentário de sua situação de impossibilidade de realizar seus anseios. Conforme acontece no diálogo a seguir:

JOÃO REDONDO – Humm! Você não sabe o que lhe espera. Eu não acredito que vai ser tão fácil assim. Pelo contrário, ao invés de um, você vai passar a ter dois senhores.
MARQUESINHA – Ora, João redondo, não seja assim tão dramático. Até parece que estamos num teatro.
JOÃO REDONDO – Essa é a verdade.
MARQUESINHA – João redondo que dramalhão!
JOÃO REDONDO – E o pior é que esse espetáculo agora toma tom de farsa medieval³⁹.

Privilegiando o jogo e a teatralidade, o autor mantém ao longo do texto um clima permanente de intrigas e confusões entre os personagens, que somente no final do texto se desdobram numa sequência de cenas de reconhecimentos e reencontros. As cenas de ciúme são constantemente retratadas de modo irônico e risível como na sequência abaixo:

ROSITA – (TIRA O COLAR) Como foi que isso veio parar aqui?

³⁹ Ibid., p. 49.

PORROTE – (AVANÇA E TOMA O COLAR DA MÃO DELA)
 Sim!...Desgraçada, peguei em flagrante. Um presentinho, não é?
 ROSITA – Um o quê?
 PORROTE - Ora um o quê! Então eu lhe pego com a arma do crime na mão e você ainda pergunta, um o quê?... Com pouco vai me dizer que caiu do céu...
 ROSITA – Tenha vergonha nessa cara, homem!
 PORROTE - Vergonha? Ainda não sou eu que deve [devo] ter vergonha!
 ROSITA – Chega com essa conversa, cretino! Eu já estou por aqui, com as suas enroladas. Ta [tá] pensando que eu não vi?
 PORROTE – Ah! Quer dizer que você me viu. Não foi?
 ROSITA – Claro que vi! Ta [tá] pensando que sou cega? Eu vi tudo.
 PORROTE – Ah! Então foi proposital? Só pra me humilhar, prá [pra] me desmoralizar? Você vai pagar caro por essa desonra! Vou lhe mostrar quem é Porrote Botelho Prego Torto. Vou quebrar-lhe todas as costelas!
 ROSITA – Vem murrinha, vem!... Vem prá [pra] você ver quem é Rosita Rabo Quente, filha do Tenente Zeca Galo, natural de Cabedelo Estado da Paraíba! Vem que eu quero quebrar esse pau na tua cara!⁴⁰



Fotografia 05: Cena do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos*. Júnior Félix, Tony Silva e Augusto Pinto. Praça Nossa Senhora do Perpétuo Socorro/Mossoró/RN, 1989.

No espetáculo, esta foi a cena na qual a Companhia mais trabalhou com as técnicas circenses. Vital nos apresenta suas personagens como artistas integrantes de um circo com uma lona velha e desbotada, desses “tomara que não chova”, chamado circo “Boca Mole”⁴¹, e continua sua descrição dizendo que todos eles têm características circenses, tanto na roupa quanto maquiagem. Assim, o Cabo Fincão é o domador; João Redondo, o palhaço; Marquesinha, a cantora Rumbeira; Seu Policarpo, o apresentador e

⁴⁰ Ibid., p. 51.

⁴¹ Capitão Boca Mole é o nome da personagem dono da festa do Bumba-meu-boi em sua versão pernambucana. Registrado por Hermilo Borba Filho (BORBA FILHO, 2007: 20).

Dono do Circo; o casal, Porrote e Rosita, os atores que representam os dramas e farsas circenses. Luís O. Burnier (2001: 206) afirma que:

[...] os tipos característicos da baixa comédia grega e romana; os *bufões* e *bobos* da Idade Média; os personagens fixos da *Commedia dell'arte* italiana; o palhaço circense e o *clown* possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais.

A dupla formada há bastante tempo aparece junta desde a *Commedia dell'arte* e carrega desde a sua origem a função de expor o ridículo e as fraquezas humanas. Vera Rocha (2003: 178) diz que: “No Brasil o circo apresenta características próprias distintas ou diferenciadas daquelas do circo europeu: apresenta palhaços muito falantes”. Característica que podemos notar na personagem João Redondo. No entanto, a ocorrência marcante dos quiproquós e expressões de falas populares nos permite fazer ainda uma correlação com a *Commedia dell'arte*, na medida em que a este personagem é conferida a função de provocar a comicidade, por meio de suas trapalhadas e trejeitos, similar à função exercida pelo bufão e pelo Zanni, e de brincar, criticar e ridicularizar as instituições e valores oficiais.

As personagens de Vital Santos, assim como os tipos da *Commedia dell'arte*, estão ligados ao contexto popular e personificam o trágico presente na vida cotidiana, e que por assumirem suas limitações e fraquezas tornam-se cômicos aos olhos do público. De acordo com Idelette Muzart F. Santos (2006: 76) em nível literário: “A apropriação da narrativa tradicional passa por uma aclimatação e uma regionalização dos personagens e da ação”. A apropriação no contexto da encenação do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* ocorre na medida em que os personagens recriados por Vital são reposicionados num contexto espaciotemporal diferente dos da *Commedia dell'arte*, mas exercem a mesma função cômica, que por questões de ordem política, social e histórica, peculiares do nordeste brasileiro foram, a partir da tradição oral, sofrendo apropriações pela cultura letrada e, ao mesmo tempo, influenciando-a.

Mesmo as situações como: adultério, ciúme, velhice e amor trabalhadas no texto também apresentam similaridades com o repertório da *Commedia dell'arte*, cujo roteiro tradicional trás situações cômicas dos apaixonados (*innamorati*), como acontece entre João Redondo e Marquesinha, e seu desejo de casarem-se, mas, há sempre um velho

(*vecchio*), que no nosso caso específico são dois, Policarpo e Cabo Fincão, que atrapalham ou impedem o casamento dos jovens enamorados e, envolvem João Redondo (*zanni*), para ajudá-los.

Os tipos característicos da *Commedia dell'arte*, assim como os personagens (re)criados por Vital Santos no texto *A Árvore dos Mamulengos* são divididos em três categorias: os *Zanni* (servos), personagens de classe social mais baixa. Os *vecchi*, que representam a classe social mais endinheirada e os *innamorati*, os amantes, que desejam se casar, ou quando já são casados, tentam manterem-se, mas são frequentemente atrapalhados pelos *vecchi*. Conforme demonstraremos a seguir:

CATEGORIA	PERSONAGENS		APROPRIAÇÃO (Características acrescentadas por Vital)
	Na <i>Commedia dell'arte</i>	Na <i>Árvore dos Mamulengos</i>	
Zanni	Arlecchino (Servo do Pantalone)	João Redondo (Empregado de Policarpo.)	Mamulengueiro. O “amarelo esperto”, O anti-herói. Faz par romântico com Marquesinha.
	Palhaços		
	Columbina (inteligente e habilidosa)	Rosita Rabo Quente (artista)	Atriz do circo. Encenqueira e ciumenta. Amante de Porrote.
	Servas		
	Scaramuccia(o) (um bufão)	Porrote Botelho Prego Torto (artista)	Ator do circo. Amante de Rosita.
Covardes e contadores de Mentiras			
Innamorati	Isabella (por um belo jovem)	Marquesinha (por um palhaço)	Conquistada por João Redondo.
	Mocinhas apaixonadas		
Vecchi	Pantalone (pai de Isabella.)	Policarpo (Pai de Marquesinha)	Dono do circo. Domador, apresentador.
	Ricos avarentos pais de filhas casadoiras		
	Capitano (aliado de Pantalone)	Cabo Fincão (aliado de Policarpo)	Pretende casar com Marquesinha. Covarde. Inseguro. Gosta de contar vantagens
	Militares imponentes		

Da mesma forma, que os tipos da *Commedia dell'arte* sempre envolvidos em confusões e mal entendidos, os personagens circenses de Vital Santos vivem situações análogas. Flaminio Scala (2003: 13) afirma que:

Os tipos da comédia dell'arte retornavam - atualizando e ampliando – a tipologia da comédia latina: os enamorados, o marido ciumento, o pai severo, o velho apaixonado por uma bela jovem, o doutor falastrão, o servo freqüentemente famélico, o soldado fanfarrão, dentre outros.

O enredo traçado por Vital também apresenta similaridades com os da *Commedia dell'arte*, tanto pela atemporalidade quanto pelos encadeamentos de enganos e mal-entendidos. Os diálogos do texto são dinâmicos e contextualizados social e historicamente. Embora os personagens da *Commedia dell'arte* fossem fixos e todos os efeitos cênicos premeditados cuidadosamente, cada ator improvisava seu texto, mesmo os assuntos sendo retirados da literatura já elaborada. Os personagens criados por Vital Santos nos remetem tanto à *Commedia dell'arte*, nascida nas ruas da Itália, quanto aos tipos populares presentes no romanceiro e na literatura de cordel cujas matrizes encontramos em nossas festas populares. O que nos leva a refletir sobre uma memória do presente, assim como nos aponta a pesquisadora Idelette M. F. Santos (2006: 15):

[...] a memória não pertence ao passado, e sim ao presente. Reviver o passado ou descobrir sua significação, não significa reencontrar ou recriar os fatos, as sensações ou vozes tal qual foram vividos, ouvidos ou sentidos em algum momento do passado. Implica, pelo contrário, refazer, reconstruir e repensar as experiências do passado com as imagens, as palavras e as idéias do hoje.

A poesia contida nas letras das cantigas que integram o texto são apropriações das que escutamos nas apresentações do Bumba-meu-boi e do Pastoril, assim como os diálogos são apropriados dos espetáculos de Mamulengo, o que fez com que a Companhia enxergasse na obra de Vital Santos características cômicas e poéticas possíveis de serem compreendidas e apreciadas por seus espectadores, compostos por sujeitos de todas as classes sociais e níveis culturais dos mais diversificados.

2.2 - Ninguém Atira Pedras em Árvore que não tenha Frutos

O espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* foi colocado na rua, não somente com o intuito de buscar um novo público, mas, segundo matéria veiculada no jornal Gazeta do Oeste (1993: 10) por entender que:

A Companhia Escarcéu estruturou seu projeto fundamentado no fato de que o artista é um indivíduo socialmente comprometido com o seu tempo e por isso quer ultrapassar os limites do belo e do fantástico para acrescentar à sua bandeira de teatro popular de rua, o questionamento sócio-político, fornecendo ao povo, meios e formas de compreender o que é arte popular, para que desta forma deixe de ser mero expectador e se transforme em agente produtor e criador potencializado.

O desejo de suscitar as discussões sobre a importação de valores culturais junto às classes economicamente menos favorecidas da cidade, nos remete ao que Luiz A. Reis (2008: 31) aponta como uma “função civilizatória do teatro”, a insistência da Companhia Escarcéu em manter seu espetáculo durante doze anos, levando-o a um público que em sua grande maioria, pouco ou quase nada se adequavam às novas condições sócio-históricas de Mossoró/RN nos anos 80, lembra ainda, um princípio básico da pedagogia dos jesuítas. A repetição de um ensinamento. A pedagogia dos jesuítas caracterizou-se pelo apreço pela teatralidade e pela realização cênica.

Há um ditado popular que afirma que *ninguém atira pedras em árvore que não tenha frutos*. O fato é que mesmo diante de dificuldades enfrentadas, tais como, falta de espaço adequado para os ensaios, de capital para manutenção de figurinos e falta de uma política institucional de incentivo ao seu trabalho de rua, a persistência da Escarcéu passou a incomodar aos políticos mais tradicionalistas da cidade, que enxergavam na atuação da Companhia uma militância mais política do que artística. Segundo Augusto Pinto (2010), “esses políticos se sentiram desafiados diante da facilidade com que a Companhia Escarcéu mobilizava o seu público na rua”. De fato, através do espetáculo, a

Escarcéu questionava e até mesmo ridicularizava as atitudes e posturas arbitrárias dos políticos locais da época, no espaço que era oficialmente reconhecido pela Câmara Municipal de Mossoró/RN como “tribuna popular”, ou seja, na Praça Vigário Antônio Joaquim.

A forma como a Companhia Escarcéu mobilizava o seu público, sua organização interna e metodologia de trabalho expressam, de certo modo, a ideologia e a intenção política de seus integrantes. Aspectos que serão descritos e analisados no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

ESPAÇO, PÚBLICO E ENCENAÇÃO

Os rústicos são aqueles que dizem: “não temos recursos externos, nem um centavo, nem formação técnica, nem qualificações estéticas, não temos verba para belos figurinos ou cenários, não temos palco, não temos nada que não sejam nossos corpos, nossa imaginação e os meios que estão à mão” (BROOK, 2008:51).

3.1 – A Encenação e a Redescoberta da Roda

É predominante em toda América Latina a utilização do espaço circular na maioria das criações cênicas no teatro de rua. O espaço circular ou a roda caracteriza-se por colocar o público disposto em torno da cena e ao mesmo nível do atores, normalmente em pé, sem cadeiras ou arquibancadas. Esta disposição da plateia em forma de círculo é utilizada pela maior parte dos grupos que fazem espetáculos de teatro de rua também no Brasil.

O círculo tende a favorecer o caráter ritualístico do teatro. Ao colocar os espectadores distribuídos em pontos equidistantes em relação ao centro da cena os grupos de teatro de rua, como a Companhia Escarcéu, por exemplo, que utilizam a roda desejam favorecer a visualização do espetáculo por ângulos distintos sem que haja

prejuízo visual nem de entendimento da obra por parte da sua assistência. A roda serve ainda, para colocar os espectadores uns de frente para os outros durante o espetáculo. Embora o público seja um coletivo e a realidade teatral seja instantânea, Janô (1986:87), diz que: “o grande triunfo do teatro é ser um ato gerado pelo contato entre as pessoas”. A interação entre atores e espectadores na condição de oficiantes e assistentes, gera possibilidades de comunhão ou mesmo de discussão acerca do mistério da relação entre os homens.

A rua foi o espaço de representação escolhido para a realização do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* e a opção pela formação da roda enquanto espaço cênico de atuação representava, na época, segundo a atriz Lenilda Sousa (2009)⁴²: “uma ruptura com os costumes tradicionalistas impostos pela elite cultural da cidade”. Os espetáculos teatrais na cidade de Mossoró/RN, nos anos 80 e 90, encontravam-se confinado aos espaços fechados dos auditórios e a forma e estilo filiados à estética do palco italiano, a Escarcéu, por sua vez, pretendia romper com esse limite quase “canônico” no teatro mossoroense. Sobre a busca de novos espaços para dar visibilidade a novas ideias e do vínculo estabelecido entre a arte do teatro e o posicionamento político dos sujeitos que o realiza, a pesquisadora Silvana Garcia (1997: 17) afirma que:

Não se trata mais de ajeitar um novo conteúdo as velhas formas, como o fez inicialmente o agitprop, mas configurar o novo que, na tradição da ruptura, é político na medida mesma em que se insere, *alternativamente*, em atitude de confronto, no interior do próprio sistema produtivo artístico.

Segundo consta no programa do espetáculo e em *release* divulgado na imprensa escrita da cidade, em texto intitulado “Porque Teatro de Rua” (1988: 4), a Companhia Escarcéu declara que sua opção pela “rua representa romper as paredes do formalismo convencional do palco e anular a distância entre o artista e o público”. A Companhia Escarcéu além de buscar um espaço aberto e público para realização do seu trabalho, pretendia ainda uma maior participação do espectador em seu espetáculo, por isso, adotou a roda como espaço para realização do seu trabalho.

⁴² Entrevista em anexo.

Por ser esta forma de utilização do espaço aberto também privilegiado pelas manifestações da cultura popular como, por exemplo, o Bumba-meu-boi, o qual, segundo descrito por Borba Filho (2007: 17): trata-se de “um espetáculo praticado em arena, o público em pé formando uma roda”, a partir deste referencial estético, a Escarcéu buscou no funcionamento e na dinâmica de formação do círculo nestes espetáculos, respostas iniciais para sua preocupação com a forma de melhor trabalhar o espaço da cena e do público. A apropriação espacial da roda configurou-se numa matriz cultural amoldada das manifestações da cultura popular. A Companhia adotou o termo “roda” para designar o seu espaço de representação do espetáculo, por considerar que a expressão é também usada pelo “brincante” das manifestações da cultura popular.

Ocorrendo tanto nas apresentações de Bumba-meu-boi, Ciranda e Capoeira, a roda é a configuração espacial privilegiada ainda em cerimônias de caráter religioso como as Giras de Umbanda, religião de matriz africana a qual conta com muitos adeptos em Mossoró/RN, que em terreiros influenciados pelo rito Angola-Congo, é o espaço onde se canta e dança em homenagem às entidades, que são seres espirituais e místicos de origem mestiça indígena ou africana.

Na época em estudo a Umbanda era a religião cultuada por boa parte dos integrantes da Companhia Escarcéu, a proximidade e vivência do elenco com esta expressão religiosa exerceu forte influência não apenas em relação à ocupação do espaço da roda, como também, na composição das personagens. Foi nas giras de Umbanda, que os atores e atrizes da Companhia Escarcéu, num segundo momento de sua fase de preparação do trabalho cênico, buscaram referências para pesquisar a ocupação espacial pretendida pelo elenco para o espetáculo. O local escolhido pelos artistas para observação *in loco* foi a Tenda Espírita de Umbanda Mãe Iemanjá⁴³.

O propósito era analisar a dinâmica da ocupação da roda, sobretudo nas giras de caboclos, que são espírito de índios e/ou mestiço cultuados na Tenda. O objetivo era atingir a melhor ocupação possível da roda durante a realização do espetáculo. Luciana Saul (2003: 254) em pesquisa realizada sobre o ritual do Candomblé, como referência para o estado de criação do ator, afirma encontrar nestes rituais “os elementos que se identificam com o trabalho do ator”. Que são: “transcendência da forma e qualidade do movimento, transformação de energia, presença e a relação com o sagrado”. Assim

⁴³ Terreiro de Umbanda liderado pela Mãe de Santo Dona Dina.

como no Candomblé, os rituais umbandistas apresentam confluências com o trabalho do ator⁴⁴. Fazendo uma distinção entre os participantes que entram em “transe” e os que “não entram”, Saul (2003: 254) nos chama atenção para o fato de que:

Os que não giram no Santo⁴⁵ doam-se completamente ao ritual, ao mesmo tempo em que têm uma grande consciência de tudo o que está acontecendo por todos os cantos do barracão. Se quisermos fazer uma analogia com o trabalho do ator, podemos dizer que aqui encontra-se a disciplina e a entrega que Grotowski queria de seus atores.

O que a princípio era uma busca pela melhor ocupação espacial da roda, acabou influenciando também na pesquisa corporal dos atores e atrizes, no que se refere tanto a estética das danças dos orixás⁴⁶, quanto para a mistura de linguagens corporal, musical, simbólica, como também a miscigenação cultural das entidades e dos caboclos cultuados na Umbanda.

Deste modo, cada um dos integrantes do espetáculo buscou elementos estéticos e culturais adicionais, objetivando associar a partitura gestual das entidades pesquisadas aos gestos das suas personagens. A personagem “Marquesinha dos anjos”, além de cantora rumbeira e de mocinha casadoura, recebe elementos do Orixá Oxum⁴⁷; o “Cabo Fincão” militar valentão, mas sentimentalmente frágil e carente, recebeu características do orixá Ogun⁴⁸; o “João Redondo”, amarelo esperto, conquistador, sem família e “botador de boneco”⁴⁹ teve acréscimo da personalidade de Exu⁵⁰; o “Policarpo”, Velho avarento e interesseiro, foi contemplado com algumas características de Omulú⁵¹; a “Rosita Rabo Quente” mulher braba, desbocada e atrevida, era também uma Pomba

⁴⁴ Não cabem no âmbito deste trabalho maiores considerações sobre esta temática, no entanto, pretendo desenvolvê-la mais aprofundadamente em futuro trabalho de pesquisa.

⁴⁵ Saul denomina de Girar no Santo os participantes que entram em transe e os que não entram em transe como os que não giram no santo.

⁴⁶ De acordo com Cascudo (2001: 453). Orixá é divindade da religião iorubana. Simboliza as forças da natureza

⁴⁷ Orixá feminino representado pelas águas dos Rios e lagos. A Deusa do ouro e da beleza.

⁴⁸ Orixá masculino representado pelo ferro e os metais. Deus da Guerra.

⁴⁹ Expressão popular que denomina o ato de manipulação no teatro de bonecos, mas também significa gíria que designa confusão, briga e tumulto.

⁵⁰ Orixá masculino representado pelo fogo e pela terra. Deus da fertilizada, o senhor das encruzilhadas.

⁵¹ Orixá masculino representado pela terra. Deus da Saúde.

Gira⁵² e seu amásio “Porrote Botelho Prego Torto” fanfarrão, cismado e briguento, recebeu tiques de Baiano⁵³.

A formação da roda é segundo a pesquisadora Ana Carneiro (1998: 57), “uma organização coletiva do espaço de representação e do público”. Para Companhia Escarcéu a roda é uma delimitação do espaço de atuação dos atores, que começava a ser definido a partir da chegada ao local do espetáculo, quando todos os atores e atrizes começavam a dançar, a cantar e a tocar tambor, delimitando espaço até que o público percebesse a configuração proposta e fossem aos poucos ocupando seus lugares em volta do espaço que havia sido indicado pela movimentação inicial dos atores e atrizes.

Como a plateia está livre dos limites impostos pelas cadeiras ou pelo palco, seja este italiano ou não, a manutenção da roda exige prontidão dos atores no espaço aberto, isso porque, a plateia troca constantemente de lugar e tende a ocupar o espaço que não está sendo ocupado pelos atores. O simples fato de parte da roda está no sol e outra na sombra pode interferir na organização da roda. Por isso a necessidade de exercícios constantes de manutenção e ocupação do espaço, embora o centro represente o espaço do poder na configuração circular.

O teatro de rua proposto pela Companhia apontava para a descentralização da produção teatral e democratização de acesso público. Viviana Mesquita (2010)⁵⁴ afirmou que:

O público nos ajudou a entender que a arte é formadora de opinião, quando exercia um papel de animador de um grupo de pessoas que na contramão do contexto estético do teatro da época, nos ajudou a entender que o teatro de rua está para além de ser um jeito diferente de fazer teatro.

A Companhia Escarcéu vê o público do teatro de rua como um participante ativo em sua brincadeira. A adoção da roda serviu, no entendimento da Companhia Escarcéu,

⁵² Entidade guardiã dos caminhos e encruzilhadas. Exu fêmea.

⁵³ Entidades associadas aos espíritos dos tipos urbanos brasileiros cultuados nos terreiros de Umbanda de nação (matriz) Gongo-Angolano.

⁵⁴ Entrevista a mim concedida em 02/12/2010.

como mecanismo que libertava o corpo do espectador dos limites impostos pelos assentos destinados a plateia e criava maior possibilidade de mobilidade, como servia também, para não distanciá-lo da ação cênica, mesmo reconhecendo o fato de que na roda têm-se diversas zonas de percepção e de proximidades da cena.

A apropriação do texto originalmente escrito para o palco italiano, ao ser transposto para o espaço aberto da rua, centrou-se basicamente na ocupação do espaço da cena e na manutenção do trabalho do grupo em permanente estado de busca por conhecimento acerca do fazer teatral no espaço da rua. Em relação à ocupação espacial, a Companhia Escarcéu procurou atuar nos locais onde havia um fluxo grande e contínuo de pessoas, ou seja, locais especiais e referenciais para exercer o seu trabalho. Entre suas contribuições ao movimento teatral da cidade, figura a forma de organização do trabalho da Companhia Escarcéu enquanto grupo teatral, e não apenas enquanto elenco, o que chamou atenção dos demais grupos locais para o processo de formação e de tomada de consciência de grupo como base fundamental para o desenvolvimento do trabalho cênico dos que se preocupavam em investir numa linguagem e no aprofundamento de experiências e vivências cênicas de modo mais profissional.

A Árvore dos Mamulengos foi, segundo a atriz Tony Silva, “o primeiro espetáculo de rua na cidade de Mossoró/RN, que deu impulso às lutas pela causa teatral, aglutinando atores e contribuindo pro crescimento de muitos”, e o ator Júnior Félix afirma que: “Foi mais uma alavanca para o crescimento cultural da cidade”.

A encenação do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* orientou-se pelo processo colaborativo de produção, processo que o dramaturgo Luiz A. Abreu (2003:5) descreve como: “proposta de construção do espetáculo teatral que se caracteriza por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo”. O ator e diretor Augusto Pinto (2010) justifica a escolha da metodologia da criação colaborativa empregada no trabalho de montagem do espetáculo como: “resposta à necessidade de entender a rua enquanto lugar teatral”. Entendimento este que representava a busca de todos os integrantes da Companhia e que foi buscado coletivamente por todos os integrantes.

Ao colocar em prática o processo colaborativo o diretor do espetáculo abriu possibilidade para que houvesse constantes e permanentes reuniões entre atores e direção para estudo, avaliação e discussão de estratégias e formas de abordagem da

plateia na rua. Em algumas oportunidades as cenas eram construídas mediante a necessidade das condições estruturais do local e da apresentação, eram segundo A. Pinto, “mudadas minutos antes das apresentações”. O que nos faz lembrar o pensamento de Peter Brook (2008:78) quando afirma que: “O ‘teatro’ é uma necessidade essencial do ser humano, enquanto “os teatros” e suas formas e estilos são apenas caixas temporárias e descartáveis”. A rua apresentava-se como uma modalidade teatral com possibilidades de novas experimentações e descobertas para a Companhia, era também espaço para se discutir o exercício da cidadania e da liberdade, era o momento de descartar velhas práticas e experimentar novas sensações. A. Pinto (2010) afirmou em sua entrevista que:

No início o teatro pra mim era minha diversão, brincadeira, depois a forma que encontrei de me engajar ativamente na luta contra a ditadura, pela anistia e pelos direitos sociais. Com a montagem da “*Arvore*” eu considero que ali no exercício de montagem e durante a longa temporada, deixamos de brincar de teatro para exercer o ofício.

Para as instituições culturais herdeiras da ditadura militar, o teatro de rua deveria servir apenas como meio de educar o povo de cima pra baixo, através de “campanhas educativas”. A Companhia Escarcéu queria um teatro de rua como linguagem capaz de articular pessoas e ideias.

3.2 – O Que Entra na Roda é pra Girar na Gira

Motivada pela necessidade da pesquisa requerida pela linguagem específica para o teatro de rua, até então nova para a Companhia, a Escarcéu iniciou um processo de investigação das possibilidades cênicas dos materiais recicláveis e de uso caseiros não apenas por questões de ordem financeira, mas, pela necessidade de agregar teatralidade e plasticidade artesanal aos figurinos e adereços.

Investindo na pesquisa de adereço e figurino, a Companhia construiu a partir de materiais como, por exemplo, a urupemba, uma espécie de peneira de fibra vegetal, confeccionadas geralmente em palha e talo de carnaúba, utilizadas para peneirar grãos. A Companhia Escarcéu chegou aos seguintes resultados: A urupemba, utensílio

doméstico, ganhou nova função cênica ao ser utilizada como sombrinhas de frevo durante os cortejos que antecederiam as apresentações do espetáculo e na cena da procissão, como máscaras na cena de abertura do espetáculo e na cena da dança do Babau da morte e, como balões juninos na cena da festa de São João, além de ter servido para demarcação do espaço do público na roda.

O tecido de algodão cru, usualmente utilizado para embrulhar açúcar, serviu de matéria base para confecção do estandarte, que levava o nome da Companhia pelos cortejos. As figuras do Boi, da Burrinha, Babau da Morte e dos mamulengos, foram trabalhados em papel machê e espuma de colchões velhos.

Os figurinos foram resultantes da apropriação e da customização das cores e roupas usadas pelas personagens do reisado, do pastoril, dos blocos carnavalescos de Mossoró/RN e das vestimentas e paramentos usados na Umbanda. Buscou-se através do figurino uma linguagem que expressasse questões sexistas e sociais suscitadas pelo texto, afinal, além dos indicativos socioculturais expressados numa primeira leitura visual, “o que uma personagem veste confirma sua fala, esta por sua vez define um estado de espírito” (BEIGUI, 2006: 86). Associando “estado de espírito” ao significado das cores, o verde e amarelo foram às cores do vestido usado pela personagem *Rosita Rabo Quente* como forma de estabelecer uma correlação entre esta personagem e as cores oficiais da bandeira brasileira, num contraponto com o azul e vermelho do figurino do fraque estilo “Tio San” da personagem *Porrote* que por meio das cores utilizadas era associado simbolicamente com a bandeira americana. Esta combinação serviu para correlacionar a relação conflituosa existente entre os personagens do espetáculo e a conflitante relação política, cultural e econômica que se estabeleceu entre o Brasil endividado e Estados Unidos credor do terceiro mundo dos anos 80.



Fotografia 06: Cena do espetáculo *A Árvores dos Mamulengos* na USIBRAS (Usina Brasileira de Óleos e Castanha LTDA. Mossoró/RN), 2000.

A cor marrom foi usada por duas personagens, *Cabo Fincão* e *Seu Policarpo* como forma de evidenciar primeiramente o gosto que ambos nutriam pelo poder, e também como forma de associá-los ao poder político local, isso porque o marrom era a cor da roupa que o então prefeito da cidade⁵⁵ costumava usar em suas aparições públicas. O vermelho do figurino da personagem *João Redondo* trazia uma referência ao “encarnado” do pastoril e também por ser esta a cor da bandeira dos partidos políticos de esquerda, que nos anos 80 e 90 começavam a conquistar a simpatia e adesão da população em geral. Para Lenilda Sousa, atriz do espetáculo, o figurino era um importante elo no *feedback* público/espetáculo. A relação entre cores e figurinos usados pelas personagens foram sofrendo modificações ao longo da temporada, devido a mudanças conjunturais no plano político local e também pela própria dinâmica de aperfeiçoamento do espetáculo ao longo da temporada.



⁵⁵ Doutor Dix-Huit Rosado Maia. Foi Prefeito da cidade de Mossoró/RN entre os anos de 1980 a 1989.

Fotografia 07: Cena do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos*. Augusto Pinto e Nonato Santos. Praça Vigário Antonio Joaquim/Mossoró/RN, 1989.

Arantes (1988: 34) afirma que: “tudo nas sociedades humanas é constituído segundo os códigos e as convenções simbólicas”. Concordo com o pensamento do autor por entender que a arte teatral como expoente da cultura converte-se num processo dinâmico que mesmo quando intencionalmente se visa congelar o tradicional para impedir a sua deterioração, as transformações ocorrerão sempre. Dentro deste processo cabe ao artista buscar a si mesmo, vendo-se de outros ângulos, isso significa dizer que ao compor seu personagem, o artista mergulha num processo de autoconhecimento, mesmo quando se coloca como observador dos outros.

As figuras de Boi e Burrinha serviram como elementos incentivadores da participação do público. Ao convidar o espectador para entrar na roda e participar de uma cena, os atores utilizavam as figuras, executavam as danças e cantavam toadas de Bumba-meu-boi. O público tinha um papel relativamente ativo na função, participava das danças e em algumas cenas interagia com os atores, como por exemplo, quando eram convidados para “botar boneco” junto com a personagem *João Redondo*. Esses momentos do espetáculo prestavam-se ainda aos improvisos dos atores/atrizes.

A música cantada durante a realização do cortejo foi uma apropriação dos frevos e marchas que eram usados pelo bloco Os Pimpões, agremiação carnavalesca organizada e mantida financeiramente por mais de sessenta anos por Dona Cristina, uma lavadeira que apaixonada pelo carnaval de rua, juntava suas economias durante o ano inteiro para comprar as fantasias dos integrantes do seu bloco entre os anos 60 e 80. Os motivos dessa homenagem da Companhia Escarcéu à Dona Cristina através da incorporação das músicas carnavalescas ao espetáculo são apontados na entrevista que a atriz e diretora teatral Lenilda Sousa concedeu ao programa radiofônico “Ponto por Ponto” da Rádio Rural quando afirma que: “cantar as músicas dos Pimpões nos cortejos era a nossa forma de reconhecer a importância daquele bloco de carnaval e, principalmente, de Dona Cristina, como inspiração e motivação para nosso trabalho na rua”⁵⁶.

⁵⁶ Entrevista concedida em 27 de março de 2007.



Fotografia 08: Cena do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos*. Praça Vigário Antonio Joaquim, Mossoró/RN, 1989.

No entanto, o efeito pretendido com a música, dança, adereços, figurinos, texto e o trabalho dos atores durante o processo de encenação do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* era o cômico. Ao ser encenado na rua, a montagem da Escarcéu ganhou agilidade, dinamicidade e alegria, sendo sobretudo popular na medida em que conseguiu agradar as mais variadas plateias e por abordar temas importantes para época de sua realização como, inflação, autoritarismo, machismo e colonialismo de forma alegórica e sem o ranço dos espetáculos politicamente engajados. Para Mendes (2008: 98), “a comicidade é uma arma que dispara em todas as direções, os alvos da simpatia e ojeriza serão também sempre móveis, explorando as expectativas da época, o pacto com as pulsões agressivas e libidinais de cada platéia”. Por meio das entrevistas realizadas com os atores percebe-se que a plateia entendia e participava do espetáculo, cada um a sua maneira, dentro de suas perspectivas e visões de mundo.

A finalidade do espetáculo era a de provocar o público para participação na cena. Entre os espectadores havia sempre os que se identificavam com as cenas de conflito. Outros que gostavam de ver a personagem *Cabo Fincão* sendo ridicularizada pelas artimanhas da *Marquesinha* e *João Redondo*, talvez por estas personagens representarem, de certa forma, naquele momento histórico, o autoritarismo do regime militar. Augusto Pinto (2010) considerou que: “o figurino colorido das personagens era uma grande atração pra platéia”. O boi e a burrinha também exerciam papel fundamental para cativar o público, mas, o momento de maior empatia do espetáculo era quando a personagem *Rosita Rabo Quente* entrava em cena vestida de Carmem Miranda, surrando o *Porrote* vestido de tio San. Mendes (2008: 6) afirma que “a catarse operada no cômico depende também de uma semiadesão emocional à personagem”. O trivial e o ridículo exposto no texto foram explorados pela encenação visando uma

maior adesão por parte da plateia, dada suas possibilidades de teatralidade. Pois, segundo Hugo (1988: 33):

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos”.

O cômico e o grotesco assumiram importante papel no teatro feito pela Companhia Escarcéu quer seja pela descontração ou reflexão provocada pelo riso, pelo jeito curto e rápido de abordar problemas e soluções cotidianas e por intermédio dos contrastes expostos pelo grotesco em relação ao belo. Afinal, o grotesco é, segundo Hugo, (1988: 31), “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”. O espetáculo *Árvore dos Mamulengos* representou uma transgressão na forma de se fazer teatro na cidade de Mossoró/RN não somente pela ruptura com o espaço fechado dos auditórios, mas, sobretudo, pela busca de uma estética que pudesse diferenciar o seu trabalho teatral daquele que vinha sendo realizado há tempos pelos grupos de teatro da cidade de Mossoró/RN. O resultado do seu trabalho ao ser analisado pelo sociólogo Aécio C. de Sousa (1989: 1), recebeu o seguinte comentário:

A companhia Escarcéu inaugura em Mossoró um tipo de espetáculo que, a meu ver, refaz o percurso do teatro: o teatro de rua, aquele que ao invés de esperar o espectador nas salas, muitas vezes inacessíveis à intimidação do espectador popular, vai encontrar-se com ele num espaço neutro, porque é espaço de ninguém, o palco da rua.

A Companhia Escarcéu, pela sua atuação, contribuiu significativamente para conquista de espaços para se fazer arte e espetáculos na cidade de Mossoró/RN. Sua forma de administrar cooperativamente o grupo e de gerir seu trabalho cênico influenciou diretamente na criação de outros grupos e conquistou para o teatro de rua o respeito da cidade.

Quando se manteve em atividade teatral numa época em que o teatro na cidade de Mossoró/RN estava quase sem nenhuma atividade, quer por falta de espaço adequado para abrigar as produções dos grupos ou pela falta de organização destes coletivos teatrais, ou ainda, pela ausência de políticas culturais, a temporada do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* trouxe para o teatro local significativas modificações, sobretudo, na relação entre atores e diretores no que se refere ao processo de construção dramatúrgica da cena.

Ao adotar como metodologia de trabalho o processo colaborativo e ao estabelecer a ponte entre o estudar teatro e relacioná-lo a prática da encenação, a Companhia Escarcéu contribuiu para despertar nos artistas da cidade uma atitude mais responsável em relação ao fazer teatral. Podemos observar que a partir da experiência vivenciada pela Escarcéu com o espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* o tempo de permanência, em cartaz, dos espetáculos na cidade alterou-se, até mesmo, aqueles que eram realizados em casa fechada, passou de duas apresentações em um único final de semana, para temporadas que duravam em média três meses. Grupos que não faziam teatro de rua começaram a experimentar esta modalidade e os que atuavam em outras linguagens começaram a demonstrar mais cuidado com suas produções, até mesmo para evidenciar que havia várias possibilidades de fazer teatro na cidade, o que, ao nosso ver, representou um avanço para o movimento teatral da cidade. O período de realização da temporada foi de grande produtividade não apenas para Escarcéu, mas para todos os grupos de teatro da cidade de Mossoró/RN e as influências foram mútuas e múltiplas, inclusive pelo embate de ideias acerca da produção teatral e sua função na sociedade local.

E POR ENQUANTO...

Ao analisarmos a história do teatro na cidade de Mossoró/RN, pudemos perceber a importância dessa arte para a sociedade mossoroense em todos os períodos de seu desenvolvimento socioeconômico e político. Inicialmente, essa arte era apenas uma forma de lazer a serviço de uma determinada classe social economicamente favorecida. Como exemplo, temos o teatro das sociedades dramáticas durante o século XIX, passando por momentos de expressiva aceitação nacional como o trabalho realizado, durante os anos 60, pelo Grupo de Teatro de Estudantes Amadores de Mossoró –

TEAM, que se constituía num exercício de cidadania e de engajamento sociopolítico durante os anos 70 e 80 e chegando mesmo a ser aceito e realizado como atividade profissional respeitada pela sociedade mossoroense nos anos 90 e 2000 do século XX. A arte teatral se manteve viva e atuante na cidade conquistando a simpatia e admiração da população de modo geral.

A implantação do regime militar nos anos 60, a falta de uma política cultural e a ausência de casas de espetáculos adequadas à realização teatral na cidade não foram capazes de interromper o fluxo histórico do teatro em Mossoró/RN. A luta pela liberdade de expressão e o enfrentamento ao regime militar favoreceram a atuação dos grupos de teatro politicamente engajados, os quais reivindicavam a construção das casas de espetáculos na cidade como forma de manter ativo o fazer teatral na cidade, o que, progressivamente, foi ganhando força e eco junto à população mossoroense.

A organização do movimento teatral a partir da criação da Cooperativa Caiçara de Artistas, Técnicos e Produtores Culturais de Mossoró – COOCAR proporcionou a visibilidade e fortalecimento da luta dos grupos de teatro que por mais de uma década vinham levantado esta bandeira na cidade. Entre os grupos de teatro integrantes do movimento figura a Companhia Escarcéu de Teatro, que por meio de sua atuação artística com espetáculo teatral de rua, de seu posicionamento político e de sua forma de organização do trabalho em grupo, contribuiu significativamente para a consolidação das conquistas logradas pelo movimento artístico da cidade de Mossoró/RN no início dos anos 2000.

A criação da Companhia Escarcéu ocorreu dentro de um contexto histórico marcado politicamente pela hegemonia do grupo Rosado no comando do município e, economicamente pelo impacto provocado pela chegada da empresa Petrobras à cidade de Mossoró/RN. As mudanças socioeconômicas provocadas pela nova conjuntura acarretaram problemas socioambientais até então inexistentes na cidade. O novo contexto reclamava uma tomada de consciência por parte dos cidadãos mossoroenses no tocante a compreensão da nova ordem e ao posicionamento ante os problemas emergentes. Para o teatro produzido na cidade, os problemas centravam-se na necessidade de qualificação dos profissionais, na busca de renovação estética e de novas linguagens por parte dos artistas locais.

Influenciada pelo contexto histórico, a Escarcéu investiu na qualificação de seus artistas e no trabalho do teatro de rua, através do qual buscou fomentar junto à população em geral a discussão dos problemas emergenciais de ordem sociopolítica e cultural. O resultado desta investida foi a realização de uma temporada que teve duração de doze anos ininterruptos do espetáculo *A Árvore dos Mamulengos* realizado no espaço aberto e público das ruas e praças de Mossoró/RN.

Apropriando-se do texto escrito por Vital Santos, dos elementos matriciais do Bumba-meu-boi, do Pastoril, do Mamulengo, da literatura de cordel, do Circo, das cantigas dos cultos de Umbanda e das músicas de carnaval, a Escarcéu criou um espetáculo de teatro na rua e para a rua contando com a participação do público desde sua Gênese. As ideias desenvolvidas por Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Augusto Boal e Bertold Brecht foram a base teórica referencial para o trabalho da Escarcéu.

A apropriação da roda pela Companhia Escarcéu como espaço de realização do seu trabalho na rua, amoldada das manifestações da cultura popular, serviu como base para democratização do acesso e da participação do público durante a realização do espetáculo, favorecendo o aspecto ritualístico do teatro, assim como, a pesquisa empreendida por seus integrantes nos rituais da Umbanda exerceram influência significativa, não apenas no que refere à ocupação e a manutenção da roda, mas, também na composição das personagens, na customização dos figurinos, favorecendo também, a investigação de materiais para confecção de adereços a partir de utensílios de uso doméstico, dando-lhes uma função cênica peculiar.

A pesquisa de figurino, realizada pela Companhia Escarcéu, contribuiu de modo positivo para facilitar o entendimento das questões sociopolíticas e estéticas propostas e discutidas no espetáculo, na medida em que a leitura visual das cores e modelos serviram de suporte para que a plateia pudesse fazer a associação entre as personagens do espetáculo e os representantes do poder local, bem como, identificar os elementos da cultura popular e, que ao mesmo tempo, servisse para ampliar o efeito cômico pretendido pelo grupo, deste modo, o figurino cumpriu importante função estética, considerando que o interesse da Companhia era provocar o público para participar da cena e, junto com ele rir, refletir e brincar.

A ruptura com o espaço fechado, a ocupação do espaço aberto e público para realização do espetáculo, a adoção do processo colaborativo, com sua relação dialógica e participativa entre os integrantes da Companhia durante o processo de montagem do trabalho provocaram percalços internos e externos, que pela própria dinâmica do trabalho, lhe serviu de base para solidificação do grupo e manutenção dos estudos e das pesquisas. A atuação política da Companhia Escarcéu e sua participação nos movimentos sociais, como o movimento negro, no então recém-criado Partido dos Trabalhadores – PT e no movimento artístico da cidade de Mossoró/RN, resultaram em confrontos e enfrentamentos com o poder público local.

Mesmo diante de um contexto sociocultural desfavorável, a manifestação teatral dos históricos embates que teve com os representantes do poder hegemônico e da falta de espaço cultural, aqui entendido como ambiente arquitetônico polivalente com capacidade para abrigar manifestações artísticas na cidade de Mossoró/RN, a Companhia Escarcéu, pôde, por meio de sua persistência, contribuir conjuntamente com outros grupos de teatro, não somente para a consolidação da luta por políticas públicas de incentivo a produção e usufruto da arte, luta esta ainda em curso. Sendo responsável ainda pela formação de toda uma geração de atores, a Escarcéu contribuiu muito para o reconhecimento da importância do teatro como atividade profissional na cidade.

Atuando dentro de contexto histórico marcado pela transição entre o regime militar e o processo de redemocratização do país, a Companhia Escarcéu sentiu a necessidade de lutar pela instalação de uma nova poética, de uma nova postura sociopolítica que fosse capaz de resgatar a dignidade do homem e sua cidadania, para que esses pudessem se reconhecer em sua própria cultura. O teatro de rua e sua relação dialógica com a cultura popular foram os meios utilizados pela Companhia para comunicar ao seu público suas inquietações e, ao mesmo tempo, lançar-lhes novos questionamentos, afinal, a obra teatral não pode terminar em equilíbrio, em repouso, muito pelo contrário, deve mostrar os caminhos pelos quais a sociedade se desequilibra e questionar para onde ela vai ou como caminhar apontando sempre para a transição.

De acordo como os membros da Escarcéu, a arte teatral não é privilégio de apenas alguns eleitos, é antes, imanente a todos os homens indistintamente, e o artista tem o dever de propor o movimento em direção à comunhão e à liberdade. A Companhia abriu mão do teatro engajado, comportado, fechado, segregador e

panfletário, que há muito tempo vinham dominando o fazer teatral na cidade de Mossoró/RN, e partiu em busca de um teatro eventual, alegre, vivo e popular. A sua função foi, e ainda é, a de provocar, de está sempre tentando ir além dos limites impostos pelas normas sociais que limitam as cabeças dos cidadãos, tem buscado, na medida do possível, apontar outros ângulos para se enxergar o mundo cotidiano e vem tentando manter-se firme na corda bamba estendida entre a utopia e o desequilíbrio.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Alberto de. *Debate Dramaturgia De Grupo; O Coletivo Na Dramaturgia; Autores Debatem O Teatro Como Disputa De Pensamento*. Jornal O Sarrafo, **São Paulo**, teatro em debate, número 2, Abril 2003.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A Ironia e suas Refrações: Um Estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

AMARAL, Ana. Maria. *O inverso das Coisas. Teatro de Animação: boneco, figura ou formas animadas*. In: Revista *UNIMA BRASIL*, Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB Associação Rio de Teatro de Bonecos - ARTB. São Gonçalo, 2007.

ANDRADE, Leilane. *A fascinante arte de representar*. Jornal o Mossoroense, Mossoró, 27 mar. 2008. Coluna Universo.

ARANTES, Antonio Augusto . *O que é cultura popular*. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ASSUMPÇÃO, Narciso. *Sobre A Árvore dos Mamulengos e Vital Santos*. Jornal Diário do Paraná, Paraná, 18 maio 1977.

BACHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras*. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

BADER, Wolfgang. (Org.). *Brecht no Brasil. Experiências e Influências*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1987.

BAKHTIN, Mikail. *A Cultura Popular Na Idade Média E No Renascimento: O Conceito De François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Anna-Blueme/HUCITEC, 2002.

BÁRBARA, Rosamaria. *A Dança das Aiabás*. (Tese de Doutorado em Sociologia – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas). Universidade de São Paulo, São Paulo- SP, 2002.

BEIGUI, Alex. *Dramaturgia por outras vias: A Apropriação como Matriz Estética do Teatro Contemporâneo – Do Texto Literário à Encenação*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo/USP, 2006.

BIÃO, Armindo. *Matrizes Estéticas: O Espetáculo da Baianidade*, disponível em: <http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/matrizes.pdf>. Acesso em: 03 out. 2009.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____, Augusto. *Teatro do Oprimido*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

_____, Augusto. *Categorias do Teatro Popular*, Buenos Aires: CEPE, 1979.

BOBBIO, Norberto. *Três Ensaios sobre Democracia*. São Paulo: Cardim & Alario, 1991.

BORBA FILHO, Hermilio. *Espetáculos populares do Nordeste*. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/editora Massangana, 2007.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. *Arte dos Regimes Totalitários do Século XX: Rússia e Alemanha*. São Paulo: Annablume, 2008.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças dos Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____, Ecléa. *Problemas Ligados à Cultura das Classes Pobres*. In. A Cultura do Povo. Coleção de estudos especiais nº 01. São Paulo: Cortez, 1985.

BRITO, Rubens e GUINSBURG, J. *Método Matricial: Formulação do Conceito de Método Matricial*. In. Memória ABRACE IX – Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas/ Org. André Carreira. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BRITO, Rubens José Souza. *Teatro De Rua: Princípios, Elementos e Procedimentos – a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe (SP)*, (tese, livre-docência) UNICAMP, Campinas (SP), 2004.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. 2. ed. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____, Peter. *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP, 1992.

_____, Peter. *A Escola dos Annales*. São Paulo: UNESP, 1991.

_____, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna – Europa 1500-1800* – 2. ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2001.

CABRAL, Luciana Francisca. A Rua no Imaginário Social. In. Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía Y Ciencias Sociales Universidad de Barcelona. Vol. IX, núm. 194 (60), 01 de agosto de 2005. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/nova.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

CALDAS, Wanderley - *O Que Todo Cidadão Precisa Saber Sobre Cultura*. Cadernos de educação política. São Paulo, 1983.

CAMINHADA sem Futuro: o Trajeto Vitorioso do Teatro Mossoroense. Direção: Jeyzon Leonardo. Produção: Andreilson de Castro. Mossoró: Mossoró Audiovisual, 2010, DVD (20 min), minidv, color.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: Ensaio de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço Cênico e Comicidade: A busca de uma definição para a linguagem do ator (grupo Tá Na Rua – 1981)*. Dissertação de mestrado em Teatro. Inédito. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes/UNIRIO, 1998.

CARNOY, Martin. *Gramsci e o Estado*. In Estado e Teoria política. (equipe de trad. PUCCAMP) 2. ed. Campinas: Papirus, 1988.

CARREIRA, André. *Teatro De Rua – Brasil E Argentina Nos Anos 1980*. São Paulo: Hucitec, 2007.

_____, André. *Teatro de Grupo: Conceito e Busca de Identidade*. In: Anais do III Congressos de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII). Florianópolis, 2006.

_____, André. *Teatro Popular no Brasil: A Rua como Âmbito da Cultura Popular*. In Urdimento n.º 4. Dezembro: Revista de Estudos Teatrais na América Latina, 2002.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Globo, 2001.

CASTRO, Alexandre Barros de. *Os Caboclos na Umbanda*, Disponível em: <http://www.girasdeumbanda.com.br/giras_caboclos.asp>. Acesso em: 21 jul. 2009.

CAVIGNAC, Julie Antoinette. *Vozes da Tradição; Reflexões Preliminares sobre o Tratamento do Texto Narrativo em Antropologia*. In REVISTA DE HUMANIDADES v.1 - n.1 - ago./set. de 2000 – ISSN/UFRN CERES. Disponível em: <<http://www.seol.com.br/mneme>>. Acesso em: 23 jan. 2011.

CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO. *Quem Somos*. Disponível em: <<http://ctorio.org.br>>. Acesso em: 18 ago. 2010.

CHARTIER, Roger. *Do Palco à Página: Publicar Teatro e Ler Romance na Época Moderna – Séculos XVI-XVII*. São Paulo: Casa da Palavra, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura do Povo e Autoritarismo das Elites*. In. A Cultura do Povo. Coleção de estudos especiais nº 01. São Paulo: Cortez, 1985.

COMPANHIA ESCARCÉU DE TEATRO. *Programa do Espetáculo A Árvore dos Mamulengos*, Mossoró, 1989.

_____. Release do projeto “Aonde o Povo Está”, 26 març. 2007.

COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CORTEJO ao pôr do sol. Direção: Nonato Santos. Produção: Companhia Escarcéu de Teatro. Mossoró: Prêmio Fomento a Produção de bens Culturais, 2009, DVD (20 min), minidv, color.

COSTA, Maria Eugênia Belczak. *Grupo Focal*. In Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação. BARROS, Antonio ; DUARTE, Jorge (Orgs). São Paulo: Atlas, 2009.

COSTA, Raimundo Nonato Santos da. *Doze Anos em Escarcéu: uma Breve História de Amor a Arte Teatral*. Coleção mossoroense, série “B”. Número 1632. Mossoró: Fundação Vingt-Un Rosado, 1999.

COTIDIANO. *COOCAR Prejudica Grupo de Teatro e Recebe Críticas*. Jornal O Mossoroense, Mossoró, 28 mar. 1993. p. 11.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*. trad. Roberta Baarni. São Paulo: Hucitec, 1999.

DAMATTA, Roberto. *O universo do carnaval: Imagens e Reflexões*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981.

_____, Roberto. *A Casa & a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1997.

ESCOLA DE TEATRO CATARSE. *O s Personagens da Commedia dell'arte*.

Disponível em: <<http://escoladeteatrocatarse.wordpress.com/2008/01/15/os-personagens-da-commedia-dellarte>>. Acesso em: 19 ago. 2010; as 00:31.

FARIAS, Fábio. *O País de Mossoró*. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/rumos/webreportagem/paisdemossoro.htm>>. Acesso em: 28 jul. 2010; as 16:35.

FELIPE, José Lacerda Alves. *A (re) invenção do Lugar: Os Rosados e o País de Mossoró*. João Pessoa: Grafiset, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

FILHO, Lauro Monte. *Caleidoscópio do TEAM. O mossoroense*, Mossoró, 1984. Coleção mossoroense, vol. 183.

FREIRE, Antônio. *O Teatro Grego*. Publicações da Faculdade de Filosofia de Braga, 1985.

FREITAS, Sônia Maria de. *História Oral: Possibilidades e Procedimentos*. 2. ed. São Paulo: Associação Cultural Humanista, 2006.

FROTA, Luciana Silveira de Aragão E. *Documentação Oral e a Temática da Seca: (estudos)*. Brasília: 1984. p. 348 (Coleção Lima Barreto; v. n. 9).

GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

GARROCHO, Luiz Carlos. *O Teatro e as Forças do Coletivo*. **Fit Revista**, Belo Horizonte, n. 3, 2008.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da História*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____, Antonio. *Lettere dal Carcere*, 2 vols. Palermo: Sellerio, 1996.

GROTOWISKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1992.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de(Orgs.) *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2006.

GURGEL, Deífilo. *Espaço e tempo do Folclore Potiguar*. FUNCART(PROFINC). Sec. Do 4º. Natal: Centenário, 1999.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Edward T. *A Dimensão Oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

História Oral e Memória: a Cultura Popular Revisitada. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2007. (Coleção caminhos da história). ISBN 85-724420-8. Disponível em: <<http://br.groups.yahoo.com/group/nucleodepesquisadoresdeteatroderua>>. Acesso em: 26 maio 2010.

<http://teatroderuanobrasil.blogspot.com/> Acesso em: 26 maio 2010.

HUGO, Vitor. *Do Grotesco e do Sublime. Trad. do Prefácio de Gromwell*, Trad. Celia Berretine. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUIZINGA, Johann. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

IANNI, Octávio. *A Cultura do Povo* In. *A Cultura do Povo*. Coleção de estudos especiais nº 01. São Paulo: Cortez, 1985.

JANÔ, Antonio Januzelli. *A Aprendizagem do ator. Série princípios*. São Paulo: Ática, 1986.

JEAN-MARIE Pradier/ Por Armindo Bião. *Etnocenologia: A Carne Do Espírito*. São Paulo: Anablume, 1999.

JOÃO DO RIO. *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

KLEBERG, Lars. *1980. Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*. Trans. Charles Rougle. *Novos Rumos de Teatro*. London: Macmillan, 1993.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um Conceito Antropológico*. 18. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LIMA, Francisco Vanderlei. *Pão e circo: Espetacularização do Político em Mossoró*. XIV CISO. Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste. Fls 19, p. 2 – 17, Recife, 2009.

MACÊDO, Carmem Cinira. *Algumas Observações Sobre a Questão da Cultura do Povo*. In. *A Cultura do Povo*. Coleção de estudos especiais nº 01. São Paulo: Ed. Cortez, 1985.

MENDES, Cleise Furtado. *A Gargalhada de Ulisses: a Catarse na Comédia*. São Paulo: Perspectiva. Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MESNARD, P. *La Pedagogia dos Jesuítas*, In: Jean Château. *Los Grandes Pedagogos*. México, 1992.

MESQUITA, Viviana Bezerra de. *A trajetória Histórico-Sócio-Cultural da Companhia Escarcéu de Teatro na Cidade de Mossoró(RN): 1986-2004*. Monografia, curso de Especialização em Ensino de Teatro – Departamento de artes da UFRN. Natal, 2004.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História Oral e Memória: A Cultura Popular Revisitada*. São Paulo: Contexto, 2003.

MOREIRA, Jussara Trindade (Org.). *Sobre o Teatro de Rua*. Disponível em: <<http://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2009/01/bibliografia-sobre-teatro-de-rua.html>>. Acesso em: 26 maio 2010.

MOREIRA, Jussara Trindade. *A pedagogia teatral do grupo Tá Na Rua*. (Dissertação de Mestrado em Teatro – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro, 2007.

NEGLIA, Ermínio G. *Paulo Freire e sua Aplicação ao Teatro*. In: Revista Canadiense de Estudos hispânicos, vol. V, nº 2, Universidade de Toronto, 1981.

NETO, Joaquim Crispiniano. *Curso de iniciação a Poesia Popular do Nordeste*. UFERSA, Mossoró, 1999.

NEVES, Lucilia de Almeida. *Memória, história e sujeito: substratos da identidade*. Texto apresentado na Mesa- redonda “História Oral e as tramas da subjetividade” realizada no III Encontro Regional Sudeste de História Oral. Mariana, 12 a 14 de maio de 1999.

NICOLETE, Adélia. *Dramaturgia em Processo Colaborativo e sua Relação com a Criação Coletiva e o Dramaturgismo*. In: Anais do III Congressos de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII). Florianópolis, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NONATO, Raimundo. *Aspectos do Teatro em Mossoró*. SNT, Rio de Janeiro, 1976.

NUNES, Silvia Balestriri. *Boal e Bene: Contaminações para um Teatro Menor*. (Tese de Doutorado em Psicologia Clínica) PUC/SP. São Paulo, 2004.

PROJETO Cara Pintada: *Teatro de rua pede impeachment contra tristeza e burrice*. O **mossoroense**. Mossoró, 22 out. 1993. p. 10.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Teatro e Trabalhadores: Texto, cena e formas de agitação no ABC paulista*. In: Revista Espaço Acadêmico. Ano VI, N ° 62, Jun/2006.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. *Metateatro: Inscrições do Espetáculo do Texto Dramático*. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC (Tessituras, Interações, Convergências), São Paulo: Brasil, 2008.

PAULA, Ivonete. *Corta Essa*. **Gazeta do Oeste**, Mossoró. 25 mar. 1993. Caderno Etc & Tal, p.4.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Trad. Sérgio Sávia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J.Guinsburg & Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht Vida e Obra*. 2. ed. , Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PIGNARRE, Robert. *História do Teatro*. 3. ed. Portugal: Mira Sintra, 1979.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1988.

PIÑON, Nélide. A Paixão da Memória. **Folha de S. Paulo**, São Paulo. 5 ago. 1999. Caderno Mais, p. 5-10.

PRAXEDES, Rosângela Rosa. *Pensando Raça e Cor com Stuart Hall: Algumas reflexões a partir do Significado de Ser Negro*. Revista Espaço Acadêmico, São Paulo, n ° 36, Maio de 2004.

PROCÓPIO, Paulo. *COOCAR Reverá Incidente Ocorrido e se diz Aberta*. **O Mossoroense**, Mossoró. 31 mar. 1993. p. 4.

REIS, Luiz Augusto da Veiga Pessoa. *Fora de Cena, no Palco da Modernidade: Um Estudo do Pensamento Teatral de Hermilo Borba Filho*. (Tese de Doutorado em Letras) UFPE. Recife, 2008.

ROCHA, Vera Lourdes Pestana da. *Melodrama Circense: A caracterização do Personagem por Tradição*. In: Anais do III Congressos de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII). Florianópolis, 2003.

ROUBINE, Jean Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

_____, Jean Jacques. *A Arte do Ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

RUIZ, R. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. INACEN, MINC. Rio de Janeiro, 1987.

SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e Teatro: a Obra de Jorge Andrade*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

SANTOS, Carlos Aparecido dos. *O Teatro na Época da Ditadura*. História Net. Disponível em: <<http://www.historianet.com.br>>. Acesso em: 01 jan. 2009.

SANTOS, Fernando Augusto G. *Mamulengo: o Teatro de Bonecos Popular no Brasil*. In: Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul : SCAR/UEDESC, ano 2, v. 3, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Memória das Vozes: Cantoria, Romanceiro & Cordel*. Salvador: Secretaria da Cultura e turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SANTOS, José Luiz dos. *O Que é Cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SANTOS, Vital. *A Árvore dos Mamulengos*. In:, n °. 440, Rio de Janeiro/RJ, jan/fev/mar, 1977.

SAUL, Luciana. *Ritual do Candomblé: Uma Inspiração para o Trabalho Criativo do Ator*. In: Anais do III Congressos de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII). Florianópolis, 2003.

SCALA, Flaminio. *A Loucura de Isabella*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas: Forma Literária e Processo Social no Início do Romance Brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. 18. ed. São Paulo: Cortez, 1992.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o Povo no Brasil*. In: Cadernos do Povo Brasileiro- 2 [exemplar nº 2113], Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2008.

SOUSA, Aécio Cândido. *A Inserção Local da Petrobrás*. Jornal de Fato, Mossoró, 31 dez. 2004. Edição Especial Petrobras no RN, Caderno 2, p. 7.

_____, Aécio Cândido de. *Sobre a Companhia Escarcéu e o Espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”*. Jornal o Mossoroense, Mossoró, 29 de maio, 1989.

_____, Aécio Cândido de. *Garrancho- Ópera Sertaneja*. Ed. Universitária da UFRN, Natal 1985.

TEIXEIRA, Adailton Alves. *A Rua como Palco: O Teatro de Rua em São Paulo, Seu Público e a Imprensa Escrita*. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul – UNICSUL, 2008.

TELLES, Narciso & CARNEIRO, Ana (orgs). *Teatro De Rua: Olhares e Perspectivas*. E-papers, Rio de Janeiro, 2005.

TELLES, Narciso. *A Pedagogia Teatral do Grupo Ói nós Aqui Traveiz: Discurso de uma Prática*. In: Anais do III Congressos de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII). Florianópolis, 2003.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: História Oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

TRIGO, Isa Maria Faria. *No Pulso do Ator: Treinamento e Criação de Máscaras na Bahia*. Salvador: UFBA, 2005.

TURLE, Licko & TRINDADE, Jussara (Orgs.). *Tá na Rua: Teatro sem Arquitetura, Dramaturgia sem Literatura e Ator sem Papel*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros- SNEL, 2008.

TURLE, Licko. *As Grandes Celebrações de Amir Haddad e do Grupo Tá na Rua Performances Urbanas Coletivas*. In: Anais do III Congressos de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII). Florianópolis, 2003.

VASSALLO, Ligia. *O Sertão Medieval: Origens Européias do Teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VIEIRA, César. *Em Busca de um Teatro Popular*. CONFENATA. 3. ed. Santos, 1981.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa Em Artes: Um Paralelo entre Arte e Ciência*. Autores Associados, Campinas, 1998.

ANEXOS

ANEXO A - ENTREVISTAS COM ELENCO DO ESPETÁCULO A ÁRVORE DOS MAMULENGOS

Entrevista com Ator e diretor Augusto Pinto

1. Qual o significado do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” para o seu ofício do Ator?

No início o teatro pra mim era minha diversão, brincadeira, depois a forma que encontrei de me engajar ativamente na luta contra a ditadura, pela anistia e pelos direitos sociais. Com a montagem da Arvore eu considero que ali no exercício de montagem e na longa temporada da Arvore, deixamos de brincar de teatro para exercer o ofício. Daquele momento em diante vieram os primeiros cachês, e o reconhecimento da família e da comunidade do nosso talento quanto artistas, e do teatro como trabalho e atividade provedora.

2. Como e onde eram realizados os ensaios do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Os ensaios eram realizados nas praças. A praça da capela Santa Terezinha foi a mais utilizada.

3. Quais as melhores lembranças que você tem do Espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”.

Minha melhores lembranças estão ligadas as viagem pelo interior do estado e a nossa viagem a São Paulo, no memorial da América Latina tive a impressão de que existe uma pressuposta nação nordestina.

4. Qual era a história contada pelo espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Cabedelo é o lugar onde acontece a ação. O Cabo Fincão é apaixonado pela Marquesinha que gosta de João Redondo. João Redondo por sua vez também gosta da Marquesinha, mas acha seu amor impossível porque o pai da sua amada por interesses em dinheiro e posição social que a todo custo casar a filha com o Cabo.

5. Como você classificava o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”? (de acordo com os gêneros teatrais)

A Árvore dos Mamulengos é uma comedia.

6. Quais foram as maiores dificuldades enfrentadas pela Companhia Escarcéu durante a Montagem do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Na época tínhamos que confeccionar tudo praticamente, não existia na cidade figurinistas e nem aderecistas especializados, também não tínhamos muita técnica pra trabalhar na rua. Mas, a maior dificuldade acho que era as nossas famílias que insistiam pra gente arranjar algo de futuro pra fazer.

7. A música utilizada pelo espetáculo ajudava ou atrapalhava o entendimento do público?

A música cumpria bem o papel de narrar o espetáculo, de aquecer a cena e vincular o espetáculo as manifestações espetaculares do povo nordestino que era nossa proposta naquele momento.

9. As pessoas (o público) entendiam o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Claro que sim. Mas cada um a sua maneira, dentro de suas perspectivas e visão de mundo.

10. O que significou o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” para o teatro mossoroense dos anos 1980?

Numa época em que não existia nenhum espaço aberto na cidade aberto para as artes cênicas, ocupar a rua significava manter acesa a chama do teatro. Pela própria composição e origem do elenco Árvore significava a própria democratização do teatro. Éramos nós os filhos do povo fazendo teatro para o povo e na praça do povo.

11. Considerando o aspecto estético. Você acha que o texto de Vital Santos perdeu ou ganhou com montagem de Rua da Cia Escarcéu?

Na minha opinião ganhou, a Árvore da Escarcéu era ágio, dinâmica, alegre, colorida, sobretudo popular e abordava temas prementes como, inflação, autoritarismo, machismo e colonialismo de forma alegórica e sem o ranço dos espetáculos politicamente engajados.

12. Qual era o personagem que você interpretava no espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Eu interpretava o Cabo Fincão.

13. Como foi o processo de construção do seu personagem?

Na época havíamos lido um texto de Augusto Boal que falava de como devíamos em vez das mascaras psicológicas buscar as "máscaras sociais de comportamento". Na mesma entrevista Boal ainda afirmava espectador é o elemento fundamental da comunicação através do teatro. Podemos utilizar técnicas, métodos e sugestões de qualquer pessoa: Stanislawsky, Brecht, velhos atores de circo, etc. E assim nasceu o Cabo Fincão cumprindo com os rituais de uma classe e categoria social e ao mesmo tempo sonhava em ser padre sentir o cheiro do incenso, ouvir o coro cantando... O Cabo Fincão era a representava o poder da época e ao mesmo tempo encarnava o Soldado Catôta a transgressão desse poder. Estou aqui (na farda), por necessidade...

14. Como a plateia reagia ao seu personagem?

A plateia gostava adorava ver a figura do cabo ser ridicularizada pelas artimanhas da Marquesinha e do João Redondo, talvez por representar naquele momento de certa forma o autoritarismo do regime militar.

15. Como era a relação ator/grupo e grupo/espectador?

Naquela época talvez pela necessidade de entender a rua enquanto lugar teatral havia constantes reuniões dos atores para avaliação, e discussão de estratégias de abordagem da plateia em algumas oportunidades algumas cenas que iam ser apresentadas eram definidas e textos a serem inseridos mediante situação local, eram mudadas minutos antes das apresentações

16. Qual era o papel do público no espetáculo?

O público tinha um papel relativamente ativo na função, participando das danças e em algumas oportunidades interagindo com os atores.

17. Em sua opinião o que mais chamava a atenção do espectador durante as representações do espetáculo?

Considero que as roupas coloridas eram de grande atração pra plateia, o boi, a burrinha também tinham papel fundamental em cativar o público, mais acho que quando a Rosita entrava em cena vestida de Carmem Miranda sorrindo o Porrote vestido de tio Sam era o momento de maior empatia.

Entrevista com Atriz Lenilda Sousa

1. Qual o significado do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” para o seu ofício do Ator/Atriz?

Significa a minha vida no mundo da arte e a possibilidade de estar construído uma história de vida pautada nos caminhos da cultura teatral.

2. Como e onde eram realizados os ensaios do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Na praça da igreja perpétuo do socorro e no auditório epílogo de campo, e leituras nas casas dos componentes da Companhia.

3. Como você compreende o Trabalho do ator/Atriz no Teatro de Rua?

Como possibilidades de conquistar e construir novos espaços e novas linguagens.

3. Quais as melhores lembranças que você tem do Espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

As apresentações nos fins de tarde.

5. Qual era a história contada pelo espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

A história de uma moça que não queria casar com o homem que o pai dela estava obrigando a casar-se, pois a mesma estava apaixonada por outro homem jovem e bastante esperto.

6. Como você classificava o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” (de acordo com os gêneros teatrais)?

Cômico.

7. Quais foram as maiores dificuldades enfrentadas pela Companhia Escarcéu durante a Montagem do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

De início faltou recurso financeiro, depois dificuldade de relacionamento, imaturidade do elenco, bem como políticas públicas municipais que pudessem garantir a efetivação da produção teatral.

8. Pensando nos adereços, figurinos e maquiagem usados na encenação, você acha que estes elementos ajudavam ou atrapalhavam na compreensão do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”? Justifique sua resposta.

Ajudava porque havia feedback do público. O espetáculo prendia o espectador.

9. A música utilizada pelo espetáculo ajudava ou atrapalhava o entendimento do público?

Tinha um significado muito especial na condução da história.

10. As pessoas (o público) entendiam o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Acredito que sim, porque as pessoas vinham conversar conosco como se nós não soubéssemos o que tínhamos feito, elas queriam nos contar a história e ao mesmo tempo absorver outros detalhes.

11. O que significou o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” para o teatro mossoroense dos anos 1980?

Quebrar de rupturas e audácia frente aos costumes tradicionalistas impostos pela elite cultural da cidade.

12. Considerando o aspecto estético, você acha que o texto de Vital Santos perdeu ou ganhou com montagem de Rua da Cia Escarcéu?

Ganhou porque a rua amplia, então os códigos utilizados no teatro ganham outros acepções.

13. Qual era o personagem que você interpretava no espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Marquesinha.

14. Como foi o processo de construção do seu personagem?

Discussão em grupo acerca do estereótipo da personagem, construção psicológica da personagem e leitura do texto.

15. Como a plateia reagia ao seu personagem?

Com boa aceitação.

16. Como era a relação ator/grupo e grupo/espectador?

Divertíamos-nos muito com o espetáculo e acredito que o público também.

17. Qual era o papel do público no espetáculo?

Desejo de fazer parte da encenação.

18. Em sua opinião, o que mais chamava a atenção do espectador durante as representações do espetáculo?

Os momentos de conflitos.

19. O que você não gostava no espetáculo?

Quando parecia que os atores estavam competindo entre si e perdiam o foco da ação na cena.

20. Você se considera um profissional de teatro? Qual a relação entre a sua profissionalização e o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Sim, “A árvore dos Mamulengos”, como já havia citado antes, foi a propulsora de uma caminhada direcionada para o teatro.

Entrevista com ator Júnior Félix.

1. Qual o significado do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” para o seu ofício de Ator/Atriz?

R. Foi importante para o trabalho de rua, visto que foi minha primeira experiência nesta área.

2. Como e onde eram realizados os ensaios do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

R. Em vários pontos, mas concentrávamos mais na Praça da Igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.

3. Como compreende o Trabalho do ator/Atriz no Teatro de Rua?

R. De suma importância para o crescimento do ator/atriz. Na rua temos uma comunicação direta com o público, o que nos possibilita uma ampliação melhor da nossa personagem. O Ator não está acima do público e sim, debatendo com ele.

4. Quais as melhores lembranças que você tem do Espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

R. Do contato direto e das reações com o público. De crianças a idosos, de evangélicos a bêbados. Situações diversas que também nos divertiam.

5. Qual era a história contada pelo espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

R. Conta a história de Marquesinha, obrigada pelo pai a se casar com o cabo Fincão. Mas, apaixonada por João Redondo, um manipulador de bonecos, a moça usa de artimanhas para viver seu amor. As denúncias em relação ao poder leva o público a refletir ao mesmo tempo que diverte.

6. Como você classificava o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”? (de acordo com os gêneros teatrais)

R. Comédia.

7. Quais foram as maiores dificuldades enfrentadas pela Companhia Escarcéu durante a Montagem do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

R. Não lembro bem de tudo, mas como acontece ainda hoje, foi difícil conseguir patrocínios para a montagem. Também quanto aos ensaios, houve caso em que chamaram a polícia porque estávamos na praça ensaiando.

8. Pensando nos adereços, figurinos e maquiagem usados na encenação, Você acha que estes elementos ajudavam ou atrapalhavam na compreensão do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”? Justifique sua resposta.

R. Na minha modesta opinião ajudavam na compreensão, pois eram alegres e de fácil entendimento. Tudo tinha uma harmonia.

9. A música utilizada pelo espetáculo ajudava ou atrapalhava o entendimento do público?

R. Ajudava. Eram alegres e fáceis, o que fazia com que o público cantasse com o elenco.

10. As pessoas (o público) entendiam o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

R. Facilmente.

11. O que significou o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” para o teatro mossoroense dos anos 1980?

R. Foi mais uma alavanca para o crescimento cultural da cidade.

12. Considerando o aspecto estético. Você acha que o texto de Vital Santos perdeu ou ganhou com montagem de Rua da Cia Escarcéu?

R. Ganhou. Era simples mas mantinha a proposta do autor.

13. Qual era o personagem que você interpretava no espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

R. Porrote Botelho Prego Torto.

14. Como foi o processo de construção do seu personagem?

R. Como não tinha experiência de rua, tive um pouco de dificuldade na construção da personagem, mas me baseei em outras figuras que já havia visto de Vital Farias e também, em pessoas marcantes que observava nas ruas da cidade.

15. Como a plateia reagia ao seu personagem?

R. Era sempre um momento de riso, principalmente pelas cenas de conflito.

16. Como era a relação ator/grupo e grupo/espectador?

R. Muito boa.

17. Qual era o papel do público no espetáculo?

R. Espectador. Porém havia momentos em que a interação acontecia.

18. Em sua opinião o que mais chamava a atenção do espectador durante as representações do espetáculo?

R. A forma alegre de chegarmos no espaço e “força simples” de representar, com alma e vontade.

19. O que você não gostava no espetáculo?

R. Quando acabava.

20. Você se considera um profissional de teatro? Qual a relação entre a sua profissionalização e o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

R. Me considero experiente. Cada espetáculo que faço pra mim é um novo recomeço, tenho que aprender tudo de novo, muito embora use sempre a experiência do que já vivi. A “Árvore dos Mamulengos” foi importante em relação à experiência de teatro de rua, que abriu novas portas para os trabalhos que realizo.

Entrevista com atriz Viviana Mesquita

1. Qual o significado do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” para o seu ofício de Ator/Atriz?

A experiência de participar do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” trouxe um significado diretamente ligado a construção da minha própria vivência e descoberta do fazer teatral. Participar desse espetáculo foi descobrir as diversas formas do fazer teatro, e sentir a diversidade das inúmeras ‘nuances da arte’ proporcionada pela prática do teatro de rua, do teatro popular.

2. Como e onde eram realizados os ensaios do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Durante a minha participação no espetáculo, lembro-me que os ensaios se davam em duas principais praças do centro da cidade de Mossoró, na praça central em frente à igreja catedral de Santa Luzia e na praça onde fica a igreja Nossa Senhora do Perpetuo Socorro, em frente ao prédio da universidade do Estado do Rio Grande do Norte

chamado 'Epilogo de Campos'. Normalmente nos encontrávamos durante a semana no período da noite e em alguns raros sábados à tarde. O fato de quase todos os membros do grupo trabalhar durante o dia, a noite era o que nos restava para os ensaios. Durante a noite os ensaios chamavam atenção dos moradores próximos à praça do 'epilogo de campos' algumas pessoas admirava e apoiava o trabalho do grupo, a outras, no entanto, os ensaios à noite com barulho de música e expressões vocais agudas e estridentes próprias dos ensaios provocam incômodos, chegando ao caso específico da policia ser acionada pelos moradores e impedir a continuação do nosso ensaio alegando que o barulho incomodava os residentes, fato isolado mais bem marcante.

3. Como compreende o Trabalho do ator/Atriz no Teatro de Rua?

O trabalho do ator/atriz de rua é um trabalho que envolve sacerdócio, mais fundamentalmente disciplina e traquejo pra lidar com o se despir-se totalmente ao espectador. Entendo o trabalho do ator/atriz de rua como o que mais se aproxima do significado espetacular e essencial do fazer teatral, que é expor-se ao ridículo, se mostrar por completo, desenvolver várias técnicas ao mesmo tempo e muitas das vezes desenvolver sensibilidade que não se apreende em nenhuma outra forma do fazer teatral, é preciso ter 'sangue no olho'. O ator/atriz de rua é um/a privilegiado/a pela miscelânea de técnicas que precisa e ao longo do tempo desenvolve pela própria prática que exige essa forma de fazer teatro. Penso que sem a experiência do teatro de rua o ator ou a atriz não pode ser completamente sensível.

4. Quais as melhores lembranças que você tem do Espetáculo "A Árvore dos Mamulengos"?

Encontro Estadual de Teatro de Rua do Rio Grande do Norte realizado na cidade de Serra do Mel – RN. Esse encontro reuniu boa parte dos artistas de teatro de rua do estado, houve momentos de formação, bem como apontamentos e reflexões acerca do teatro do Rio Grande do Norte. Para minha experiência enquanto atriz foi fundamental participar do encontro e atuar em "A Árvore dos Mamulengos", pois foi como uma espécie de afirmação do meu trabalho e da minha atuação no cenário do teatro local além de ter proporcionado uma articulação com muitos artistas de todo estado.

5. Qual era a história contada pelo espetáculo "A Árvore dos Mamulengos"?

Uma fabula nordestina, a saga de João Redondo pelo nordeste brasileiro, com suas astucias e criatividade na tentativa de conquistar a Marquezinha, fazendo milhares de manobraras. Um estrangeiro que consegue trapacear todas as autoridades do lugar usando todas as formas enganar o povo do local.

6. Como você classificava o espetáculo "A Árvore dos Mamulengos"? (de acordo com os gêneros teatrais)?

Comedia (dialética).

7. Quais foram as maiores dificuldades enfrentadas pela Companhia Escarcéu durante a Montagem do espetáculo "A Árvore dos Mamulengos"?

As maiores dificuldades eram estruturais, espaço adequado para ensaiar, capital de giro para manutenção e adequação de figurino, adereços e cenários, mais também apoio moral da sociedade institucional da época (prefeitura, universidade, estado).

8. Pensando nos adereços, figurinos e maquiagem usados na encenação, Você acha que estes elementos ajudavam ou atrapalhavam na compreensão do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”? Justifique sua resposta.

Ajudavam, pois pensando do ponto de vista do espetáculo ser também uma sátira, uma crítica as forma da cultura nordestina e brasileira de receber a cultura do estrangeirismo, os figurinos deixava bem claro a tentativa de dominação do estrangeiro para com o povo brasileiro e nordestino e explicitava bem os estereótipos nos figurinos do cabo fincão, da marquesinha, da cigana e etc.

9. A música utilizada pelo espetáculo ajudava ou atrapalhava o entendimento do público?

Acho que ajudava, quando eram muito didáticas, embora com tom de regionalismo, mais bem didáticas, quando na sua maioria apontava para a cena seguinte ou concluía o entendimento da cena passada.

10. As pessoas (o público) entendiam o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Acredito que sim, por ser uma comédia, atraía bem o público, havia pessoas que viam o espetáculo várias vezes e sempre voltava a ver.

11. O que significou o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” para o teatro mossoroense dos anos 1980?

Penso que “A Árvore dos mamulengos” inaugurou uma forma própria de fazer teatro de rua na cidade, não só nos anos 80, mais de uma forma ampla instaurou uma marca do teatro de Rua em Mossoró, um jeito de fazer que fixou símbolos sempre usados pelos grupos de teatro de rua posteriores, um exemplo disso, penso que se estabelece na relação ator/atriz versos espectador. A companhia Escarcéu quando encenou a Arvore dos Mamulengos durante muitos anos na cidade criou e desenvolveu uma relação com seu público que perdura ate hoje, penso que o teatro de Rua em Mossoró dado através da ‘árvore’ entendendo seu contexto de visibilidade geográfica voltada para a centralidade da cidade foi o precursor do teatro de Rua em Mossoró, por isso, deve ser registrado como fato histórico de um fazer teatro que se construiu a partir das experiências e criatividade dos artistas que fizeram parte desse espetáculo. Penso que quem quiser entender a historia do teatro de Rua de Mossoró, se não partir desse contexto, mais não pode esquecer-lo em nenhuma hipótese.

12. Considerando o aspecto estético. Você acha que o texto de Vital Santos perdeu ou ganhou com montagem de Rua da Cia Escarcéu?

Definitivamente ganhou. A Companhia Escarcéu não só construiu historia com a montagem do espetáculo, como agregou muitas nuance e impressões que talvez o próprio Vital Santos não tenha sequer imaginado quando escreveu a obra. Os elementos e símbolos agregados pela criatividade de quem não tinha apoio estrutural para montagem do espetáculo em sua maioria só valorizou a obra.

13. Qual era o personagem que você interpretava no espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Rosita Rabo Quente

14. Como foi o processo de construção do seu personagem?

'Entrei de gaiata no navio' (risos), minha participação no espetáculo foi em sua última versão, das muitas que a escarcéu montou com um variado elenco. Isso significa dizer que peguei o barco andando, muitos dos personagens como, cabo fincão, marquesinha, João redondo e outros eram encenados por atores e atrizes que já participavam do espetáculo há algum tempo, significando que seus personagens passaram por construções em níveis de tempo desiguais. Lembro-me que Nonato Santos me ajudou bastante na composição do personagem, levando em consideração que eu tinha pouquíssimo acúmulo da prática do fazer teatral, tudo era apreendido entre os próprios membros da Companhia, trocávamos vivências e experiências e íamos experimentando, foi assim que compus a Rosita, com apoio de todos (as) membros do grupo, eles davam dicas que como compor, citava alguns autores do cenário do teatro e daí... seguíamos... Num constante aprendizado, ora entre nós mesmos e ora com a plateia.

15. Como a plateia reagia ao seu personagem?

Acho que a plateia se identificava bem com a Rosita, pelo jeito estabonado, pela força que representava, pela ausência de burocracia, pela forma brasileira de agir, pela descontração, pelo jeito curto de resolver as coisas.

16. Como era a relação ator/grupo e grupo/espectador?

Relação de cumplicidade, de aprendizado e de prazer.

17. Qual era o papel do público no espetáculo?

Acho que fundamentalmente o público exercia um papel de animador de um grupo de pessoas que na contramão do contexto estético do teatro da época, do entendimento e da prática dominante e estabelecida como fazer teatral voltado para o palco, fato que ocorria nos anos 80 na cidade, o público animava o grupo, e deixava ainda mais claro para que o fazer teatral popular, vital e fugaz é aquele que chega perto do povo, que se aproxima do povo, que escuta os anseios do povo que tentar dizer que é preciso que a arte seja de todos, no entanto, descentralizada e democrática. O público da época nos ajudou a entender que o teatro de rua está para além de ser um jeito diferente de fazer teatro, mais essencialmente nos ajudou a entender que arte deve estar para todos, ricos, pobres, brancos e pretos, e que deve também ajudar a transformar o entendimento do mundo, desvendar olhos que são impedidos de enxergar. O público nos ajudou a entender que a arte é formadora de opinião.

18. Em sua opinião o que mais chamava a atenção do espectador durante as representações do espetáculo?

Acho que todos os elementos chamavam muito a atenção do público, pois se tratava de algo muito novo, as pessoas não estavam acostumadas a ver nenhuma forma de espetacularidade na rua, era tudo novo. Encontrar um bando de pessoas gritando, tocando e chamando o público a participar de tanta alegria, de muita espontaneidade era fascinante, mágico, penso que tudo chamava atenção, a espontaneidade dos artistas principalmente.

19. O que você não gostava no espetáculo?

Não consigo imaginar.

20. Você se considera um profissional de teatro? Qual a relação entre a sua profissionalização e o espetáculo "A Árvore dos Mamulengos"?

Não me considero uma profissional, mais tudo que sei de teatro aprendi na Companhia escarcéu, muito vindo e absorvido das experiências de apresentações na Rua. O espetáculo “A Árvore dos mamulengos” foi definitivamente um legado pra minha vida enquanto profissional que se relaciona com pessoas como é o meu caso. Uma socióloga de campo, aprendiz de atriz.

Entrevista com atriz Tony Silva

1. Qual o significado do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” para o seu ofício do Ator/Atriz? *Foi o primeiro espetáculo que me expôs a rua testando a minha capacidade de interagir e fortalecendo o que eu realmente estava me propondo a ser, Atriz.*

2. Como e onde eram realizados os ensaios do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”? *A maioria dos ensaios eram na praça da Facem (Igreja de Nossa senhora do Perpétua do Socorro), outras vezes no ACEU, ambiente fechado.*

3. Como compreende o Trabalho do ator/Atriz no Teatro de Rua? *É uma das formas de fazer teatro, onde o ator ou a atriz fica mais exposto ao público, ou seja, a rua é de todos e não é de ninguém, o público dá o veredicto se o ator ou a atriz são bons pelas formas de encantar o passante (público).*

4. Quais as melhores lembranças que você tem do Espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”? *É quando a trupe se arrumava no ACEU e saíamos em cortejo até a Praça Vigário Antônio Joaquim (Praça do Cid).*

5. Qual era a história contada pelo espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”? *Tinha varias história, mas predominava o amor que o cabo finção nutria por Marquesinha, dentro existia o interesse do pai para que a filha casasse com um homem de posse, também permeava a inocência das personagens e ingenuidade na elaboração da trama.*

6. Como você classificava o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” (de acordo com os gêneros teatrais)? *Comédia.*

7. Quais foram às maiores dificuldades enfrentadas pela Companhia Escarcéu durante a Montagem do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”? *Um das dificuldades na época era financeira.*

8. Pensando nos adereços, figurinos e maquiagem usados na encenação, Você acha que estes elementos ajudavam ou atrapalhavam na compreensão do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”? *A direção foi muito feliz na época de montagem do espetáculo pois tudo se encaixava com uma luva ,do figurino ,adereços estavam na medida certa.*

9. A música utilizada pelo espetáculo ajudava ou atrapalhava o entendimento do público?

A música era uma beleza, atuais e folguedos cantados fazendo regates da nossa cultura adormecida.

10. As pessoas (o público) entendiam o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Claro que entendia e participavam com opiniões dentro da ação desenvolvida.

11. O que significou o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” para o teatro mossoroense dos anos 1980?

Foi o primeiro espetáculo de rua na cidade de Mossoró, dando impulso nas lutas, aglutinando atores e contribuindo pro crescimento de muitos.

12. Considerando o aspecto estético. Você acha que o texto de Vital Santos perdeu ou ganhou com montagem de Rua da Cia Escarcéu?

Vital poderia ter visto pois iria gostar muito da montagem, foi dado uma novo colorido ao texto com a montagem da Escarcéu.

13. Qual era o personagem que você interpretava no espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Rosita “rabo quente”.

14. Como foi o processo de construção do seu personagem?

Foi, difícil. Ela representava a mulher brasileira. E eu queria fazê-la determinada. Fui construindo aos poucos, também observando muito os outros.

15. Como a plateia reagia ao seu personagem?

Muito bem. Ela se parecia com o povo(mulher do povo).

16. Como era a relação ator/grupo e grupo/espectador?

Quanto ao grupo era bom, mas quanto ao espectador éramos muito desconfiados (bicho do mato) Cada um no seu canto.

17. Qual era o papel do público no espetáculo?

De assisti o espetáculo, de nos dar a proteção na roda, ressonância vocal.

18. Em sua opinião o que mais chamava a atenção do espectador durante as representações do espetáculo?

As cenas de cabo Fincão e quando Rosita surrava Porrote.

19. O que você não gostava no espetáculo?

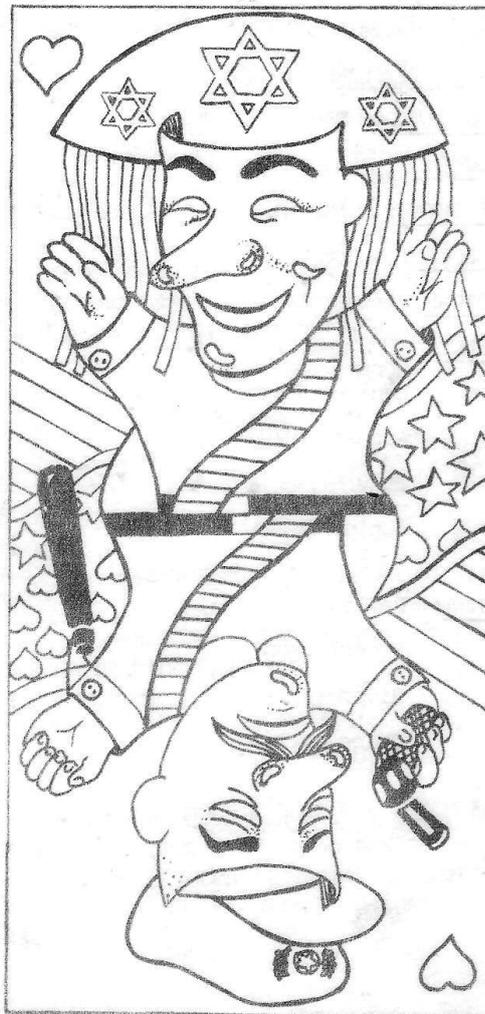
No espetáculo eu me encantava com tudo.

20. Você se considera um profissional de teatro? Qual a relação entre a sua profissionalização e o espetáculo “A Árvore dos Mamulengos”?

Não. Eu estou tentando ser.

ANEXO B - PROGRAMA DO ESPETÁCULO A ÁRVORE DOS
MAMULENGOS

A CIA ESCARCÉU
encena



A ÁRVORE DOS MAMULENGOS

E O TEATRO DE MOSSORÓ POR ONDE ANDA

Que seja por ignorância ou tentativa de desqualificar cultura a produção teatral de origem popular existente na cidade, há quem diga que Mossoró é a cidade do "já teve". Os intelectuais da classe dominante costumam remoer com saudades o tempo em que os espetáculos mossoroenses conquistavam prêmios a nível nacional. Tempo em que mostrava-se Sófocles Guarniere e outros eternizados pela crítica. O passado é sempre o passado, passivo e inofensivo ao poder. A elite dominante sabe disso e cuida de preservar seus mitos e cultivar seus mortos.

Há ainda aqueles que de posse do mesmo discurso se propõe fazer renascer em Mossoró, a arte teatral, negando assim, as experiências dos grupos como: Os Tartaros, Terra, Filhos do Sol, Arruar, Carrocêu e outros que fizeram no final dos anos setenta e fazem hoje a história do teatro mossoroense.

O teatro em Mossoró continua vivo, ou melhor, nunca esteve tão vivo. Não pelo fato de continuarmos produzindo, mas porque nosso compromisso com a luta dos trabalhadores por uma sociedade mais justa, promove uma maior aproximação da arte com a realidade.

Aos incrédulos, a nossa resposta será sempre o teatro. Nosso palco agora é a rua, para que não haja dúvidas, e o espetáculo é a Árvore dos Mamulengos de Vital Santos, fascinante não só pelo seu aspecto lúdico, mas principalmente pela maneira simples e brejeira como o autor trata os problemas sociais e políticos do nosso Brasil. Por exemplo, a situação da mulher e a invasão estrangeira e a substituição dos valores populares.

Augusto Pinto
Mossoró, 27.12.88

PORQUE TEATRO DE RUA

A rua é o termômetro da cidade, espaço democrático e independente, síndrome de acontecimentos tragi-cômicos, palco de beleza, rotina e batalha, lugar comum, onde se igualam. Palco de muitos atores e muitas atrações. Espetáculo contínuo.

O teatro na rua é o caminho de volta, é a devolução do produto ao seu produtor, pois, a essência de toda arte reside na simplicidade perfeita das formas de expressão popular, e só assim, converte-se em forte e verdadeira.

Para o teatro, a rua representa romper as paredes do formalismo convencional do palco, anular a distância entre o artista e o público, convertendo a função teatral, em descontração, em harmonia de feira, onde donas-de-casa, carroceiros, professores, feirante e doutores participam indistintamente da festa. Quando sai do palco tradicional o teatro encontra o povo e com ele explode de emoção, torna-se o complemento desse grande "show" que é a rua.

Esse, é o teatro em sua plenitude, com cheiro de povo, com nossa cara e com o pé na terra. Não mais o culto à Dionísio, mas confraternização de alegria compartilha de sentimentos.

Nônato Santos
Mossoró-28.09.88

PORQUE A ARVORE DOS MAMULENGOS

O texto de Vital Santos, contém diálogos simples como a literatura de cordel, dinâmico como a linguagem do palhaço de circo e atrevido e ousado com as cantigas de viola. É extremamente humano, crítico sem ser panfletário.

análise de forma engraçada a condição social dos que povoam as ruas de nosso país, estabelecendo uma relação constante entre o real e o imaginário, através da convenção feita pelo autor quando o mesmo mistura a linguagem do mamulengo com a representação viva dos atores.

E assim entre palhaçadas e fitas coloridas do boi-de-rei, da dança fantasmagórica do babaçu e trams cordelenses o texto "A Árvore dos mamulengos" explode como fogos de São João, escrechado e gasguito, simples e encantador, revelando-se em uma fantasia exuberante. Em fim é um texto com nossa ginga, colorido, alegre e impolgante.

PATROCÍNIO

PRÓ-REITORIA DE ASSUNTOS ESTUDANTIS DA FURRN

APOIO

INACEM - (INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CENICAS)
FUNDAÇEM - (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES CENICAS)
F.J.A. - (FUNDAÇÃO JOSÉ AUGUSTO) SECRETARIA DE CULTURA DA CIDADE DE NATAL
MINC. RAFITEX

AGRADECIMENTOS

- A PAULO LINHARES E BOSCO ARAÚJO PE
LA SENSIBILIDADE E APOIO AO NOSSO TRABALHO.
- A TODOS OS VIGIAS DO EPILOGO DE
CAMPOS E DA PRÓ-REITORIA DE ASSUNTOS ESTUDAN
TIS.

ANEXO C - MATÉRIAS DE JORNAIS



Companhia Teatral Escarcéu

Companhia Teatral apresentará peça

Amanhã, a partir das 20h, a Companhia Teatral Escarcéu se apresentará de frente ao edifício Epílogo de Campos – atual sede da reitoria da Fundação Universidade Regional do Rio Grande do Norte (Furn) – encenando a peça “A Árvore dos Mamulengos”, dirigida por Augusto Pinto, contando com a participação de cinco atores e quatro percussionistas.

A peça, de autoria de Vital Santos, faz parte de um projeto da Companhia, originária da fusão dos grupos de teatro amador “Terra” e “Carrocéu”, objetivando levar essa arte às

camadas da população onde a encenação teatral não tenha penetração.

O grupo Escarcéu, como esclarecem seus componentes, nasceu com a finalidade de popularizar o teatro e pretende levar adiante essa proposta, montando apresentações em diversas áreas da cidade para pessoas que em sua maioria desconhecem a arte e sua importância.

ATORES

O Escarcéu é formado pelos atores Augusto Pinto, Elenilda Sousa, Tony Silva, Júnior Terra e Nona-

to Santos – que também dirige a coreografia. Na percussão, ficam Railson Roberlilson, Rivailson e Chico, enquanto a direção musical está a cargo de Júnior Terra.

A pré-estréia da peça “A Árvore dos Mamulengos” aconteceu ontem na Associação Atlética Banco do Brasil (AABB), às 20h. O texto, de Vital Santos, é um enfoque simples e brejeiro dos problemas sociais e políticos contemporâneos do país, que acreditam os autores vir a alcançar um grande êxito ao ser apresentado pelo Escarcéu.

**Peça teatral
tem estréia**
pág. 5



A *Árvore dos Mamulengos*

Peça teatral tem estréia

Acontece hoje à noite, nas dependências da AABB, a pré-estréia da peça *A Árvore dos Mamulengos*, encenada pela Companhia Escarcôu de Teatro, fusão dos grupos Terra e Companhia Carrocôu.

A CIA Escarcôu é formada por cinco atores: Augusto Pinto, Elenilde Souza, Tony Silva, Júnior Terra e Nonato Santos. Acompanham o grupo no trabalho de percussão Ralison, Rivalison, Boberlison e Chico.

A encenação de *A Árvore dos Mamulengos* parte da necessidade constatada pela Companhia Escarcôu de se levar o teatro às camadas populares da comunidade de forma mais abrangente. O mesmo motivo resultou na criação do

grupo.

Escrito por Vital Santos, o texto a ser encenado pelo grupo teatral contém diálogos simples como a literatura de cordel, dinâmico como a linguagem do palhaço de circo e atrevido e ousado como as cantigas de viola. É extremamente humano, crítico sem ser panfletário, análise de forma engraçada à condição social dos que povoam as ruas do nosso país, estabelecendo uma relação constante entre o real e o imaginário.

Dirigida por Augusto Pinto, com coreografia de Nonato Santos e direção musical de Júnior Terra, *A Árvore dos Mamulengos*, tem estréia marcada para amanhã, às 20h00, no auditório da Reitoria.

O Mossoroense

Peça será mostrada

A Companhia Escarcéu de teatro apresenta a partir das 18h de hoje, na Praça Vigário Antonio Joaquim, a peça "A Árvore dos Mamulengos", um trabalho textualizado por Vital Santos e encenado por integrantes dos extintos Terra e Carrocéu, dois grupos teatrais amadores que se aglutinaram para melhor difundir a arte cênica.

A proposta do Escarcéu com apresentações em logradouros públicos é difundir o teatro, uma expressão artística ainda pouco conhecida do grande público e rotulada de elitista, conquistando novos aficionados. Segundo Nonato Santos, responsável pela coreografia e um dos atores de "A Árvore dos Mamulengos", o teatro na rua "é o caminho de volta, é a devolução do produto ao seu produtor, pois a essência de toda arte reside na simplicidade perfeita das formas de expressão popular, e só assim, converte-se em forte e verdadeira".

Na "A Árvore dos Mamulengos" Vital Santos analisa de forma jocosa a condição social dos vários perfis que povoam as ruas do país, estabelecendo uma relação constante entre o real e o imaginário, através da convenção feita pelo autor, quando mistura a linguagem do mamulengo com a representação viva dos atores.

A peça é dirigida por Augusto Pinto, ficando a direção musical com Júnior Félix, enquanto a coreografia e figurinos ficam respectivamente com Nonato Santos e Paulo Pedrosa. Nonato Santos assina também as alegorias com Augusto Pinto. As músicas, por sua vez, estão a cargo de Iremar Leite.

Babau, Augusto Pinto e João Batista Júnior. Na banda tocam Railson, Roberlilson, Ricar e Chico, com o elenco tendo a

seguinte formação: Nonato Santos, Lenilda Souza, Augusto Pinto, Tony Silva e Júnior Félix.

Projeto Cara-Pintada

Teatro de rua pede impeachment contra tristeza e burrice

A Companhia Escarcéu de Teatro que desde 1986 vem agitando palcos e ruas de Mossoró, passando por festivais de teatro, como o Infantil de Macaíba, onde arastou 8 prêmios e já animou desde aniversários em Mossoró, a importantes eventos culturais no Memorial da América Latina, em São Paulo, está agora fazendo uma campanha de conscientização popular sobre os direitos do cidadão perante as empresas de Transporte coletivo e negociando com a Universidade a criação de uma Escola de Teatro.

Mesmo com toda esta folha de serviços culturais, a Escarcéu ainda procura mais "sarna para coçar os acomodados". E por isso está com o projeto Cara Pintada, o qual prevê a apresentação do Circo-Popular Tomara que Chova, com direito a números de palhaços, danças, mágicas e comédias.

A Companhia Escarcéu estruturou seu projeto fundamentado no fato de que o artista é um indivíduo socialmente comprometido com seu tempo e por isto quer ultrapassar os limites do belo e do fantástico para acrescentar à sua bandeira de teatro popular de rua, o questionamento sócio-político, fornecendo ao povo meios e formas de compreender o que

é arte popular, para que desta forma deixe de ser mero expectador para transformar-se também em agente produtor e criador potencializado.

Dois outros grupos, também merecedores de respeito no mundo artístico, irão integrar a magia dos espetáculos, o Face Oposta e o Univarte.

Os espetáculos serão apresentados nas ruas e nas escolas. Entendem os grupos que integram este projeto que a Escola enquanto genitora de idéias e formadora de cons-

ciências, reúne em seu âmbito uma comunidade apta ao seu auto conhecimento, bem como aberta ao novo. Por isto, nas escolas, os espetáculos serão seguidos de debates e discussões sobre a cultura popular, destacando o teatro de rua e o circo.

Toda uma estratégia está sendo montada junto aos professores de Língua Portuguesa e Literatura, além de supervisores e orientadores educacionais e direções de estabelecimentos de ensino para uma eficiente mobilização em torno do projeto.



Augusto Pinto e Nonato Santos coordenam projeto

ENCARTE

4 Domingo, 24 de agosto de 1997
VARIEDADES

WILLIAM ROBSON PLUG



Outra vitória do Escarcéu

Palmas para a Companhia de Teatro Escarcéu. De tantos grupos teatrais que existem em Mossoró, o Escarcéu é que se mantém em plena atividade. Passa o dia, passa a noite e estão lá, organizando projetos, espetáculos de rua e apresentações diversas. Até a polícia entrou em confronto com a turma, quando ensaiavam numa praça da cidade.

Afora esse lamentável fato, o Escarcéu mereceu ser convidado para participar de dois importantes festivais de artes cênicas do país. O primeiro será no dia 13 de setembro, no 4º Festival Nordestino de Teatro, em Guaramiranga (CE). Na ocasião, vão mostrar o espetáculo "Trupizupe, O Raio da Sibrina", uma remontagem da peça "O Casamento de Trupizupe com a Filha do Rei", de Bráulio Tavares.

Já no dia 25 de outubro, o grupo vai para Cabo do Santo Antônio (PE) para o Festival Nacional de Teatro, onde exibirão o espetáculo "Chico Rei", produção apresentada no ano passado em Mossoró e que custou R\$ 12 mil.

Nesses dias tortuosos, o Escarcéu mostra a sua força e diz que ainda está vivo. Mossoró ainda tem teatro e dos bons.

O Mossoroense

DOMINGO, 28 DE MARÇO DE 1993 11

Escarcéu continua programação esta semana

A Companhia de Teatro Escarcéu, continua nesta semana, as apresentações programadas para os meses de março e abril. Até o final da semana a peça "A Árvore dos Mamulengos", será mostrada no Campus Central da FURRN, no Centro de Atendimento Integral a Criança (CAIC), Colônia Agrícola Mário Negócio e na Escola Municipal Joaquim Borges.

Na última semana a peça foi apresentada nas comemorações relativas a Semana do Teatro e nas praças da cidade. A Árvore do Mamulengo, vem sendo montada há quatro anos, um feito raro no teatro local.

O grupo se prepara para estreitar no final de abril, a peça "Trupizupe - O raio da Silibrina", que tem o texto escrito pelo paraibano Bráulio Tavares. O espetáculo marca o retorno do ator Dany ao Escarcéu, depois de uma temporada ausente apresentando a peça "Tony & Dany".

No dia 28 de abril a Companhia Escarcéu irá participar do "Escambo", um encontro destinado ao movimento de teatro de rua, que vai ser realizado em Natal. O evento ocorre anualmente e reúne grupos de diversos estados nordestinos. Neste ano contará com representantes dos grupos "Tá na Rua", do Rio de Janeiro, e "Galpão", de Minas Gerais.

COOCAR prejudica grupo de teatro e recebe críticas

O posicionamento da Cooperativa de Artistas, Técnicos e Produtores Culturais de Mossoró (COOCAR), vem sendo alvo de algumas críticas no meio artístico. Na última terça-feira, a Cia. Escarcéu teve a sua apresentação prejudicada, dentro da programação da Semana do Teatro. Na hora do espetáculo, por conviência da Cooperativa à Banda de Música Municipal começou a tocar prejudicando a encenação. Num ato de discriminação aos artistas do teatro popular, e que causou constrangimentos.

A representatividade da COOCAR está sendo questionada por setores da arte e cultura mossoroense. A entidade vem tendo um posicionamento fechado, levando as discussões e propostas culturais para dentro de quatro paredes, usando o seu poder para benefício de um grupo restrito, que não respondem pelo universo da produção artística na cidade.

O comportamento da COOCAR junto a alguns segmentos

da classe artística mossoroense, tem se mostrado discriminativo. Deixando à margem setores que produzem independentemente, e que ao longo dos anos tem contribuído para manter viva a chama da cultura. O projeto levado à Assessoria de Cultura não foi levado à discussões abertas dando oportunidade de opiniões na sua elaboração ou mesmo conhecimento do seu teor, por parte de artistas que não estão umbilicalmente ligado ao órgão.

A entidade ainda não dispõe de uma sede para o seu funcionamento. E a sua existência gira em torno de uma boa vontade, misturada com alguns atropelos.

Esse fechamento pode ser prejudicial a vida cultural da cidade, pois poderá trazer desdobramentos desagradáveis para o meio artístico local. A necessidade de uma reflexão em cima dessa atitude comportamental se mostra necessária, sob pena do despedaçamento de um movimento que ainda engatinha.

Paulo Procópio

COOCAR reverá incidente ocorrido e se diz aberta

O vice-presidente da Cooperativa Caiçara dos Artistas Técnicos e Produtores Culturais de Mossoró (COOCAR), Joaquim Crispiniano Neto, desconhece as atitudes que levaram a Companhia de Teatro Escarcéu a tomar um posicionamento crítico perante a entidade, no tocante ao incidente criado durante a Semana do Teatro, ocorrida recentemente.

Preferindo evitar uma polêmica via imprensa, "até porque membros do Escarcéu fazem parte da atual diretoria da COOCAR", Crispiniano pretende dis-

cutir o caso em uma reunião interna, para esclarecer o problema diretamente com os envolvidos. Mas questionado sobre o incidente transcorrido, ele alega que o que houve em verdade foi o descumprimento da pauta de apresentação pelo grupo teatral.

"Ficou acertado em reunião que cada grupo apresentaria apenas um trecho de seu espetáculo, e na hora, o pessoal do Escarcéu decidiu apresentar a peça em sua totalidade, o que acarretaria uma quebra na continuidade da programação", afirmou Crispiniano Neto, justificando a intro-

missão da Banda Municipal, que estava com horário determinado para se apresentar.

A COOCAR está programando uma reunião com a diretoria para os próximos dias, para esclarecer o incidente e tomar um posicionamento oficial sobre o caso. A entidade vem se reunindo numa sala cedida pela FURRN, no Edifício Epílogo de Campos, "e mantém-se aberta ao diálogo com os artistas da cidade". Crispiniano salientou ainda que não há interesse em se criar uma entidade fechada. (Paulo Procópio).

Grupo de teatro denuncia discriminação e omissão

O grupo de teatro de rua Escarcéu está sofrendo preconceito e discriminação por parte dos outros grupos teatrais de Mossoró, que centralizam as decisões e omitem o grupo de diversas programações. A reclamação é feita por Nonato Santos e Helenilda, membros do Escarcéu, que se queixam também da recém-criada Assessoria Municipal de Cultura.

Segundo o Escarcéu, o grupo sofre discriminação dos outros grupos teatrais por "não ter ninguém ocupando cargos em órgãos públicos ou entidades". A centralização das decisões é

outro aspecto lembrado pelos membros do Escarcéu. "Os grupos estão tomando decisões de forma antidemocrática", afirma Nonato Santos.

A gota d'água, segundo Helenilda e Nonato, aconteceu na abertura da Semana do Teatro, no dia 23 passado. Na ocasião o Escarcéu apresentava na praça do Cine Cid a peça "A Árvore dos Mamulengos", quando na metade do espetáculo "a banda de música da Prefeitura começou a tocar por ordem de Chico Villa (encenador natalense), atrapalhando a peça de mo-

do proposital", reclama Nonato.

A Assessoria Municipal de Cultura não escapa do bombardeio e sofre a acusação de alijar o grupo Escarcéu do "Folcólера", projeto criado para prevenir a cólera através do teatro de rua. "Estava programada a continuação de nosso trabalho no Folcólера, mas de repente a Assessoria cortou o projeto", explica Helenilda. O Escarcéu é um dos mais antigos grupos teatrais de Mossoró e está incluído no rol de programações alusivas à Semana do Teatro, que está sendo realizada em Mossoró.

Escarcéu, o teatro de rua rumo à capital

Aos poucos o teatro de rua ganha o seu espaço, tão sonhado, lutado e merecido, e consolidada trabalhos que primam pela constância e qualidade. Esse é o caso do grupo de teatro de rua Escarcéu, que vai representar Mossoró no 4º Escambo — Encontro de Teatro de rua — em Natal de 1 a 4 de fevereiro juntamente com diversos outros grupos de cidades de todo o Rio Grande do Norte e até de Icapuí (CE).

Consolidado entre o meio artístico da cidade, o Escarcéu galga agora mais um degrau dessa cansativa (porém recompensadora) escada que é a arte no Brasil. Há 4 anos encenando a peça "A Árvore dos Mamulengos", o grupo se prepara para encenar lá pelos idos de março "Trupizupe e o Raio da Cibrilina", adaptação de uma peça de Bráulio Tavares.

Fundado em 1985, o Escarcéu ostenta um currículo nada invejável para quem concentra suas energias em transformar as ruas em palcos, forma de fazer teatro nem sempre tão prestigiada quanto merecia. Com um amplo trabalho realizado na periferia da cidade, o grupo também já se apresentou



Grupo Escarcéu encenando a peça "A Árvore dos Mamulengos"

na, em São Paulo (SP), consagrando um trabalho que ainda promete muito mais.

O encontro de grupos de teatro de rua que será promovido

no Escambo, prevê a participação de grupos de várias cidades potiguares, tais como Janduis (que tem tradição no teatro de rua) e Carnaúba dos Dan-

tas, além de Mossoró, e contará com os grupos Galpão, de Belo Horizonte (MG) e Embocaça, de Aracaju (SE). Está na programação a presença de

Amir Radar, considerado o pai do teatro de rua no Brasil, que comparecerá ao evento sem o grupo que dirige, o "Tá na Rua", do Rio de Janeiro (RJ).

A fascinante arte de representar

LEILANE ANDRADE

Editora do Universo

Hoje, 27 de março, se comemora o Dia Mundial do Teatro. Esta arte de representar, seja em palcos, por trás das câmeras ou no meio da rua sempre encantou públicos por ser moldada numa magia que inebria o imaginário humano. No início, o teatro era uma forma de homenagem aos deuses. Depois, passou a designar uma arte que envolve vários elementos: atores, cenários, texto e direção.

Em **Mossoró**, de 1950 a 1965, um grupo de pessoas (Ivonete de Paula, Maria Lúcia Escóssia, Kiko Gurgel, Iremar Leite, Crispiniano Neto) formou o TEAM - Teatro Escola Amadores de **Mossoró**. Este seria um dos primeiros passos para a consolidação da arte teatral mossoroense.

Em meados de 1980 um novo grupo, chamado "Terra", comandado por Aécio Cândido, vinha com a intenção de fazer do teatro uma tradição na cidade. Com o fim do Terra surge o "Carrossel", que mais tarde vai dar vida à Cia. Escarcéu, com a linha forte no teatro de rua. Para aqueles que faziam a Escarcéu (Lenilda Souza, Nonato Santos e Augusto Pinto), o que importava era levar espetáculos ao povo, onde quer que estivesse.

De acordo com Chico Window, um dos ícones do movimento artístico mossoroense e detentor do maior acervo histórico do teatro da cidade, além do grupo Escarcéu existia também o grupo Mutirão, comandado pelo padre Guimarães e Flávio Tácito. "Porém eles eram mais teatro de bonecos e marionetes", relembra.

No ano de 1989 surge o grupo Nocaute à Primeira Vista liderado por Gustavo Rosado e tendo ainda como integrantes Tony Silva, Gláucia Russo, Chico Window e Jair Régis. Com o espetáculo "Aurora da Minha Vida", a ideia do Nocaute era sacudir o teatro. "Até então tínhamos um teatro mais parado, longe dos palcos e chegamos para mudar esse marasmo", diz Chico Window.

Junto ao surgimento de grupos, cada vez mais frequente, vinha também uma preocupação: um lugar apropriado para realização de espetáculos, que **Mossoró** ainda não tinha. Em 1990, o Nocaute tenta trazer uma oficina de teatro à cidade, ministrada por Stênio Garcia, porém não havia lugar apropriado.

Nesta época, por falta de apoio e iniciativa de terceiros, o **Caçara** já estava fechado e os artistas, sem um teto próprio, pedem aos donos do prédio para utilizar o espaço para a oficina. Ao perceberem a dificuldade de um lugar, inicia-se a discussão para trazer um teatro para **Mossoró**.

Entre momentos difíceis, chega-se a um consenso e é fundada a **Cooperativa Caçara** de Artistas e Técnicos de **Mossoró** (COOCAR), tornando a luta mais organizada. Em 1993, o Cine Teatro Cid transforma-se numa sede provisória. Pouco tempo depois, o movimento cresce durante as eleições para prefeito. Dix-huit Rosado vence o pleito e é recebido por uma caminhada dos artistas até a prefeitura. Em resposta e cumprindo o acordo, o então prefeito cria a Fundação Municipal de Cultura.

No ano de 1996, após a morte de Dix-huit, a vice-prefeita Sandra Rosado assume o cargo por 60 dias. Nesse ínterim, a prefeita transforma o Cine Cid em Teatro Municipal Lauro Monte. Mas, tempos depois o governo do Estado compra o espaço e institui o

prédio como estadual.

Somente no ano de 2004 é que o movimento artístico vence a luta de anos a fio e a cidade ganha o Teatro Municipal Dix-huit Rosado, que em agosto próximo completará cinco anos de existência.

LIVRO

Segundo Chico Window, as pessoas que fizeram parte um dia do movimento artístico estão se organizando para escrever um livro sobre a luta. "Nós não temos nada publicado oficialmente, então queremos reunir o conteúdo do meu arquivo pessoal. Não serão textos criados pelos atores, eles devem ser fiéis ao que foi divulgado naquela época", explica.

Além do próprio Chico Window, deverão participar do livro Antonia Lopes, Gustavo Rosado, Gláucia Russo, Crispiniano Neto, Zé Dias, entre outros.

A obra também será composta por fotografia e, de acordo com Chico Window, muitas imagens foram perdidas. "Gostaríamos que quem tivesse algum registro da época nos enviasse e doasse para que possamos ter um material ainda mais rico", afirma.

Atividades pela cidade marcam Dia Mundial do Teatro

Neste Dia Mundial do Teatro, a Prefeitura de **Mossoró**, através da Gerência de Cultura, organizou uma série de atividades culturais para celebrar a data. Começando às 9h e prosseguindo até as 11h, artistas de grupos teatrais promovem leitura dramática de textos na Praça da Independência (praça do Mercado Central) e espalham-se pelas ruas da cidade realizando a mesma ação. Desta atividade participam os grupos Dell'art, Cia. Pão Doce, Mandacaru, Mandrake, Focart e Xaréu. A mesma atividade se repetirá às 17h, na praça Rodolfo Fernandes (Praça do Pax).

A programação especial prosseguirá às 20h, na praça Cícero Dias, do Teatro Municipal Dix-huit Rosado, quando os grupos Mythos e Xaréu recebem o público com cenas realizando colagens de textos.

Às 20h30 será realizada a posse dos membros do Conselho Municipal da Cultura. Este será composto por cinco membros do movimento artístico mossoroense e mais cinco suplentes e ainda outros cinco membros representando a prefeitura da cidade. Além disso, haverá a regulamentação da Lei de Incentivo à Cultura Vingt-un Rosado.

Outro momento da programação será às 21h com ação cultural e apresentação de cenas e textos diversificados, buscando a interpretação e a unidade do universo emocionante, que é o teatro. Esta atividade é promovida pelos grupos Cia. Escarcéu, A Máscara, Bagana, Dell'art, Mandrake, Domd'art, Nocaute à 1ª Vista, Focart e Cia. Pão Doce.

Por fim, às 21h30, haverá o lançamento do DVD destacando a trajetória e as obras encenadas ao longo do tempo pela Cia. Escarcéu de Teatro, um dos maiores grupos teatrais da cidade.

ANEXO D - FOTOS DO ESPETÁCULO A ÁRVORE DOS MAMULENGOS



Aquecimento para Saída do Cortejo, Praça do Museu Municipal de Mossoró/RN, 1989



Início do cortejo pelas ruas, Rua Dr. Almir de Almeida Castro, Mossoró/RN, 1989



Lenilda Sousa (Marquesinha)



Lenilda Sousa (Marquesinha) e Augusto Pinto (Cabo Fincão), Mossoró/RN, 1989



Formação da roda, Praça de Nossa Senhora do Perpetuo Socorro, Mossoró/RN, 1989



Franklin Oliveira (Seu Policarpo), Nonato Santos (João Redondo) e Lenilda Sousa (Madame Bago Mole), Rua Quintino Bocaiúva, Centro, Mossoró/RN, 1993