



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO - PROCESSOS DE CRIAÇÃO
EM CAMPO EXPANDIDO – TRABALHO DE CAMPO, IMERSÕES,
ITINERÂNCIAS, AÇÕES EM TEMPO REAL

DOM QUIXOTE DO GRUPO MAMBEMBE: PROCESSO DE PESQUISA, CRIAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DE LINGUAGEM

MARIA EMÍLIA TORTORELLA NOGUEIRA PINTO

Este trabalho pretende apresentar as etapas do processo de pesquisa e criação empreendido pelo Grupo Mambembe na criação do espetáculo *Dom Quixote*, ressaltando como o olhar para as manifestações teatrais da cultura popular brasileira foi essencial para a consolidação da linguagem do grupo; uma linguagem que se diferenciava dos ditames do circuito teatral oficial da época, tão pautado em técnicas e experiências estrangeiras.

PALAVRAS-CHAVE: Grupo Mambembe; teatro moderno brasileiro

RESUMEN

Este trabajo pretende presentar los pasos del proceso de investigación y creación llevada a cabo por el Grupo Mambembe en la creación del espectáculo *Don Quijote*, destacando como la mirada a los eventos teatrales de la cultura popular brasileña fue esencial para la consolidación del lenguaje del grupo; un lenguaje que difería de los dictados del circuito teatral oficial de la época, guiada por las experiencias y técnicas extranjeras.

PALABRAS-CLAVE: Grupo Mambembe; teatro moderno brasileño

- 2496 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

La mise-en-scène de *Don Quichotte* pour le Groupe Mambembe: le processus de recherche, la création et la consolidation de langage esthétique

RÉSUMÉ

Ce travail a l'intention de présenter les étapes du processus de recherche et de création entrepris par le groupe de théâtre Mambembe dans la création du spectacle *Dom Quixote*, soulignant comment le regard sur les manifestations théâtrales de la culture populaire brésilienne était essentiel pour la consolidation de la langage du groupe; une langage qui s'est différencié des diktats du circuit théâtral officiel de l'époque, guidé par des expériences et techniques étrangères.

MOTS-CLÉS : Groupe Mambembe; théâtre moderne brésilien

Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) foi um dramaturgo e encenador paulista, atuante no cenário teatral desde o final da década de 1960 até o ano de sua morte, completando 38 anos de carreira em 62 anos de vida. Autor de uma obra bastante expressiva dentro do contexto do teatro moderno nacional (embora ainda sem o devido reconhecimento), com um projeto estético conscientemente elaborado a partir das espetacularidades populares brasileiras, principalmente o circo-teatro, suas peças esgarçam os limites entre os gêneros poéticos e explodem convenções formais pré-estabelecidas, alcançando uma linguagem moderna, original e inovadora em vários aspectos. Investigar sua obra tem sido extremamente estimulante e inquietante. Se o conjunto de seus trabalhos fosse um novelo, sinto-me como uma garota curiosa que puxou uma das pontas, julgando, ingênua ou presunçosamente, já conhecer todo o percurso do seu desenrolar, mas que está se surpreendendo com a extensão e diversidade das linhas que, unidas, o compõem. Sua trajetória artística é repleta de experiências, tentativas, experimentações e realizações que parecem todas, de alguma maneira, interligadas.

- 2497 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Quanto mais descobro sobre sua obra, mais tenho a sensação de que nada em sua carreira foi aleatório. Não que ele soubesse exatamente onde iria chegar ou, menos ainda, que arquitetasse obstinada e maquiavelicamente um plano para o sucesso. Mas sua dedicação e devoção ao teatro eram tantas e sua busca pela própria expressão era tão intensa, que cada etapa de sua carreira foi importante para a construção de sua consistente obra. Neste sentido, para falar do espetáculo *Dom Quixote*, que Soffredini dirigiu para o Grupo de Teatro Mambembe, é preciso falar de uma experiência anterior, quando ele dirigiu a peça *Farsa com Cangaceiro, Truco e Padre*, de Chico de Assis, para o Teatro de Cordel de São Paulo, e deu início a uma aprofundada pesquisa estética a partir da linguagem do circo-teatro. Para organizar este meu texto utilizei, entre outras referências, principalmente, o artigo *De um trabalhador sobre seu trabalho*, escrito por Soffredini em 1980, no qual ele faz um relato do percurso da pesquisa e apresenta seus principais resultados.

ENCONTRANDO A FONTE

Desde 1972, Soffredini cultivava especial interesse pelo circo-teatro, talvez por reconhecer ali uma verve de interpretação genuinamente brasileira, além do gênero desenvolver com maestria aquilo que ele considerava mais importante no teatro: a comunicação com o público, mas sua importante pesquisa iniciouse, de fato, em 1975, quando teve a oportunidade de trabalhar diretamente com a linguagem, ao ser convidado pela atriz Vic Amor Militello para dirigir o espetáculo *Farsa com Cangaceiro Truco e Padre*, de Chico de Assis.

Vic era descendente de uma família de artistas de circo-teatro, fundadora do Teatro de Cordel de São Paulo e mantenedora do Pavilhão, uma espécie de “circo de zinco”, no bairro do Bixiga. Sua ideia para o novo espetáculo era reunir artistas formados na tradição circense e artistas oriundos da EAD – Escola de Artes Dramáticas, porém este encontro revelou-se bastante conflituoso. Enquanto os atores da EAD estavam preocupados com a composição das personagens, construção do interior, análise das intenções objetivas e subjetivas, para os circenses bastava saber quais eram suas *deixas* e decorar suas falas.

- 2498 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Embora a abordagem dos circenses representasse tudo o que as modernas escolas de atuação vinham tentando desconstruir, Soffredini ficou fascinado com o domínio de cena desses artistas – alcançado a partir de técnicas e efeitos aprendidos empiricamente e acumulados ao longo dos anos de tradição – como bem revela um trecho de seu artigo:

Os antigos atores conheciam e aprimoravam uma série de EFEITOS. Eles sabiam a forma de dizer melhor uma piada, o valor exato de uma pausa, a maneira de se colocar em cena dependendo do clima a ser criado ou do caráter a ser revelado (...) não se trata dessas atuais convenções pobres, tais como: “a fuga da esquerda leva ao quarto, a do centro à cozinha, a da direita leva à rua...”. Não. Trata-se da consciência exata do valor

(efeito) da entrada ou saída de um ator de cena (SOFFREDINI, 1980)

Diante do choque do encontro de seu universo com o universo dos circenses – e convencidos de que a linguagem mais adequada para a montagem do texto de Chico de Assis no Teatro Pavilhão era a circense – Soffredini e sua equipe, formada pelos atores da EAD e também pelos artistas plásticos Eurico Sampaio e Irineu Chamiso, mergulharam numa intensa pesquisa sobre o circoteatro. Suas indagações iniciais eram:

Que Teatro o povo brasileiro vê? Quais são os elementos tradicionais? Por que processo umas “ondas” se transformam em elementos tradicionais? Por que outras não? Que ingredientes contêm os dramas, como O CÉU UNIU DOIS CORAÇÕES (foi no drama que a tradição mais se manteve), que há aproximadamente cem anos são levados com sucesso (ainda hoje o drama citado resiste a duas ou três apresentações em cada praça)? O que emociona o público? O que faz rir? Que postura mental tem o artista para fazer seu público rir? Ou se emocionar? De que elementos é feita a “técnica” do artista? Onde ele sofreu, no seu trabalho, influência da TV, por exemplo? Como ele cria um tipo? Como ele se maquia? Como se veste? Como são seus cenários? (Idem)

Buscando as respostas a tais questões, eles foram encontrando as bases a partir das quais o trabalho prático foi sendo construído. A pesquisa dividia-se em dois blocos

- 2499 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

fundamentais, um sobre os recursos visuais do espetáculo e outro sobre as técnicas de interpretação do artista popular.

Com relação ao bloco visual, interessava-os estudar os elementos de cena, a luz, a roupa, a maquiagem, a geografia de palco e, principalmente, o telão. O telão nada mais é do que uma cortina de pano pintada, utilizada para criar os diferentes ambientes das peças. Trata-se de um elemento muito característico e tradicional da cenografia dos circos-teatro. Soffredini e os artistas plásticos experimentaram confeccionar telões com diferentes materiais, pesquisando os efeitos que diferentes texturas poderiam dar, e dedicaram-se também a um atento estudo das cores, buscando encontrar o que eles chamaram de “tom geral” do espetáculo ou de cada cena, entendendo que as cores também poderiam ajudar a contar ou reforçar a “ideia a ser expressa”.

Quanto à parte da interpretação, eles descobriram uma série de recursos e procedimentos que os circenses dominavam e, portanto, suas capacidades de “segurar o público” não decorriam simplesmente de um talento nato. Soffredini e seu elenco observaram que toda interpretação nos espetáculos de circoteatro é construída em relação com a plateia – e, a partir de outras fontes de estudo, perceberam que esse procedimento era, na verdade, a base de todo espetáculo popular, como, apenas para citar um exemplo, a *Commedia Dell Art*. A atuação acontecia, portanto, num “processo de triângulo”, como denominou Soffredini, pois os atores em cena se comunicavam sempre *através* da plateia. Por exemplo, se um ator precisa perguntar algo para outro: ele deve fazer essa pergunta ao público, e não diretamente ao outro, que, por sua vez, também responde para o público (“nada de relação olho-no-olho, portanto”).

A triangulação tem por objetivo tornar os espectadores cúmplices e tal cumplicidade é obtida através de um procedimento que Soffredini denominou de “ponte”ⁱ. Assistindo a uma apresentação de uma família de acrobatas chineses, Soffredini entendeu a importância fundamental da “ponte”. Enquanto o pai e os nove filhos faziam suas incríveis evoluções, era a mãe, que não executava nenhuma grande habilidade na apresentação, quem desempenhava o papel principal, pois, estabelecendo relação

- 2500 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

direta com os espectadores, era ela quem dimensionava ou até determinava suas reações:

[e]xpectativa enquanto os artistas se preparavam; apreensão quando o número se aproximava do seu ponto mais difícil; desapontamento quando o número falhava (propositalmente, é claro) perto de se realizar; alívio quando o “difícil” do número passava; entusiasmo quando o artista pedia aplauso” (Idem).

A partir do processo da triangulação, uma infinidade de jogos podem se estabelecer. Um deles, e que Soffredini denominou de “ciência”, é tornar o público consciente de algo que algum(ns) outro(s) personagem(ns) ainda não sabem. Esse recurso pode ampliar e teatralizar ainda mais a ação e reação das personagens, como por exemplo:

O cínico declara seu amor à ingênua, mas o espectador foi informado, por ações ou falas anteriores, que ele está mentindo. O cinismo exagerado do ator, composto propositalmente para denunciar a falsidade dos propósitos da personagem, funciona como recurso auxiliar de revelação da intenção já conhecida pelo público. Sua participação é estimulada pela ansiedade, pois a acintosa amplitude do mau-caráter passa despercebida da inocente mocinha” (FERNANDES, 2000, p.203)

Outro jogo possível, denominado “surpresa”, acontece quando um personagem, como por exemplo o galã, passa a agir de maneira misteriosa, causando certo estranhamento no público até que, repentinamente descubrese que ele pretendia fazer a mocinha revelar um segredo, que revela sua falta de caráter. “O momento da revelação muda, num golpe de teatro, a posição das duas personagens: a ingênua é, na verdade, uma dissimulada, e o galã, um sábio conhecedor de corações” (Idem, p.203).

Soffredini e seu elenco sabiam que estavam diante dos famosos *efeitos teatrais*, recursos do pejorativamente chamado “teatrão”. Sabiam que estavam insistindo em visitar uma tradição que, na linha evolutiva da história do teatro ocidental, desde mais



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

ou menos o advento do encenador como criador, passou a ser olhada como retrógrada e superada – e assumiam isso:

E eis-me aqui novamente tocando num ponto delicadíssimo no dito Teatro Moderno e simplesmente abominado pelos filhos de Stanislavski: o EFEITO. Efeito cheira a forma. E nesse ponto seria bom que a gente chegasse logo a um acordo: NÓS CULTIVAMOS A FORMA (SOFFREDINI, 1980)

O que eles vinham descobrindo é que, para atuar dentro dessa linguagem, para dominar todas essas formas e efeitos, o ator precisava dominar uma técnica rigorosa e precisa – mesmo se os circenses não tinham-na consciente ou sistematizada, eles a aprendiam empiricamente. Essa técnica exigia do ator um domínio perfeito da sua voz, de seu corpo e dos tempos cênicos. Ao perceberem tudo isso, passaram a defender: “Forma? Estereótipo? Estereótipo sim. E se ao seu estudo nos jogamos, se fizemos dele uma das bases a partir da qual estamos elaborando, inventando, é porque percebemos que não existe o mau estereótipo. Existe, sim, o mau ator” (Idem).

No processo de montagem de *Farsa com cangaceiro, truco e padre*, os atores oriundos da EAD descobriram todo um novo “universo” de possibilidades, no qual mergulharam profundamente, dedicando-se a aprender e dominar todas essas formas e efeitos da tradição do circo-teatro. Tal estudo e pesquisa parecem ter funcionado, a ponto da atuação do elenco merecer o seguinte comentário de Sábato Magaldi, numa crítica publicada à época e compilada no livro *Amor ao Teatro: “Nossos atores se sentem muito à vontade no gênero. Contrariando uma formação técnica às vezes castradora, eles se soltam sem inibição”* (2014, p.380).

Mas Soffredini queria ir além. Queria continuar pesquisando o circo-teatro, para estabelecer um cruzamento entre o “teatro oficial” e o teatro popular, para construir formalmente – e também poeticamente – seus questionamentos sobre um e sobre outro. A experiência com o Circo Teatro de Cordel parece ter sido, portanto, o pontapé inicial para o desenvolvimento de sua pesquisa estética, pautada na experimentação,



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

subversão e questionamento das formas tanto da linguagem teatral moderna na qual havia se formado e quanto da linguagem a qual vinha descobrindo:

Para retomar o fio da meada: em 1975 tomei contato com esse universo do CircoTeatro e de lá para cá eu e um grupo de atores e de artistas plásticos temos nos dedicado ao estudo (ou compreensão?) dessa linguagem à primeira vista caótica mas na verdade tão rica e colorida que é de deixar qualquer Brecht ou Grotowski ou Stanislaviski ou Artaud pálidos. (SOFFREDINI, 1980)

No ano de 1976, Soffredini firmou uma parceria com o Serviço Social do Comércio – SESC, para o desenvolvimento do Projeto Mambembe, cujo objetivo principal era produzir um espetáculo a ser apresentado em praças públicas, capaz de cativar um público diferente daquele já acostumado a frequentar as salas de espetáculo. Tal parceria representava para Soffredini a oportunidade de dedicar-se integralmente à sua pesquisa sobre “a forma brasileira de fazer teatro”. A densidade e contundência de sua pesquisa, que o levou, ao longo de sua carreira, a consistentes experimentações formais e temáticas, fica destacada em um trecho de seu artigo, no qual ele expõe seu descontentamento com certo *estrangeirismo* que, segundo ele, predominava nas produções teatrais brasileiras:

Muitos espetáculos que tem como características de experimentação e que vão buscar até no índio do Xingu a sua vestimenta, no entanto tem uma ÓTICA importada. A forma de abordar, de dispor a vestimenta aqui encontrada se subordina à risca a uma estética ditada por experimentadores de fora. Não que eu ache que isso seja mau não: Nada de preconceitos verde-amarelos. Mas é que eu sempre desconfiei que aqui mesmo, ali na periferia, há uma riqueza incrível de material para pesquisar, não enquanto vestimenta apenas, mas enquanto ÓTICA mesmo. (Idem)

Para o Projeto Mambembe, Soffredini queria, então, se inserir na *ótica* da linguagem do circo-teatro para realizar suas experimentações estéticas.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Inicialmente, os artistas que participariam do projeto seriam, quase todos, os mesmos que já haviam acompanhado o diretor no espetáculo do Teatro de Cordel. Porém, como a resposta definitiva de apoio institucional e financeiro do SESC demorou meses para chegar, muitos desses artistas acabaram abandonando o projeto. Soffredini convidou, então, artistas dos diversos núcleos teatrais que ele conhecia – alguns de Santos, outros da região do ABC, além de alguns recém-formados pela EAD e pela ECAⁱⁱ – e apresentou uma proposta de trabalho bastante definida, mas que soou inusitada à época, como demonstra o depoimento do falecido Rubens Brito, um dos atores convocados:

O primeiro ensaio aconteceu num pequeno apartamento de um dos membros do grupo (...). Tratava-se de um encontro inicial, de apresentação. Havia mais ou menos uns 8 ou 10 atores e, entre eles, um anão, o Goiabinha (o maravilhoso Goiabinha!). Eu, na verdade, achei aquilo tudo meio estranho. O que fazia ali um **anão**??? Que trabalhava no **CIRCO!!!** Meu Deus, que grupo seria esse? Soffredini explicou, pacientemente, que fizera uma proposta ao SESC, a de criar um espetáculo e apresentá-lo na praça pública. E que estava aguardando a decisão final da instituição. **Meu Deus do Céu...!!! PRAÇA PÚBLICA???** Com mais paciência ainda, Soffredini acrescentou que o grupo faria uma pesquisa de linguagem cênica nos circos-teatros da periferia. **PERIFERIA???** **CIRCO-TEATRO???** O diretor diz que o grupo se chamaria **MAMBEMBE**, em função de seu objetivo básico, o de “mambembar” pela cidade de São Paulo, interior do estado e, quem sabe, pelo país, representando em praças públicas (BRITO, 2004, p.23)

Soffredini reuniu uma equipe de 16 artistas (incluindo ele próprio), entre atores, músicos e artistas plásticos. Além de Brito, quase todos os novos integrantes também não tinham experiência com o teatro popular e, por isso, havia a proposta de retomada das pesquisas de campo nos circos-teatro da periferia. Uma série de exercícios teriam de ser pensados para preparar seu “novo” elenco no domínio das formas e efeitos da tradição popular. Mas, mais do que isso, Soffredini estava interessado em avançar na pesquisa,

- 2504 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

no sentido de agregar ao estudo da *forma*, que vinha realizando desde *Farsa com Cangaceiro, Truco e Padre*, um estudo sobre o *conteúdo*, deslocando, dessa forma, o foco da linguagem do circo-teatro para a busca da consolidação de uma linguagem própria. Interessante notar que Soffredini já era reconhecido por suas experimentações, tal como denota o trecho da notícia *Um novo mecenas para o teatro: o comércio*, veiculada no Jornal da Tarde – O Estado de São Paulo, no dia 23 de agosto de 1976:

O teatro convencional e comercial que se faz em São Paulo não encontra ressonância no trabalho teatral de Carlos Alberto Soffredini, sempre mais voltado para uma pesquisa formal que faz questão de se utilizar de uma linguagem popular para alcançar seus objetivos criativos (...) Soffredini sabe que não adianta criar uma nova linguagem para arte popular e que é preciso usar a linguagem já existente. Mas, quando o já existente é manipulado por Soffredini, existe sempre a perspectiva do novo e do original. Na sua obra, isso já é uma norma.

Diante dessa busca, e pensando no espetáculo a ser criado, Soffredini estava preocupado em entender *o que* ele ia contar, *como* e *para quem*. Segundo ele, esta última preocupação – *para quem* – determinava as duas outras – *como* e *o que*. Tendo em vista que as apresentações se dariam em praças públicas, Soffredini considerava que teria que fazer um “teatro realmente popular”, já que o Projeto Mambembe tinha por objetivo e missão atingir uma parcela da população que não frequentava os teatros, não só por limitações financeiras, mas também por falta de identificação com as produções teatrais oferecidas à época; tal como demonstra o trecho de uma das notícias sobre o Teatro Mambembe do Sesc veiculadas na época:

O Grupo Teatro Mambembe tem como maior preocupação „evitar que o teatro continue se transformando num divertimento proibitivo para as camadas economicamente inferiores da população e possa atingir um maior número de pessoas“. Segundo seus idealizadores, „além das limitações de ordem econômica, a própria linguagem adotada pelo grande espetáculo teatral

- 2505 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

colabora para uma elitização que afasta-o, cada vez mais, de sua função primordial que é a diversão” (LARA, Paulo. **Folha de São Paulo**, 10 dez. 1976)

Ciente de que, na década de 70, a maior parte dos grupos teatrais que trabalhavam com teatro popular eram os grupos com engajamento político – que, atuavam principalmente nas periferias das cidades, buscando despertar a consciência políticaⁱⁱⁱ de seus moradores – Soffredini parece ter se preocupado em definir e legitimar sua pesquisa, que não se alinhava, em absoluto, à desses grupos, como prova o trecho abaixo:

Para Soffredini, o teatro popular, por exemplo, é aquele que oferece ao povo histórias de ricos e princesas e não aquele que pretende mostrar a própria realidade do povo. As pessoas comuns, afirma Soffredini, não querem ver num palco seus problemas do dia a dia. Mas, completa o jovem diretor, o teatro popular que fala de princesas não deve ser encarado como um teatro escapista. Ele apenas se vale de uma linguagem de forte comunicação para transmitir as informações pretendidas e que serão aceitas (*Um novo mecenas para o teatro: o comércio. O Estado de São Paulo*, 23 dez. 1976)

Um “teatro realmente popular”, seria, portanto, um teatro que comunicasse perfeitamente com o espectador da praça pública, cativando-o pela história a ser contada – *o que* – e pelos recursos visuais e interpretativos empregados no espetáculo – *o como*. Soffredini sempre explicitou, inclusive no próprio programa do espetáculo, que essa sua “definição” de teatro popular embasava-se em uma colocação de Otto Maria Carpeaux sobre o que seria “literatura popular”, encontrada no prefácio para o livro *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. Segundo Soffredini, bastaria substituir a palavra *literatura* para *teatro* no trecho a seguir:

Há um mal entendido em torno do conceito de literatura popular. Os romances que tratam dos pobres, dos míseros, dos humildes, do povo, são literatura dos ricos, dos cultos, dos literatos. O próprio povo não gosta da literatura popular; prefere a outra, que lhe parece literatura culta e que lhe conta histórias de

- 2506 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

banqueiros ladrões e datilógrafas princesas; prefere Carlos Magno e os heróis do cinema. A verdadeira literatura popular é grande literatura; é diferente, é popular apenas pelo estilo diferente, estilo de tempos passados, arcaico... (CARPEAUX *apud* SOFFREDINI, 1980)

Nesse sentido, não foi aleatória a escolha de Soffredini de encenar em sua primeira montagem com o Grupo Mambembe a peça *A Vida Do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, uma versão para teatro de bonecos, escrita por Antônio José da Silva^{iv} a partir da segunda parte da célebre obra de Miguel de Cervantes, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, e encenada pela primeira vez em 1733, no Teatro do Bairro Alto de Lisboa.

Antes de mais nada, na própria obra de Cervantes, considerada por muitos críticos como “a narrativa mais importante já escrita até hoje” (contracapa do livro *O engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha, Primeiro Livro*. São Paulo: editora 34, 2011), o grupo encontraria todos os ingredientes que procuravam a partir da definição de Carpeaux: uma ótima história, repleta de aventuras e fantasias. Mas mais ainda servia-lhes a peça de Antônio José, por se tratar de uma adaptação teatral, inclusive para a linguagem popular do teatro de bonecos, de estrutura épica, que desenvolve sua fábula por meio de quadros relativamente independentes entre si, misturando diálogos em prosa e partes cantadas.

Mesmo escolhendo manter a estrutura proposta pela peça, o texto ganhou uma adaptação por parte do grupo, no sentido de atualização de algumas cenas e personagens. Apenas as falas de Dom Quixote e dos fidalgos foram mantidas como no original de Antônio José. As demais personagens ganharam uma prosódia cotidiana contemporânea, através de improvisos durante os ensaios. Sobre esse recurso, um crítico comentou:

A peça age em diferentes níveis, porém sempre simultâneos. Enquanto Dom Quixote, em seu texto poético e clássico, delira por sua Dulcineia, Sancho Pança, seu escudeiro, diverte o público com sua[s] gags circenses e sua comunicação

- 2507 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

fácil (...)Uma eclética confusão de épocas e personagens que, se não resulta irrepreensível, acontece eficiente, foi uma boa fórmula para uma peça em praça pública. Esbarrando entre o ridículo e o absurdo, o trabalho do Grupo Mambembe, faz o público rir a valer. (O teatro mambembe está nas ruas. **A Gazeta Esportiva**, 26 dez. 1976).

Essas mudanças e/ou criações iam sendo anotadas, ou apenas decoradas por cada ator e, por consequência, não há uma versão final por escrito do texto. Curiosamente, esse processo de adaptação muito se assemelhou ao tipo de abordagem que os atores circenses tiveram com o texto de Chico de Assis na montagem do Teatro de Cordel e que tanto havia chocado os atores formados na EAD.

Em comparação com a peça de Antonio José, nota-se que a sequência de cenas e acontecimentos é praticamente a mesma no espetáculo do Mambembe, havendo, entretanto, uma grande liberdade inventiva com relação às personagens que compõem cada cena. Muitos personagens que são meramente figurativos no texto do Judeu ganharam, por parte dos atores, uma composição tão viva, alcançando, na encenação do Mambembe, novos destaques e contornos, como por exemplo a Sanchica, filha de Sancho Pança, que no texto original nem nome tem e aparece apenas como figurante na cena de despedida entre Sancho e sua mulher. Em outros casos, novos personagens e figuras foram criados.

Houve, também, adaptação de personagens para o contexto contemporâneo, como a camponesa (saiola, para usar a palavra do texto original) com quem Dom Quixote confunde sua amada Dulcineia foi substituída por uma vendedora de bilhetes lotéricos que, na época, era uma figura comum das ruas do centro de São Paulo. Também a *abertura* e o *encerramento* são inserções do Mambembe. A adaptação do texto mereceu elogio por parte de um importante crítico, Alberto Guzik: “o texto de Antônio José tem um apelo incontestavelmente popular e foi adequadamente tratado por Soffredini e seus colaboradores” (GUZIK, Alberto. *Um criativo Quixote*. **Jornal Última Hora**, 5 e 6 mar. 1977).

- 2508 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Mas o foco dos ensaios, que aconteciam num galpão do Sesc Pompeia, não foi, em absoluto, apenas a adaptação do texto. Havia várias frentes de trabalho: preparação corporal, preparação vocal, ateliês de criação de palco, cenário, figurinos, bonecos e telões. Foram meses cumprindo uma rotina de trabalho rigorosa, tal como resumiu Fernandes:

preparação de corpo, baseada nos números circenses e em danças folclóricas brasileiras, aulas de canto para atender às exigências do espetáculo musical, criação e manipulação de bonecos e, finalmente, as referidas improvisações em que se adaptava o texto e se compunham as personagens (2000, p.206)

Amparados na pesquisa sobre circo-teatro, Soffredini e o elenco buscaram criar exercícios que os capacitassem para esse tipo de interpretação, aparentemente simples, por ser baseado em formas, efeitos e estereótipos, mas que, ao contrário, exatamente por isso, exige um ator muito bem treinado, para alcançar uma performance precisa, limpa, direta e contundente. Sobre esses estudos, Fernandes comenta:

Buscavam a melhor forma de dizer o texto, preocupados com o tempo/ritmo da fala, ensaiavam o modo mais eficaz de se colocar em cena, dependendo da intenção da personagem, treinavam uma maneira de entrar e sair do palco, adequando-se ao clima geral do episódio e ao caráter do tipo interpretado. Nas pesquisas, descobriram que a personagem positiva sempre faz sua entrada pelo ponto de fuga central, aparecendo repentinamente no meio da cena. Do mesmo modo, o caráter dissimulado esgueira-se pelas laterais, obedecendo a uma marcação oblíqua e sorrateira. Através dessa marcação convencional, reforçada às vezes pelo gesto furtivo de encobrir parcialmente o rosto com capa ou chapéu, o vilão do drama revela seu feitiço moral desde a primeira aparição (Idem, p.206)

A construção dos elementos visuais – figurinos, cenário, telões, bonecos – em muito ajudavam a compor esses efeitos desejados. Cada personagem, dependendo do seu caráter, por exemplo, vestiria um figurino com uma paleta de cor específica. Os figurinistas, portanto, trabalhavam em estreito diálogo com a construção das cenas e

- 2509 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

personagens. Também os telões passaram por um apurado processo de experimentação, aprofundando a pesquisa iniciada em *Farsa com Cangaceiro, Truco e Padre*, em busca de originalidades no seu uso e atenção à paleta de cores para criar os climas pretendidos.

Interessado em outras expressões do teatro popular, Soffredini agregou à encenação o uso de bonecos, recorrendo a estudos do teatro de mamulengos, tradicionais da região do nordeste brasileiro. Mas, assim como fazia com o circo-teatro, sua preocupação não era em reproduzir fielmente a tradição, mas utilizar-se de seus elementos em sua pesquisa estética.

Levando em consideração que as apresentações se dariam em espaço aberto, todos os elementos visuais – e também a interpretação dos atores – foram concebidos para serem vistos à distância. Nas palavras de Soffredini: “a céu aberto não há detalhe intimista que resista. Nem detalhe de qualquer espécie. Então o desenho limpo, o risco forte continuaram sendo nossas metas não só de elaboração dos personagens como de todo clima cênico” (SOFFREDINI, 1980).

A criação do espetáculo também foi muito pautada em elementos musicais e coreográficos – o que viria a ser uma recorrência na obra soffrediniana. Claro que o próprio de texto do Judeu, em se tratando de uma ópera cômica, já trazia essa presença musical. De qualquer maneira, houve um trabalho autoral da equipe criando novas músicas e canções.

A proposta do Grupo, de definir e caracterizar muito bem cada personagem a partir dos elementos interpretativos, visuais e coreográficos parece ter sido notada pela crítica: “A coreografia, auxiliada por um vestuário cheio de vivacidade e cores, nos remete aos „desenhos animados“, ao mesmo tempo em que prepara, quase que didaticamente, o público, para a distinta e expressiva marcação teatral” (O teatro mambembe está nas ruas. **A Gazeta Esportiva**, 26 dez. 1976)

- 2510 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Para levar toda essa riqueza estética para os espectadores, Soffredini e sua equipe projetaram um palco desmontável de cem metros quadrados (10 metros de largura por 10 metros de profundidade), à uma altura de 1,65 metros do chão.

Sobre os meses de intensos trabalhos diários e pleno envolvimento de toda a equipe em todos os âmbitos da pesquisa e da criação, Soffredini comentou:

Nós éramos um grupo de dezesseis pessoas assim divididas por função: três artistas plásticos, três músicos, nove atores e um diretor; mas naquela altura já percebíamos que o trabalho só funcionaria se contássemos com dezesseis atores-diretores-músicoscoreógrafos-figurinistas-cantores-palhaços-pesquisadores de boa vontade. E estávamos dispostos a isso (PROGRAMA DO ESPETÁCULO, 1976)

O espetáculo estreou oficialmente no dia 4 de novembro de 1976, no Sesc Pompeia, mas a estreia no espaço público foi apenas mais de um mês depois, em 16 de dezembro, com uma série de apresentações na Praça da República, em São Paulo. Em janeiro de 1977, o espetáculo retornou ao Sesc Pompeia, intercalando com apresentações, em espaços abertos, em cidades da baixada santista e também da região do ABC paulista. As apresentações ao ar livre reuniam uma quantidade impressionante de espectadores – na Praça da República contou-se mais de duas mil pessoas; na praia do Gonzaga, em Santos, quatro mil; em São Caetano do Sul, numa apresentação para funcionários da Ford, cinco mil^v – e segundo depoimento de Sérgio Rosseti concedido à época para o A Gazeta Esportiva, era onde o grupo podia sentir a importância de seu trabalho: “Foi onde nossa proposta encontrou mais eco. As pessoas vão passando pela rua „encostam o umbigo“ e vêem teatro. Constatamos aqui também que um grande número de pessoas volta no dia seguinte, o que prova que houve agrado” (O teatro mambembe está nas ruas. **A Gazeta Esportiva**, 26 dez. 1976)

Mesmo com o sucesso da temporada, ao final de março de 1977 o Sesc anunciou a retirada de financiamento para o Projeto Mambembe. Sem o apoio desta instituição, o transporte de todo o aparato do espetáculo para o espaço público – lembrando que o

- 2511 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

palco desmontável tinha cem metros quadrados e pesava mais de uma tonelada – tornou-se inviável. Em maio do mesmo ano, surgiu a oportunidade de realizar uma temporada de um mês no Teatro Anchieta. Tratava-se de uma “temporada tampão”, pois, na verdade, a peça que entraria em cartaz, chamada *Delírio Tropical*, teve sua estreia adiada porque a atriz e produtora do espetáculo havia quebrado o pé^{vi}.

De qualquer maneira, as apresentações no Anchieta possibilitaram ao Mambembe divulgar, de fato, seu trabalho junto à classe teatral paulistana, que, segundo Brito (2004) e Soffredini (1980), não haviam assistido ainda ao espetáculo por não acreditarem que uma peça criada a partir tradições do teatro popular e apresentada em praças públicas poderia ter algum real interesse para as questões de estética e linguagem da contemporaneidade. Mas, ao que tudo indica, o trabalho do Mambembe surpreendeu e o grupo foi convidado para dar uma aula prática sobre o sistema de interpretação que utilizavam, pautado na *triangulação*. A aula aconteceu no Teatro de Arena, com a presença de vários artistas importantes, entre eles Fernando Peixoto (BRITO, 2004). A surpresa da classe teatral paulistana ante as técnicas empreendidas pelo Mambembe revela o quanto o teatro popular era marginalizado: técnicas que sustentavam, e ainda sustentam, o teatro popular há séculos, não eram reconhecidas pelo “teatro oficial”.

Num período de sete meses desde a sua estreia, o espetáculo *A Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança* foi apresentado setenta e duas vezes, com uma média de duas mil pessoas por apresentação. Nota-se que o espetáculo teve uma considerável repercussão, recebendo comentários de alguns importantes críticos teatrais da época, convites para ministrarem oficinas sobre sua pesquisa etc. Mas, o que mais interessa aqui, é perceber o quanto as experiências de Soffredini junto ao Mambembe e também junto ao Teatro Pavilhão em 1975 foram um divisor de águas em sua carreira. Desde então, a pesquisa das *teatralidades populares brasileiras* e a busca pela consolidação de uma linguagem própria, que propusesse experimentações de *forma* e *conteúdo* a partir dessa pesquisa, tornaram-se uma constante em suas obras.

- 2512 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRITO, Rubens José Souza. *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos*. Tese (Livre Docência em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. Prefácio de REGO, José Lins do. *Fogo Morto Apud SOFFREDINI, Carlos Alberto de. De um trabalhador sobre seu trabalho*. São Paulo: *Revista Teatro*. Ano I, nº 0, jun/jul de 1980 (conteúdo transcrito em um arquivo de texto, gentilmente a mim concedido por Renata Soffredini).
- CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso Dom Quixote de La Mancha, Primeiro Livro*. São Paulo: Editora 34, 2011, 6ª ed.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Amor ao teatro: Sábato Magaldi*. Organização de Edla van Steen. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- MAMBEMBE. *A vida do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*. Programa do espetáculo, 1976.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto de. *De um trabalhador sobre seu trabalho*. São Paulo: *Revista Teatro*. Ano I, nº 0, jun/jul de 1980 (conteúdo transcrito em um arquivo de texto, gentilmente a mim concedido por Renata Soffredini)
- SILVA, Antonio José. *A vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*
- Críticas em jornal:*
- GUZIK, Albert. Um criativo Quixote. **Jornal Última Hora**. São Paulo, p.11, 5 e 6 mar. 1977.
- LARA, Paulo. “D. QUIXOTE” popular, no Sesc. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 dez. 1976. Folha da Tarde Ilustrada, p. 26.

- 2513 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

O teatro Mambembe está nas ruas. **A Gazeta Esportiva**. São Paulo, 26 dez. 1976.
Caderno G.

UM novo mecenas para o teatro. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 23 dez. 1976.
Jornal da Tarde, p.25.

ⁱSoffredini frisa que a função da “ponte” é diferente daquela exercida pelo “escada” (na linguagem do palhaço, escada é aquele que está em cena para criar pretextos e auxiliar as piadas do palhaço), embora todo bom escada deva exercer a “ponte”. ⁱⁱEscola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) ⁱⁱⁱVide GARCIA (1990); LIMA (1979) ^{iv}Antônio José da Silva, o Judeu, como ficou conhecido, foi um importante dramaturgo português. Nascido no Rio de Janeiro em 1705, na época do Brasil Colônia, mudou-se para Portugal em 1712, acompanhando a família que estava sendo processada pela Inquisição, acusados de praticarem o judaísmo. Morreu em 1739, em uma das fogueiras da Inquisição. ^vInformações obtidas em material textual não publicado, recolhido junto a Calixto de Inhamuns ^{vi}Idem