

PERFORMANCE NEGRA NO TEATRO DO GRUPO IMBUAÇA: SISTEMATIZAÇÃO

Lindolfo Alves do Amaral¹

Na poeira do tempo

João Cândido:

Escrever também é preciso.
Minha sina tem que ser contada agora,
Antes que a memória me fuja
E muita coisa fique ao léu, de fora.
Onde está você, Lima Barreto?
Me socorra, irmão de cor.
(VIEIRA, 2003, p. 53)

Utilizo as palavras da personagem “João Cândido do Brasil – A Revolta da Chibata”, de César Vieira, Teatro Popular União e Olho Vivo, para pronunciá-las como se fossem minhas, antes que a poeira do tempo receba os ventos do vendaval do esquecimento e apague minha memória. É preciso registrar os fatos, contar histórias, rememorar acontecimentos, reconstruir caminhos, redescobrir o passado, visto que alguns já partiram sem narrar as andanças, as vivências, as contribuições que deram para a construção da história do Grupo Imbuça. Mariano Antonio (1962 – 1995) e Valdice Teles (1958 – 2005), foram dois atores negros que deixaram marcas importantes no grupo. Partiram tão cedo, mas as suas ações foram fundamentais na construção da pesquisa de linguagem. Mariano sempre esteve vinculado aos estudos das manifestações populares em Sergipe. Trouxe para o Im-

buça essa experiência. Já Valdice, procurou coordenar a área de dramaturgia, além de dedicar-se, durante anos, às atividades da tesouraria.

Sou um dos intérpretes dessa história. Vivi e vivo cada passo desse grupo. E como dizia o saudoso e grande professor Armindo Bião, “Quem sabe é quem vive e quem faz”. Portanto, é necessário registrar os fatos ocorridos nesses últimos trinta e nove anos, com o grupo que foi fruto de três oficinas de teatro realizadas em julho de 1977, na cidade de Aracaju. Ao longo do tempo, muitos acontecimentos marcaram a trajetória do Imbuça, um dos mais antigos grupos de teatro de rua do país. Surgido em um período no qual fazer teatro de grupo era uma raridade e, teatro de rua, era algo distante da realidade brasileira. Afinal, o regime ditatorial não permitia manifestações de rua e o teatro vivia sob o regime da Censura Federal. As experiências que se tem conhecimento eram esporádicas. O Teatro Oficina, por exemplo, circulou pelo país, no final da década de 1970, com o espetáculo “Ensaio geral do carnaval do povo”. Em várias cidades sofreu repressão, como a que ocorreu em Aracaju, quando o elenco foi preso pela Polícia Militar, em 1979.

Ao lembrar da década de 1970, é preciso ressaltar as primeiras manifestações contra a ditadura, uma das quais ocorreu no ABC paulista, em 1976, sob o comando do Sindicato dos Metalúrgicos. Ela possibilitou o surgimento de outras ações, a exemplo da luta do movimento estudantil que propiciou a reabertura da UNE – União Nacional dos Estudantes, após um congresso realizado na cidade de Salvador, em maio de 1979. Nessa atmosfera surgiu o Imbuça. E foi no Diretório Central dos Estudantes, da Universidade Federal de Sergipe, que um grupo de

¹ Lindolfo Alves do Amaral é pós-doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Artista e pesquisador, dirige e é ator do Grupo Teatral Imbuça há 40 anos.



jovens estudantes, universitários e secundaristas, deu os primeiros passos na construção de uma pesquisa de linguagem para estabelecer as bases dos seus espetáculos. Consequentemente, o que se vê hoje é cristalização dos passos iniciais da década de 1970.

Vale salientar as ações desenvolvidas em Aracaju naquele período. Elas contribuíram definitivamente com o ideal de encenar-se teatro de rua. Em 1972, a Universidade Federal de Sergipe criou o Festival de Arte de São Cristóvão, para celebrar os 150 anos da Independência do Brasil. Exatamente no período de maior repressão do golpe militar que tinha como Presidente o General Emílio Garrastazu Médici. Até o final da década de 1960, o teatro sergipano era feito por integrantes da classe média, sob a direção de professores, dentre eles, Clodoaldo de Alencar Filho, Aglaé d'Ávila e João Costa, e de pessoas que militavam na imprensa, a exemplo de João de Barros e Vieira Neto. Todos tinham acesso aos empresários e às instituições públicas que de certa forma patrocinavam as montagens.

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

O Regime Militar, especificamente no período conhecido como linha dura, adotava uma política anticomunista conforme os ditames estabelecidos pela política norte-americana que começa a se expandir consideravelmente neste período aqui no Brasil devido ao amplo investimento dos EUA. Em decorrência disso, muito se investiu nos meios de comunicação e na cultura, canais fundamentais de se garantir popularidade e de se legitimar a política do regime militar e a dominação capitalista, acelerando a indústria cultural e o próprio consumo no país. Em consonância a isso, a esquerda revolucionária precisava ser controlada de alguma forma, e agora, novas estratégias foram sendo colocadas neste cenário político (AZEVEDO, 2012, p. 9-10).

Os fins justificavam os meios. No intuito de conquistar a população, os militares desenvolveram ações para garantir a permanência no poder. Atingiam todo o país por meio das redes de comunicação, a divulgarem propagandas tendenciosas, com os reais significados ocultados nas mensagens, a exemplos de: “Esse é um país que vai pra frente” e “Brasil: ame-o ou deixe-o”, do período do Presidente Médici. O desenvolvimento da indústria cultural dar-se também nesse período, com incentivos do próprio governo.

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

A década de 1970 foi a mais frutífera para o teatro sergipano. Surgiram vários grupos que quebraram a hegemonia daqueles que dominavam a cena no Estado. E vieram da periferia de Aracaju. A contradição reside na efervescência em um momento de intensa repressão. Vale lembrar a Operação Cajueiro, realizada pelo exército, que prendeu vários intelectuais, estudantes e operários, nesse mesmo período, a exemplos de Wellington Mangueira, Milton Coelho, Bosco Rollemberg e Jackson Barreto (atual Governador de Sergipe).

Dentre os grupos que surgiram no início da década de 1970, um chamou à atenção, pois era formado por atores negros e também era dirigido por um negro, José Severo dos Santos, conhecido artisticamente como Severo D'Acelino, que já vinha a desenvolver alguns trabalhos na Escola Técnica Federal de Sergipe. O GRFACACA – Grupo Regional de Folclore e Artes Cênicas Amadoristas Castro Alves tinha como principal objetivo difundir a cultura negra. Construíram seus espetáculos e circularam pelo interior do Estado com o objetivo de dar visibilidade à luta contra a discriminação ra-



cial. Foi o primeiro grupo sergipano a desenvolver ações afirmativas de resistência cultural, no campo afro. O nome do grupo traduzia o seu objetivo, pois tinha como patrono o poeta abolicionista Castro Alves.

Havia preconceito com aqueles que faziam teatro. Os atores eram taxados de desocupados ou de outros adjetivos pejorativos, principalmente aqueles que moravam na periferia da cidade. E sendo ator negro, a situação era mais complicada. O Imbuça também foi constituído por atores na sua grande maioria negros. Alguns vieram do GRFACACA, como Francisco Carlos, Maria da Dores e Maurelina Santos. Outros vieram do ambiente em que surgiu o grupo coordenado por Severo D’Acelino, a Escola Técnica Federal de Sergipe. Nos casos de Pierre Feitosa e de Virgínia Lúcia. Portanto, a maioria do grupo (nove atores no ato de estreia do primeiro espetáculo) era de atores negros. Consequentemente, sentiu na pele a rejeição não só de ser artista de rua, mas de ser negro. Nesse sentido, convém ressaltar o registro de Abdias Nascimento.

Ainda não se consumou a erradicação definitiva da idiossincrasia antinegra que permeia a comunidade no seu interior e na sua morfologia externa. Mesmo nos dias que correm somos um país bifronte: no exterior o Brasil se declara uma modelar democracia racial; e internamente coage ou mantém uma atitude desconfiada pelo negro que insiste na manutenção dos valores perenes de sua cultura de origem. (NASCIMENTO, 1968, p. 202)

A afirmação de Abdias Nascimento mostra-se atual e representa a radiografia do momento em que o Brasil vive. Quarenta e oito anos passaram-se desse registro (1968 – 2016), contudo, percebe-se que os avanços foram pequenos, quase imperceptíveis, diante das discriminações e da resistência a uma sociedade preconceituosa. Basta lembrar o debate que ocorreu em torno das cotas nas universidades públicas, dos comerciais e das novelas que são apresentadas nos canais de TV, consequentemente, dos papéis que são destinados aos atores negros. Enquanto isso, “segundo o IBGE, os negros (pretos e pardos) eram a maioria da população brasileira em 2014, a representar 53,6% da população. Os brasileiros que se declaravam brancos

eram 45,5%”². Os dados demonstram o percentual maior de negros e pardos em relação aos brancos, mas as oportunidades de emprego são inversamente proporcionais. A concentração de renda está sob o domínio dos brancos, assim como o Congresso Nacional e os cargos públicos, quer seja na esfera federal, estadual ou municipal. Enquanto isso, os exemplos de intolerância religiosa, em um país que constitucionalmente se diz laico, é crescente. E são divulgados nas redes sociais, uma vez que os meios de comunicação, comprometidos com o poder econômico, são seletivos, não expõem a situação enfrentada pela população negra, nas diferentes áreas da sociedade brasileira.

Os exemplos são muitos sobre as questões relacionadas ao preconceito e à discriminação racial. Abdias Nascimento confidenciou que tomou a decisão de criar o TEN - Teatro Experimental do Negro, ao assistir no Teatro Municipal de Lima, em 1941, a montagem do texto de Eugene O’Neill, “O Imperador Jones”, cuja personagem principal era interpretada por um ator branco com o rosto pintado de preto. Mesmo que não tivesse conhecimento de teatro naquele período (ele tinha ido ao Peru para proferir uma conferência no Seminário de Economia realizado na Universidade Mayor de San Marcos), a cena o fez refletir a ponto de tomar a decisão de criar um grupo de teatro negro.

Ao fim do espetáculo tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. Antes que uma reivindicação ou um protesto compreendi a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao Humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialidades. (NASCIMENTO, 1968, p. 193)

Um homem negro, com formação em economia, teve uma iniciativa que marcou a história do Teatro

² <http://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm>



Brasileiro e a sua própria história. O seu desejo era tornar possível uma sociedade justa e igualitária, onde todos fossem protagonistas das suas culturas, sem escamotear a realidade e a diversidade existentes no país. Tal fato ocorreu em 1944, mas até hoje observa-se que as mudanças ocorridas na vida cotidiana, bem como na área artística foram pequenas. Um ator branco a fazer uma personagem negra, experiência vivenciada por Abdias Nascimento em 1941, na cidade de Lima/Peru, não era exclusividade daquele país. No Brasil, esse fato ocorreu em vários momentos da história, porém um exemplo destaca-se, pois ocorreu com a estreia do texto “O anjo negro”, de Nelson Rodrigues, descrito por Rubem Rocha Filho, no livro “Anjo ou demônio, malandro ou herói”, quando comenta a peregrinação do autor do texto para ver sua obra encenada.

A liberação veio. Mas ficou a frustração de um espetáculo belíssimo (de novo, o cenário era de Santa Rosa, que acertara nos planos que se entrelaçavam no **Vestido de Noiva**), onde o drama desagradável e agressivo se diluía através do virtuosismo iluminado do encenador polonês. Outra decepção, o ator principal não fora o Abdias, com tudo que representava de protesto racial – escolheram um branco, Orlando Guy, com a cara pintada de graxa.(...) Mas tal era o racismo implícito no meio artístico nacional que nenhum crítico estranhou, ou reclamou, vendo o branco no papel do protagonista. (ROCHA, 1998, p. 130-131)

Esse fato ocorreu em 1948, exatamente com um texto construído para homenagear Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro. Logo ele, aquele economista que observou um ator branco a interpretar uma personagem negra, em Lima, oito anos depois era obrigado a ver essa mesma cena repetir-se em seu país, devido ao preconceito racial. A dramaturgia brasileira é na sua maioria branca. São poucos os textos em que há personagens ou protagonistas negros. Não se quer com isso criar uma separação ou discriminação racial nas peças teatrais, mas citar alguns aspectos já pontuados por Abdias Nascimento, em seu livro “Dramas para negros e prólogo para brancos” (1961), e por Rubens Rocha Filho, em “Anjo ou demônio, malandro ou herói” (1998), bem como pela

experiência desenvolvida pelo Grupo Imbuvaça.

Há textos na dramaturgia que trazem consigo a luta do negro no país, a exemplo de “Chico Rei”, do gaúcho Walmir Ayala, montado pelo Grupo Imbuvaça, em 1995. O autor resolveu contar a história de um negro que lutou pela libertação de seu povo e construiu uma sociedade livre e independente, em Vila Rica/MG. Esse fato é raro, pois são poucos os exemplos no teatro brasileiro. A grande maioria dos textos retrata questões relacionadas a uma sociedade que não conhece a discriminação racial. Há também aqueles que não trazem referências sobre as personagens e podem ser montados sem essa preocupação racial. Essa observação pode ser considerada simples, mas não é quando se sente na pele o preconceito. A atriz Zezé Motta narrou a Rodrigo Murat, autor do livro “Muito prazer Zezé Motta”, uma experiência vivida por ela, no Rio de Janeiro.

(...) Quando montamos Os Viajantes, auto de Natal de Maria Clara Machado, quase fomos apedrejados pelo público. Fizemos a apresentação entre os pilotis, no vão central dos edifícios, e quando os moradores deram com uma Virgem Maria negra, feita por mim, e um José crioulo, interpretado pelo meu saudoso Zaquieu, já falecido, começaram a atirar ovos e a vaiar. Tivemos que interromper e continuar a sessão no pátio do colégio. Para você ver que o preconceito está enraizado mesmo entre negros e pobres. (MURAT, 2005, p. 25 – 26)

A afirmação é de uma atriz negra que tem uma história de vida dedicada ao teatro. Ela vivenciou esse fato com o elenco da peça. O exemplo é importante que se traga à luz para expor a complexidade dessa situação existente no Brasil. Portanto, não é exclusividade do teatro, mas de todos os segmentos da sociedade. A questão do preconceito racial está também enraizada no próprio negro. O ator e diretor negro Severo D’Acelino aponta para essa contradição existente na população negra.

(...) as manifestações discriminatórias partem de nós mesmos, em diferentes graus: materiais e imateriais. Situações econômicas, sociais, culturais, religiosas, políticas, condizentes ao status do grupo e/ou do indivíduo dominante (D’Acelino, 2008, p. 87)



Severo D’Acelino expõe em seu registro o aspecto relacionado ao grau de status ao qual o indivíduo está vinculado, o nível de poder que o mesmo exerce na sociedade. E esse poder não diz respeito tão somente ao aspecto econômico. Existem outras variantes. O militar, independente de ser branco ou negro, ao abordar alguém, em determinado local, às vezes leva em consideração a aparência do indivíduo, inclusive a cor de sua pele. Esse fato, muito noticiado pela mídia, é um comportamento discriminatório e preconceituoso. Vários atores negros já foram abordados na rua pela polícia, de forma grosseira, inclusive do Grupo Imbuça. Tudo indica que tal fato estava vinculado a cor da pele.

O pesquisador sergipano Silvio Romero afirmou, em seu livro “História da Literatura Brasileira”, que:

Se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época. (...) O nosso comediógrafo é a documentação viva dos primeiros cinquenta anos desde século no Brasil. (ROMERO, 1980, 4º vol, 7ª ed. p. 1364)

Essa afirmação levou em consideração as comédias de costume ambientadas no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, pelo dramaturgo carioca Martins Pena. Nelas observam-se personagens intituladas de *pretos, negros, mulatos e moleques*, na condição de escravos, ou seja, uma visão sem perspectiva de mudança. O negro é representado como escravo no texto “Juiz de paz na roça”, ainda em “As desgraças de uma criança”, bem como em “O namorado ou A noite de São João”. Portanto, a obra de Martins Pena revela a sociedade escravocrata daquela época, todavia, sem expor as lutas do povo negro pela sua libertação, que já ocorriam naquele período. Não deixa de ser uma visão da realidade sob a ótica de um autor que retratava a versão do colonizador, do dominador.

Silvio Romero fez uma constatação a partir do conteúdo da dramaturgia de Martins Pena, ao pesquisar alguns autores de teatro, com o objetivo de

publicar nos seus estudos sobre a Literatura Brasileira. Obra de real significado para a crítica literária, pois é um trabalho de prospecção que envolve a análise de vários autores nos seus quatro volumes. A afirmação que fez sobre os textos de teatro não significa que ele apoiava a escravidão. Pelo contrário, teve uma visão crítica dos fatos. O que se pode constatar no primeiro volume da obra.

No momento em que traço estas linhas, há por toda parte o ruído das festas da abolição. A lei foi sancionada pela regente há poucos dias, está-se no período dos festejos promovidos pela imprensa da capital.

Um fenômeno singular salienta-se já aos olhos do observador independente: cada um já vai puxando para si as glórias do feito e deixando os outros atirados na sombra...

Singular destino da raça negra no Brasil! Alimentou o branco, deu-lhe dinheiro durante quatro séculos e agora por último dá fama aos gananciosos de nomeada fácil, dá glória aos espertos que não se pejam de declamar! Singular destino em verdade. (ROMERO, 1980, 1º vol, 7ª ed. p. 37)

O autor é crítico ao comentar os acontecimentos que ocorreram após a assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888. O seu olhar é de pessimismo ao refletir sobre aqueles que celebravam o acontecimento, sem a preocupação com as consequências de tal fato. Como os negros iriam sobreviver a partir do dia seguinte. O seu registro expõe também o comportamento dos oportunistas que tentaram tirar proveito da situação, inclusive na área artística, ao afirmar “dá glória aos espertos que não se pejam de declamar!” É provável que Silvio Romero estivesse a referir-se a algum poeta oportunista.

Já a revista “Fritzmac”, escrita pelos irmãos Artur e Aluísio Azevedo, apresenta um quadro da situação degradante a qual os negros foram submetidos após o 13 de maio. Muitos foram jogados na rua, sem direito a habitação, a saúde e a educação, pois a grande maioria não havia sido nem alfabetizada.

Em “Fritzmac”, no segundo ato, quadro dez, cena três, os negros chegam à casa de Zé do Beco. Procuram um quarto para dormir:



Zé	Nesta Maison meublée não há aposentos separados! Não há quartos com menos de oito camas.		a sua vida a trabaiá de meia cara, e agora pode se empregá a ter seu dinheiro no borso?... Branco safo que deixou a gente tanto tempo no cativoiro!
Primeiro Preto	Ué! Então home drume com muié tudo junto!		Bem, bem! Vá dormir, que seu mal é sono!
Zé	E até crianças! Olha! (entra uma turca maltrapilha, com duas crianças pela mão. Paga e sai). As crianças só pagam dois vinténs: metade do preço.	Zé	Ave libertas!
		Segundo Preto	Mas que é isso de Ave libertas?
A preta	Eh, pai João, ante no cativoiro!..	Zé	Sei lá! É francês! Isso anda em toda a boca! Ave é galinha e libertas é muié que ficou livre (sai.)
Zé	Não seja mal agradecida! Não diga mal da liberdade!	Segundo Preto	Aí vem mais povo. Hoje isto está quente! Também não admira: dia de pagodel!..
Primeiro Preto	Liberdade é bom, mas barriga cheia é mió!		
Zé	Pois você não está contente com o 13 de maio?...		
Primeiro Preto	É! Prumode treze de maio preto já não vale nem dé tutão!	Fim da cena	
Zé	O que vocês precisam é dormir! Passem para cá a bela da meia pataca, e por ali é o caminho!		
Primeiro Preto	(pagando) Tá'í!		
Zé	(empurra-os para dentro. Saem os dois.) Aí vem mais gente!		
Segundo Preto	(entrando com as botas na mão) Viva a Lei treze de maio! Ave libertas!		
Zé	Bom! Bom! Nada de barulho que isto aqui é casa de sossego!		
Segundo Preto	Ave libertas!		
Zé	Que libertas, nem meio libertas! Que quer você?		
Segundo Preto	Cama com traveseiro para um! Aqui tem Nicolau. Diabo, tou rouco de dá tanto viva!		
Zé	Ainda bem que este está contente!		
Segundo Preto	Pois não há de tá contente um home que levou toda		

O quadro levanta algumas questões sobre a situação do negro após o 13 de maio e o tratamento adotado pelos autores de forma jocosa e irônica. As personagens não têm nome. São tratadas com os numerais primeiro, segundo preto e a mulher, a preta. A ortografia utilizada nas falas do primeiro negro e da preta caracteriza a falta de conhecimento em Língua Portuguesa, ou seja, analfabetismo. É consequente desinformação da importância dos fatos ocorridos, diferente do segundo preto que comemorava o ocorrido, além de apresentar um certo grau de informação. Nesse sentido, entende-se que o objetivo dos autores foi expor a diversidade existente dentro da comunidade negra, quanto ao aspecto do grau de informação dos indivíduos, uma vez que a dramaturgia foi concebida na estrutura de revista. O registro sobre a formação educacional e as condições de vida do negro expõem a realidade daquele período. Nesse aspecto o teatro dá uma contribuição à história do Brasil.

Em carta enviada para o e-mail do Imbuça, a pesquisadora Maria Helena Kuhner, comunicou ao grupo o trabalho que desenvolveu no período de 1997 a 2007, na construção de um *site* que contém as obras dos dramaturgos brasileiros. No corpo do seu texto ela afirmou:



(...) E comprovar que a famosa frase de Lorca de que "só se conhece real e profundamente um povo conhecendo seu teatro" tem razão de ser: nossa dramaturgia é um dos mais autênticos meios de retratar o Brasil, suas diferentes realidades sociais e culturais, e até o que ficou esquecido ou invisível no registro de dados e fatos da História dita oficial. (KUHNER, 2016)

É considerável a diversidade de autores brasileiros e da temática de suas obras, no entanto, o registro histórico predominante é da visão dos vencedores, dos colonizadores, daqueles que representam a classe dominante, com os seus interesses e anseios. O negro é subalterno nesse contexto. Não é o protagonista das representações registradas na dramaturgia pesquisada por Maria Helena Kuhner. Apesar das estatísticas, segundo o IBGE, detectarem que a maioria da população brasileira é formada por negros.

No estudo da performance negra do Imbuuçã foram levados em consideração dois aspectos, a formação do grupo e o conteúdo do seu trabalho. A esses dois pontos outras questões foram agregadas, como o histórico do grupo, as experiências desenvolvidas, a dramaturgia e, conseqüentemente, a pesquisa de linguagem. Notadamente, os fatos não estão desvinculados do contexto histórico vivenciado pelo Imbuuçã e seus integrantes. Contar uma história requer desvendar mistérios, enumerar questões, rememorar fatos, conectar aspectos esquecidos, fazer leitura iconográfica, caminhar em uma estrada a observar o seu entorno e a natureza desse universo que está a perseguir. É importante a colaboração dos partícipes dessa história, por meio de depoimentos e entrevistas, com um instrumental definido, como também de uma bibliografia para auxiliar nos passos e assim construir a memória escrita a partir de diferentes olhares. Dois espetáculos foram fundamentais nesse trabalho: "Chico Rei" (1995) e "Auto do menino do quilombo" (2000), pelos conteúdos da dramaturgia, pelas presenças de dois protagonistas negros e pela repercussão na história do grupo. Montagens emblemáticas pois tratam de questões afirmativas e principalmente por ser o grupo constituído por um elenco negro.

Portanto, debruçar-se sobre a história do Imbuuçã traz um misto de alegria, pelas boas lembranças da trajetória árdua e ao mesmo tempo gratificante, como também de tristeza, ao lembrar da partida dos atores negros que contribuíram com a construção da linguagem de pesquisa do grupo. Mariano Antonio, Douglas, Helder Ferreira, Fernandes Barbosa, Valdice Teles, Maurelina jamais serão esquecidos. Esse trabalho faz parte das suas vidas e daqueles que continuam a trabalhar pela continuidade dessa história.

O verbo se fez teatro.

Tudo começou no ano de 1977, precisamente no dia 15 de julho, no Instituto de Educação Rui Barbosa, conhecido como Escola Normal. Unidade escolar da Rede Pública Estadual, localizada na zona oeste da cidade de Aracaju. Três nomes do teatro pernambucano, iniciaram naquele dia as oficinas de Interpretação (Gilson Oliveira); Expressão Corporal (João Francisco) e Direção Teatral (Lúcio Lombardi). Foram quinze dias de muito aprendizado, de encontros e descobertas, de entrosamentos e aproximações. No final das ações, vários quadros foram montados e apresentados ao público, no Auditório Lourival Baptista, que fica ao lado do Instituto de Educação Rui Barbosa. Os resultados surpreenderam a todos e fizeram com que surgissem vários grupos de teatro, dentre eles o Aspektrus Grupo Teatral, com cerca de trinta e seis integrantes.

As discussões sobre a linha de pesquisa que o grupo recém-criado deveria seguir consumiram dias de debates, dado a diversidade cultural de seus componentes. Alguns já frequentavam as salas de aula da Universidade Federal de Sergipe e faziam parte do Movimento Estudantil, mais precisamente do DCE – Diretório Central dos Estudantes, local que abrigou o grupo no início das suas atividades. Espaço que desenvolvia uma série de ações na área cultural e era frequentado por poetas, cantores, inclusive pelo embolador Mané Imbuuçã. Outros integrantes vieram de grupos de teatro que estavam a desenvolver seus trabalhos na periferia de Aracaju e no interior do Estado, a exemplo do GRFACACA e do Grupo Calove. Ambos tiveram suas origens na Escola Técnica Federal de Sergipe.



Vale lembrar que a Universidade Federal de Sergipe realizava, naquela época, o maior e mais importante evento cultural sergipano, o Festival de Arte de São Cristóvão, que foi criado em 1972, para celebrar o Sesquicentenário da Independência do Brasil. Período de plena ditadura militar, em que o país era governado por Emílio Garrastazu Médici, responsável pelo desaparecimento de vários cidadãos brasileiros e pelo exílio de outros, inclusive de artistas. Contraditoriamente, foi também o período em que surgiram vários eventos culturais pelo país afora, a exemplo do Festival de Inverno de Campina Grande.

Foi em setembro de 1977, quando da realização de mais uma edição do Festival de Arte de São Cristóvão, que todos conheceram o Teatro Livre da Bahia, com a sua experiência de rua, a utilizar os folhetos da Literatura de Cordel como dramaturgia, adaptados pelo seu diretor, João Augusto.



(TEATRO LIVRE DA BAHIA. Fonte: Jornal O Movimento, 8 de agosto de 1977).

Os integrantes do recém-criado grupo ficaram impressionados com a apresentação do Teatro Livre da Bahia. Espetáculo despojado, sem muitos aparatos, figurinos leves e coloridos que estabeleciam uma relação direta e horizontal com o público, ou seja, uma ação democrática onde todos são iguais, sem distinção de credo, gênero ou classe social. Afinal, todos estavam ali espontaneamente, sem pagar ingresso. Os textos curtos intercalados com danças e músicas do cancionário popular deram uma dinâmica ao espetáculo. Vale lembrar a descrição feita por Rogério Menezes, em reportagem para o jornal “O Movimento”, publicada em sua edição do dia 15 de agosto de 1977.

Junho de 1977, domingo, Largo da Lapinha. Ali se travaram importantes batalhas, com a participação popular, pela independência da Bahia. Estátua de Maria Quitéria assiste, meio assustada, ao grupo TLB invadir a praça. Chegam em dois fusquinhas, os atores passam pelas casas chamando o pessoal. Dois deles passam pela igreja e chamam a garotada, que participa de uma festa junina. É colocado no meio da praça uma placa: Teatro Livre da Bahia apresenta “Felismina engole brasa”.

O músico começa a tocar e o povo se junta ao redor. Os atores espalham as roupas pelo chão e começam a se maquiar, o pessoal vai chegando com cara de quem acha aquilo muito estranho. Parece até carnaval, diz um deles. A essa altura umas duzentas pessoas estão por ali. O grupo já maquiado e vestido canta e dança uma música junina. Tocador pede outra música e entra um samba de roda e o pessoal bota a roupa na cadeira, depois no cabelo e remexe. A estudante do Colégio Anísio Teixeira ri de boca escancarada. O velho careca olha com cara de quem nunca viu aquilo. O apresentador abre a boca e grita: senhores e senhoras, vai começar... (MENEZES, 1977, p. 16.)

Pouco mais de um mês, depois de ter sido publicada a reportagem sobre o teatro baiano no jornal “O Movimento”, o Festival de Arte de São Cristóvão recebia o espetáculo “Felismina engole brasa”. O público sergipano nunca tinha visto algo parecido. Estava acostumado com as suas manifestações folclóricas, melhor, os autos populares, a exemplo do Guerreiro, do Reisado, da Chegança, dentre outros.

Aqueles jovens atores sergipanos que haviam participado das oficinas e tinham decidido criar um grupo de teatro, ficaram encantados e resolveram adotar a ideia dos baianos. E assim, começaram a pesquisar os folhetos de Cordel. Foram ao Mercado Thales Ferraz, localizado no centro de Aracaju, e conheceram os poetas Manoel d’Almeida Filho e João Firmino Cabral, os quais comercializavam os seus folhetos e de vários outros poetas, em duas bancas recheadas de títulos bem diversificados. E o verbo se fez teatro. Nesse mesmo período, Antonio do Amaral, um dos fundadores do grupo, participou da oficina de teatro de rua, promovida pela SCAS – Sociedade de Cultura Artística de Sergipe,

ministrada pelo ator e Coordenador do Núcleo de Teatro de Rua do Teatro Livre da Bahia, Benvido Sequeira, no mês de dezembro de 1977. Além de trazer algumas técnicas de ocupação de espaço, trouxe também vários textos, dentre eles “O marido que passou o cadeado na boca da mulher”, adaptação feita por João Augusto, inspirada no folheto de Cuíca de Santo Amaro.

Começava a desenhar-se o primeiro espetáculo. O elenco anteriormente denominado Aspektrus Grupo Teatral, passa a chamar-se Grupo Teatral Imbuauça, numa homenagem ao embolador Mané Imbuauça, que viu os primeiros passos dos jovens atores ávidos pela primeira montagem. Mané foi assassinado misteriosamente na praia Atalaia, em fevereiro de 1978, e o grupo que havia decidido por uma pesquisa de linguagem inspirada na Cultura Popular, resolveu ter como patrono um artista do povo.

Nessa atmosfera surgiu o primeiro espetáculo do Imbuauça, intitulado “Teatro chamado Cordel”, composto de dois textos, “O matuto com o balaio de maxixi”, adaptação do folheto do poeta José Pacheco, concebida por Antonio do Amaral, e “O marido que passou o cadeado na boca da mulher”, adaptação feita por João Augusto, inspirada no folheto de Cuíca de Santo Amaro. Entre os dois textos os atores dançavam e cantavam músicas do cancionário popular. Um estandarte foi confeccionado para identificar o grupo. Foi adotado como elemento de cena, inspirado nos blocos carnavalescos de Pernambuco, mais especificamente de Caruaru, onde três dos seus fundadores, Antonio do Amaral, José Amaral e Lindolfo Amaral, passaram parte da infância e adolescência. Ele tinha o fundo vermelho, com letras brancas, e no centro um pandeiro, numa alusão ao embolador patrono do grupo, Mané Imbuauça.

(...) o simbolismo da bandeira agitada pelo vento: na Índia, ele é o atributo de Vayu, que é o regente do elemento ar; é associado a ideia de mobilidade e às fases da respiração; sob esse aspecto, aproxima-se do leque porque serve para atizar o fogo, é o sacrifício ritual. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 402)

Não houve preocupação quanto ao significado do estandarte, no momento em que se resolveu confeccioná-lo, mas com a sua função prática, ou seja, um instrumento de identificação do grupo. O que conduz a sua marca é o pavilhão, pois ele sempre vai à frente do cortejo, a abrir o caminho até o local previamente escolhido para acontecer o espetáculo. O Teatro Livre da Bahia não tinha estandarte, afinal fazia pouco tempo que havia iniciado as apresentações na rua (abril de 1977). Tudo era muito novo para os baianos. Eles inspiraram-se nas experiências de Nice, quando da participação do grupo no Festival daquela cidade que fica na Riviera francesa, em 1974, bem como de outros festivais, os quais tinham grupos de teatro de rua. O Tá na Rua, desde o seu surgimento, assim como o Imbuauça, utiliza várias bandeiras, cujo objetivo é citado pelo seu diretor, Amir Haddad, em um documentário da CONFENATA – Confederação Nacional de Teatro, produzido em 1988. Segundo ele, “tem a função de demarcar o espaço do grupo”.



(fotógrafo: Marcel Nauer, Ensaio fotográfico realizado no Centro de Cultura da UFS, com os atores Valdice Teles Mariano Antonio, Saquarema, tocando zabumba e Rivaldino Santos segurando o estandarte ao fundo)



Antes do Imbuca mergulhar na Literatura de Cordel, estudou vários textos da dramaturgia brasileira, dentre eles “Quarta de empregada”, cujo autor é Roberto Freire, e “João Farrapo”, de Meira Pires. Ambos expõem questões sociais. Essa era a grande preocupação do grupo, montar textos que dialogassem com a situação política na qual a sociedade estava mergulhada. Para os atores, a função do teatro estava relacionada a ideia de reflexão, de levar o público a ter um olhar crítico sobre a vida. Mesmo sem conhecer o pensamento brechtiniano, o grupo já esboçava questões levantadas pelo dramaturgo alemão. O teatro serve para divertir, mas, acima de tudo, é o lugar de pensar e fazer refletir sobre a condição humana. Se é teatro não é vida. Não se pode transformar o espaço de projeção em espaço real. É necessário haver um distanciamento entre o teatro e a realidade humana. A experiência construída pelo Imbuca leva a essa perspectiva. O cordel faz esse percurso, pois separa o narrado do dramático, em dois momentos distintos. O narrador distancia-se e tem a função de situar o público na ação. O passo seguinte é a ação dramática. O texto, por sua vez, mantém a rima, outro aspecto que se distancia das ações cotidianas.

Erwin Piscator foi o criador do teatro épico, e o autor que influenciou o trabalho de Brecht. O termo “épico” foi usado para descrever uma nova forma teatral, na qual a ação principal da peça era interrompida por recursos narrativos e explicativos (Frederic Ewen, 1991, p. 134). Tal fato corresponde às experiências desenvolvidas pelo Imbuca na primeira fase de suas montagens (1978 a 1991). Nesse período as pesquisas em torno da Cultura Popular, coordenadas pelo ator Mariano Antonio, foram desenvolvidas e o contato com os mestres e grupos folclóricos aconteceu de forma intensa e contínua. Os autos, cuja origem remete a idade medieval, assim como os folhetos de literatura de cordel, transformaram-se em uma fonte inesgotável. As músicas dessas manifestações, Guerreiro, Reisado, Chegança, dentre outras, foram incorporadas a diferentes montagens do Imbuca e de outros grupos que receberam influências, por meio das oficinas ministradas pelos seus atores.

Para contextualizar esse registro, convém lembrar um fato que ocorreu em 2010, quando o Grupo Clowns de Shakespeare, da cidade de Na-

tal, montava o espetáculo “Sua excelência Ricardo III”, inspirado no texto de William Shakespeare, sob a direção de Gabriel Vilela. Eu ministrei uma oficina de teatro de rua em sua sede, um galpão localizado próximo ao centro da cidade de Natal. Sempre gosto de cantar diariamente, com os atores que trabalho, canções dos grupos folclóricos de Sergipe (Reisado, Guerreiro, São Gonçalo, Taieiras, Chegança, dentre outros). Para minha surpresa uma dessas canções foi incluída no repertório. Tal fato voltou a repetir-se em outra montagem, em 2015, na cidade de São Paulo, quando Marcos França, ex-integrante do Clowns de Shakespeare, foi convidado pelo diretor Gabriel Vilela para fazer a direção musical do espetáculo “A Tempestade”.

Causou um certo impacto ver uma produção paulistana, em que o autor é Shakespeare, com canções guardadas por mestres negros, de grupos folclóricos do interior de Sergipe, interpretadas por atores que nunca tiveram na fonte na qual foram coletadas. Deve-se entender, no entanto, que a música viaja na velocidade do som, atravessa fronteiras sem obstáculos. Porém, o que causou maior estranheza foi observar o programa do espetáculo sem nenhuma referência à fonte as quais elas foram recolhidas. O público desconhece a presença da memória negra em cena. Memória negra, sim, pois são as comunidades negras os redutos da maioria das manifestações populares na região Nordeste. As mesmas manifestações que Mário de Andrade fez um longo registro quando das suas andanças pela região, na década de 1930, que foi publicado após a sua morte, com o título “Danças Dramáticas do Brasil”.

“Oh que estrondo no mundo,
Que balançou a serra,
Os ares já estão formados,
Guerreiro chamado
Pra combater guerra”.

Essa canção, utilizada no espetáculo “A Tempestade”, na montagem de Gabriel Vilela, em São Paulo, no ano de 2015, tornou-se conhecida por meio do Guerreiro Treme-Terra, comandado pelo Mestre Euclides, que fazia suas apresentações na tradicional feirinha de Natal, na praça Olímpio Campos, localizada no centro de Aracaju, até a



década de 1970. Chegou ao Grupo Imbuauça por intermédio do ator Mariano Antonio, que desenvolveu um trabalho de pesquisa na área da Cultura Popular, quando manteve contatos com vários mestres e tornou-se amigo de todos. Dentre eles, Dona Lalinha (Reisado de Laranjeiras), Seu Oscar (Chegança de Laranjeiras), Seu Deca (Cacumbi de Laranjeiras), Dona Alzira (Guerreiro de Aracaju); Seu Idelfonso (Bacamarteiros de Carmópolis), Dona Lourdes (Taieira de Laranjeiras) e Mestre Euclides (Guerreiro Tremé-Terra de Aracaju). Todos mestres negros guardam consigo os ensinamentos dos seus antepassados, mantêm vivas as tradições das suas comunidades e ensinam aos mais novos. Assim o Imbuauça também procede. Transmite as canções e danças dramáticas aos seus atores em oficinas ministradas pelo grupo.

Dessa forma o verbo se fez e faz teatro, em uma ação contínua e multiplicadora, com texturas distintas. No momento em que o grupo celebra 39 anos de atividades e olha para o tempo, percebe que nessa caminhada construiu uma história com desdobramentos. São grupos que surgiram a partir de suas ações, a exemplos dos coletivos “Alegría, Alegria, de Natal/RN; “Quem tem boca é pra gritar”, de João Pessoa/PB e do “Joana Gajuru”, de Maceió/AL, dentre outros. São canções, folhetos de cordel que foram incorporados em montagens ou atividades de outros coletivos de atores. E assim, o Imbuauça tece a sua história, sempre na perspectiva de repartir os conhecimentos acumulados com aqueles que desejaram conhecer as suas ações ou com aqueles que procuram conhecer a sua pesquisa de linguagem, as fontes inspiradoras frutos de uma raça, pois foi ela quem aproximou os integrantes, mesmo que de forma intuitiva ou ideológica, algo conspirou para unir um maior número de atores negros afim de desenvolver ações a partir das fontes populares que guardam e perpetuam as manifestações tradicionais, conduzidas na sua grande maioria por e mestras e mestres negros.

O Teatro se fez verbo num mosaico de textos e ações.

Para fins de sistematização desse trabalho identifiquei três fases na trajetória do Imbuauça. A primeira corresponde ao período que vai da sua fundação

até 1991, cuja dramaturgia é predominantemente concebida a partir dos folhetos da literatura de cordel. Outro momento desse período é a participação em inúmeros eventos e festivais de teatro, por todo o Brasil. A segunda, tem início em 1991 e vai até 1999. O marco inicial dessa fase é a ocupação da Escola Municipal Abdias Bezerra, fundada em 1953, pertencente à rede municipal de educação de Aracaju, que estava abandonada pelo poder público. A abertura desse espaço, transformado em sede do grupo para oficinas de teatro e apresentações de espetáculos montados pelo Imbuauça, cuja dramaturgia é bastante diversificada, marca esse período. Outras características são o crescimento da produção dos espetáculos e a utilização de recursos sonoros para ampliar o potencial vocal do elenco. Vale lembrar, em 1995 foram montados três espetáculos e todos ficaram em cartaz na sede do grupo. A terceira fase começou em 2000. Novo século, novos desafios e novos diretores à frente das montagens do grupo. Essa fase também caracteriza-se pelas apresentações de espetáculos de outros grupos na sede do Imbuauça.

28 de agosto de 1977, início oficial, data emblemática, pois trata-se da fundação do grupo, uma vez que as ações desenvolvidas durante todo o mês de agosto foram de organização das atividades, dentre elas, local para reunião, convocação das pessoas que desejavam participar da construção de um novo grupo de teatro e definição de textos para estudos. A diversidade de ideias e propostas de montagens terminaram por criar um campo de tensões entre os participantes dos primeiros passos. Que gênero dramático se deve montar? Qual a linha ideológica o grupo deve seguir? Quem vai coordenar os trabalhos? Onde o grupo vai reunir-se? Como serão as ações coletivas a serem desenvolvidas, além da montagem de um espetáculo? Essas questões impulsionaram o processo de trabalho. O que deve ser observado como normais uma vez que a diversidade de pensamento e ideias enriqueceu o debate, estimulou o coletivo.

Mas foi o mês de setembro que possibilitou a primavera para os integrantes, como o desabrochar de uma flor ao sentir os raios de um novo dia. Afinal, a estação das flores é consagrada a Hermes, o mensageiro dos deuses. O FASC – Festival de Arte de São Cristóvão inovou na sua programação,



trouxe pela primeira vez a Sergipe, um grupo de teatro de rua. O Teatro Livre da Bahia além dos espetáculos de rua, “A chegada de Lampião no inferno, Oxente gente” e “Felismina engole brasa, As aventuras de João errado”, que se apresentou em frente a igreja do Rosário e em frente a igreja da Matriz, nos dias 24 e 25 de setembro de 1977, respectivamente, o grupo fez a leitura dramática do texto de Brecht, “O fuzis da Sra. Carrar, no dia 23 de setembro de 1977, às 22 horas, no Centro Reativo Industrial. (Textos: “O Marido que passou o cadeado na boca da mulher”. Folheto de Cuica de Santo Amaro, adaptação de João Augusto. “O matuto com o balaio de maxixi”. Folheto de José Pacheco, adaptação Antonio do Amaral. Elenco: Antonio do Amaral, Cicero Alberto, Francisco Carlos, José Amaral

Da estreia do primeiro espetáculo do Imbuauça e durante toda a década de 1980 o grupo procurou consolidar a sua linha de pesquisa em torno das manifestações populares. O que envolveu as danças dramáticas de Sergipe e a literatura de cordel. Portanto, “Teatro chamado Cordel”, (Textos: “O Marido que passou o cadeado na boca da mulher”. Folheto de Cuica de Santo Amaro, adaptação de João Augusto. “O matuto com o balaio de maxixi”. Folheto de José Pacheco, adaptação Antonio do Amaral. Elenco: Antonio do Amaral, Cicero Alberto, Francisco Carlos, José Amaral Lindolfo Amaral, Maria das Dores, Maurelina e Virginia Lúcia. Figurinos e adereços: o grupo), foi o carro-chefe, o responsável pela construção da identidade e da divulgação do Imbuauça. Inicialmente, o espetáculo foi apresentado em vários eventos de Sergipe, dentre eles, o Festival de Arte de São Cristóvão e o Encontro Cultural de Laranjeiras, que funcionaram como espaços de difusão do trabalho. Com isso, outros convites surgiram. Em 1980 as participações do grupo no Festival de Cinema – Penedo/AL, no Festival de Inverno - Campina Grande/PB e o no Festival de Teatro Regional de Feira de Santana/BA. Tal fato contribuiu para outros desdobramentos, a exemplo da primeira viagem ao Sudeste, com o objetivo de participar do Festival Brasileiro de Arte Independente, promovido pelo SESC/São Paulo, ocorrido em janeiro de 1981.



(Fotografo: Jairo Andrade. Em cena Pierre Feitosa, no espetáculo “Teatro chamado Cordel”. Apresentação realizada na praia Atalaia, em 1985)

As participações nos festivais propiciaram a troca de experiências, o intercâmbio de ideias e o encontro com grupos e coletivos de atores com características próximas ao Imbuauça. Um exemplo marcante foi o diálogo estabelecido com um grupo de teatro de São Bernardo do Campo, cujo espetáculo apresentado no Festival de Arte Independente, na cidade de São Paulo, intitulado “A Gaiola”, texto de Andreone e Romeo, chamou a atenção de todos os atores do Imbuauça, pelo conteúdo da obra (denunciava a situação de exploração da mão-de-obra da mulher operária), pela formação do elenco (operários e na sua maioria negros), e pela linha de trabalho. Após a apresentação do espetáculo ocorreu um debate, e em seguida, os dois grupos reuniram-se para trocar experiências e textos. Foi desse encontro que surgiu a proposta de montar o texto apresentado pelos paulistas. Em setembro de 1982, o Imbuauça fez no Teatro Atheneu a estreia do espetáculo “A Gaiola”, com o objetivo de debater a situação da mulher operária.



(fotografo: Jairo Andrade. “A Gaiola” apresentando-se no Teatro Juca Barreto/ Aracaju, em 1983. Elenco: Isabel Santos, Pierre Feitosa, Valdice Teles, Maria das Dores e Maurelina)



A conquista da sede deu-se a partir da experiência desenvolvida pelo Grupo Vento Forte, no bairro Itaim, na cidade de São Paulo. Dia 29 de junho de 1991, noite de São Pedro, Ilo Klugli convidou o elenco do Imbuauça para a fogueira que o Vento Forte sempre fazia, num ritual de celebração e de renovação do espaço conquistado. Estávamos lá, uma noite fria aquecida por uma fogueira no centro da sede, cercada de muito verde, pequenas casas, tipo chalé, dois barracões que serviam para apresentação de espetáculos. Um coreto dava um clima de cidade do interior do Brasil. Todos sentados ao lado do Mestre Ilo. Ele começou a contar como se deu a ocupação daquele espaço. Todos escutaram atentamente.

O Imbuauça estava em São Paulo. Fazia uma turnê pela periferia da cidade, depois de ter participado do 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, em Ribeirão Preto, organizado pelo Grupo Fora do Sério, da cidade sede, juntamente com os grupos Galpão – Belo Horizonte/MG, Sobrevento – Rio de Janeiro/RJ, Lume - Campinas/SP, Vento Forte – São Paulo/SP, Oí Nois Aqui Traveiz – Porto Alegre/RS, Adsabá – Rio Branco/AC, Estandarte – Natal/RN, Oikoveva – Rio de Janeiro/RJ, Martim Cererê – Gioânia/GO, Ponto de Partida – Barbacena/MG, entre outros. No encontro ocorreram várias atividades, dentre elas, apresentação de espetáculos, demonstração de trabalhos dos grupos e troca de experiências. Ao chegar na sede do Vento Forte, naquela memorável noite de São Pedro, o Imbuauça sentiu um ambiente de continuidade, ou seja, de prolongamento das ações desenvolvidas em Ribeirão Preto. Assimilou a experiência narrada por Ilo Krugli e resolveu aplicar em Aracaju.

Valdice Teles, atriz do Imbuauça, residia na zona norte de Aracaju. Sempre que ia ao trabalho, passava pela rua Muribeca (palavra de origem indígena que significa mosca importuna) e observava uma Escola Municipal abandonada. Ficou provocada em fazer alguma coisa naquele espaço. O grupo nesse período desenvolvia suas ações em um espaço alugado, localizado na zona sul da cidade. Certo dia, ela resolveu propor ao elenco ocupar o espaço. E todos concordaram imediatamente. Em um sábado ensolarado do mês de julho de 1991, ocorreu a ação. A Escola Abdias Bezerra, fundada em 1953,

pertencente à rede municipal de educação de Aracaju, estava completamente delapidada. O espaço tinha somente uma sala de aula, com um sanitário e um pequeno depósito ao fundo. Um terreno pequeno no entorno da sala, cheio de mato e pedregulho. No centro da antiga sala de aula, merenda escolar podre que foi abandonada há muitos anos. O mau cheiro era insuportável. Poucas cadeiras restavam no local. A primeira ação do Imbuauça foi fotografar tudo, nos mínimos detalhes. Depois fazer uma grande limpeza. E em seguida, transferir-se definitivamente para o novo espaço.

Os primeiros passos na nova sede foram de apreensão, mas, aos poucos, o grupo construiu um círculo de amizade com a comunidade. Comunicou a ocupação ao Prefeito Wellington Paixão e solicitou a assinatura de um contrato de comodato. No que foi prontamente atendido, por um período de vinte anos. Com isso, as oficinas de teatro tornaram-se sistemáticas na sede, bem como as montagens e os ensaios. O primeiro espetáculo montado foi “A Farsa dos Opostos”, em 1992, que teve a direção geral do potiguar João Marcelino. Foi o primeiro trabalho que o diretor não fazia parte do grupo. Uma experiência rica, pois marcou pela estética do trabalho desenvolvido e o aprofundamento dos estudos em torno da Literatura de Cordel.

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



Após um ano de pesquisas, laboratórios, seminários e debates, eis que surge o espetáculo “A Farsa dos Opostos”, cuja estreia aconteceu na praça Fausto Cardoso, no dia 2 de outubro de 1992. É importante registrar a colaboração dos pesquisadores Luiz Antônio Barreto, Jackson da Silva Lima e do cordelista Manoel d’Almeida Filho, que contribuíram com valiosas informações para a construção da dramaturgia. O texto publicado no programa do espetáculo expõe a atmosfera do trabalho e as questões que nortearam a sua concepção estética.

(...) estamos experimentando sonhos e conceitos através de uma ótica simplesmente lúdica. Desde os jogos dramáticos, no início da montagem, até o acabamento do vestuário e do ritmo das cenas, assim tem sido. Estamos desejando, sempre, fazer teatro como que celebrando a palavra, com cantos e danças em louvor a Dionísio. Brincamos e representamos, com o objetivo de contar uma história como faziam nossos avós. (João Marcelino, 1992, programa do espetáculo)

João Marcelino criou um vínculo de amizade com os atores do Imbuqua. Com isso, conseguiu captar os anseios e as propostas que todos desejavam para o novo espetáculo. A personagem protagonista, ou seja, o poeta popular, foi interpretado por um ator negro, Mariano Antônio. Assim como a rainha, Valdice Teles; a cigana, Isabel Santos; o falso pastor, Rivaldino Santos; o militar autoritário, Antônio dos Santos. Um dado interessante que chama à atenção é a presença de “Santos”, nos sobrenomes de três atores negros do grupo. Fato comum na comunidade negra.

A construção da caminhada ao som do cordel.

A primeira montagem do Imbuqua teve sua estreia em um domingo ensolarado do mês de março, de 1978, na praça Nossa Senhora de Lourdes, localizada no centro do bairro Siqueira Campos, zona oeste de Aracaju. O grupo fez um longo cortejo, atravessou a feira, seguiu pela rua Carlos Coreia até a praça. Abriu uma roda e deu início ao espetáculo, composto de dois textos, adaptados dos folhetos de cordel, intercalados com músicas do cancionista popular, ao som de zabumba, triângulo e

ganzá. Nove atores deram início a essa jornada: os irmãos Amaral (José, Antonio e Lindolfo), Cicero Alberto, Pierre Feitosa, Virgínia Lúcia, Francisco Carlos, Maurelina e Maria das Dores. Um elenco predominantemente negro. Não se sabe avaliar se alguma rejeição que ocorreu foi pela composição do elenco ou pelo fato do grupo dá início as ações do teatro de rua, uma vez que a cidade não tinha conhecimento desse tipo de espetáculo.. Algumas pessoas jogaram casca de laranja nos atores, durante o cortejo, mas ninguém se incomodou com isso. A energia era tamanha que o elenco não se perturbou. Havia um objetivo maior, fazer a estreia do trabalho, fruto de longos debates, exercícios e ensaios. No final do espetáculo o público aplaudiu muito. Os colegas do DCE estavam lá, a apoiar o elenco. E todos foram comemorar num bar, na esquina da praça. No primeiro momento, todos queriam comentar como ocorreu a experiência, discutir ali mesmo o trabalho, descontraidamente. Havia um misto de euforia, tensão e orgulho pela missão cumprida. A prática de debater as ações do grupo já havia se consolidado. Por isso, a ânsia de realizá-lo o mais rápido possível para marcar outras apresentações.

Inicialmente, as montagens foram concebidas de textos adaptados dos folhetos de Cordel. Somente em 1982 o grupo resolveu experimentar um texto concebido por dois operários do ABC paulista (Andreone e Romeo), que tratava da mulher operária. Essa escolha ocorreu devido ao período histórico em que o país estava mergulhado. A luta pela redemocratização do Brasil. Grande parte dos seus atores continuavam a militar no movimento estudantil e, de certa forma, tal fato contribuiu para as discussões internas do Imbuqua. Por outro lado, a participação do grupo em festivais também influenciou na sua caminhada, nas escolhas dos textos para as montagens e nas discussões internas sobre a estética relacionada a concepção dos espetáculos. “A Gaiola” é um exemplo marcante, pois o elenco assistiu o espetáculo e conheceu os autores do texto, na primeira viagem que o grupo fez a São Paulo em 1981.

Somente na década de 1990 é que o grupo resolveu diversificar a pesquisa dramática e passou a trabalhar com autores consagrados. E assim, em 1995, com o objetivo de ocupar a sede com as suas próprias montagens, o grupo encenou “Antonio,



meu santo”, de João Augusto, autor que contribuiu para o surgimento do Imbuauça, afinal, ele foi o Diretor do Teatro Livre da Bahia e responsável pelos primeiros textos adaptados da literatura de cordel que chegaram as mãos do grupo. “Mulheres de Eurípedes”, uma adaptação de Valdice Teles, a partir de personagens femininas da obra de Eurípedes, mais precisamente Hecuba, Fedra e Medeia.

Já o texto “Chico Rei”, de Walmir Ayala, cuja montagem teve como objetivo lembrar os 300 anos da morte de Zumbi, estreou no Dia da Consciência Negra, 20 de novembro de 1995, data do seu falecimento. Pela primeira vez o Imbuauça debruçou-se sobre as questões raciais. Mesmo que tivesse um elenco formado por atores predominantemente negros, não havia uma reflexão sobre essa questão, tampouco uma proposta de encenação. As personagens sempre tiveram a cor do ator do grupo, pois nunca houve essa distinção. Hecuba, por exemplo, foi interpretada por uma atriz negra, assim como Fedra e Medeia. Dioniso foi interpretado também por um ator negro. As personagens têm a cor do elenco. Assim é a prática artística do teatro de grupo, que historicamente tem sido o espaço de convivência coletiva, do pensar. A forma de expor cenicamente os ideais que identificam os seus membros, dentro de uma pesquisa de linguagem e corrente ideológica, como bem caracterizou Fernando Peixoto na revista *Máscara*.

Teatro de grupo é sem dúvida a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de reinventar-se mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas. (PEIXOTO, 1992, p. 1)

A essência do teatro do grupo reside dentro de uma perspectiva de diálogo que é estabelecida entre o coletivo e os anseios da comunidade em que se encontra inserido. Há na natureza dos espetáculos os elementos que identificam culturalmente essa conexão. Diante desse pressuposto, entende-se os motivos que levaram o Imbuauça a refletir so-

bre as questões raciais enfrentadas pela população negra sergipana.

A montagem de “Chico Rei” foi um marco histórico na trajetória do Imbuauça. Pela primeira vez o grupo impôs a bandeira das ações afirmativas, com o objetivo de debater a discriminação e o preconceito racial, exatamente no ano em que a morte de Zumbi completou 300 anos. Para lembrar o legado do líder negro que lutou pela liberdade de seu povo. O ator Rivaldino Santos deu vida à personagem Chico Rei. E as canções do Reisado de Dona Lalinha serviram de elo de ligação entre as cenas. Estabeleceu-se, assim, uma conexão entre o texto dramático e o texto cênico, uma vez que o autor cita em vários momentos as celebrações de um Reisado que está a ocorrer fora, pois a personagem Chico Rei ouve as canções e a alegria de seu povo na brincadeira. O diretor ao conceber o espetáculo fez uma opção pela estética simbolista, para estabelecer um contraponto ao conteúdo do texto. Em cena um carretel de madeira que se transformava em trono e elemento de transposição cênica. O cenário, assim como os figurinos, tiveram a palheta de cor âmbar que carrega consigo o sentido da montagem, uma vez que

O âmbar amarelo chama-se, em grego *eléctron*, nome do qual deriva a palavra eletricidade. Os rosários e os amuletos de âmbar são uma espécie de condensadores de corrente. Ao se autocarregarem, descarregam de seus próprios excessos aqueles que os usam ou que lhes desfiaram as contas. (CHEVALIER, 2009, p. 43)

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



A cor de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, com um valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas. (MARTINS, 1995, p. 35)

Portanto, a cor carrega consigo uma série de signos e as interpretações que são as mais diversificadas possíveis. Vão do aspecto social ao econômico. Perpassa o religioso, deságua nas representações culturais. O ator, diante do seu público, ocupa uma importante função à medida que ele é o porta-voz da ação dramática. Suas falas, personagens e gestos são acompanhados pelos olhares atentos da plateia. E essas ações levam a refletir naquilo que está posto em cena, no ato artístico e as suas relações simbólicas.

A pesquisadora Ieda Martins dá voz e sentido, ao refletir sobre a cor de uma raça. Com isso, exprime o significado, suas conotações ideológicas, sociais e culturais. Assim, o elenco negro com um texto que expressa a sua luta e a do seu povo pela liberdade, adquire feição própria ao expor os anseios de um grupo de atores negros e a sua peleja afirmativa pela igualdade de direitos.



(Foto: acervo do grupo. Em cena Valdice Teles – Vila Rica, ao fundo Rivaldino Santos – Chico Rei. Apresentação realizada na sede do Imbuauça, em novembro de 1995).

O poema dramático, como Walmir Ayala caracterizou o seu texto, é composto de sete cenas. O número de cenas carrega consigo um conjunto de significados, pois “sete” corresponde aos dias da semana, o princípio e o fim, ou seja, um ciclo completo, o sentido da vida. Representa também a ordem moral, além de ter uma relação direta com a mitologia grega e com o campo místico.

O número sete é característico do culto de Apolo; as cerimônias apolíneas eram celebradas no sétimo dia do mês. Ele aparece em inúmeras tradições e lendas gregas: as sete Hespérides, as sete portas de Tebas, os sete filhos e sete filhas de Níobe; as sete cordas da lira, as sete esferas. (CHEVALIER, 2009, p. 826 a 827)

Não foi por acaso que Walmir Ayala escolheu o número sete para conceber a estrutura do texto, visto que a personagem protagonista está em conflito durante toda a ação dramática. O seu desejo é de acabar com a própria vida, fechar seu ciclo, pois não entende a festa que acontece no adro da igreja em que o Reisado está a se apresentar. Enquanto isso, Chico Rei reflete sobre a sua luta e o seu desespero para libertar seu povo da escravidão. É por esse motivo que não concorda com a festa. Ao iniciar a cena II, ele começa a pensar nos fatos ocorridos:

As festas...mas não esmoreço. Não esmoreço. A selva está aqui, no meu coração. E não esmoreço. Eu, coroadado, não deixo que meu ânimo se abata. Eu sou eterno porque vim em nome da liberdade. Chico Rei era rei. Chico Rei foi feito escravo. Ele, mais a rainha e os príncipes, seus filhos e as princesas esposas de seus filhos. E mais o povo que andava em seu coro. De Chico Rei sobrou apenas o ramo mais vigoroso, e um filho, pois o resto o mar tragou. E aqui veio, aqui chegou Chico Rei. Para as terras do Brasil, como um danado. Na alma, frio como o ferro frio por fora. Aqui chegou para padecer e não pensar noutra coisa que em seu destino e sua recuperação. (Pausa. Coro distante do Reisado) Chico Rei colheu o mínimo do mínimo que lhe era dado em troca do dia e da noite no fundão das minas, cavando ouro para El Rei português. Chico Rei não sorriu nunca mais, não sorriu. Mas o suor brilhava no seu pretume como as estrelas na noite. E do mínimo que lhe davam em troca da sua vida, dos seus nervos gastos, da sua exaustão, deste mínimo formou o tanto que libertou o filho, o único que sobrou da viagem. Meu filho. (Neste momento entra a nora de Chico Rei. Silêncio). (AYALA, 1965, início da cena II)

Na cena I, a personagem central expõe o conflito por meio de uma narrativa que fala da sua prisão

em terras do continente africano e sua transferência para a colônia brasileira, onde deve trabalhar como escravo. O sofrimento no porão do navio, a morte daqueles que não suportaram tamanha dor e os corpos jogados no oceano. O mar foi transformado em sepultura. O autor construiu as cenas de forma poética. Com isso, criou um arcabouço de equilíbrio entre a vida e a morte. A cada cena entra uma personagem para contracenar com Chico Rei. São elas, a Rainha Ginga, a Princesa, a Morte e Vila Rica, que também foi transformada em personagem e tem a função de mostrar para Chico o quanto ele é importante para a vida da cidade.

Vila Rica (falando para Chico Rei) - Eu te amo. Tu me deste o teu sangue e o sangue dos teus, é disso que se constroem as nações. Eu sou uma ilha, como disseste, mas uma ilha de flama neste Brasil, e ninguém me tocará para destruir. Eu sou Vila Rica e vou permanecer como um pássaro empalhado para consolo dos que não viram a glória. (AYALA, 1965.)

Vila Rica, personagem alegórica, tem a função de animar Chico Rei, numa tentativa de fazê-lo desistir do seu intuito de morrer. A cena tem um clima de suspense ao tempo em que as personagens vivem momentos de reflexão. Dialogam sobre o sentido da vida.

Chico Rei -Eu já não sonho, eu já não durmo. Eu espero a morte.

... Já não espero nem respiro o ar da esperança. A minha vassalagem treme diante das forças imperiais que acobertas. Os capitães bárbaros nos espreitam fuzilantes, e suas mãos acariciam chicotes que logo serão nosso prêmio. Esta pausa não me satisfaz. (AYALA, 1965.)

Esse desapontamento persegue a personagem durante todo o desenrolar da trama até quando ele depara-se com a morte, pois Chico Rei a chama a todo instante. Mais uma vez o autor utiliza do recurso da alegoria para transformar a morte em personagem. E esta estabelece um diálogo com o objetivo de destitui-lo da ideia de morrer. A carne de Chico ainda está verde, o seu tempo de partir não chegou. É necessário continuar a luta pela liberdade do seu povo.

O texto é um canto a liberdade que foi concebido em forma poética, mas sem deixar de expor fatos históricos e degradantes ocorridos no Brasil Colônia. Ele não deixa de ser também atual, pois faz refletir sobre a condição humana e as suas vicissitudes. Fala dos opressores e oprimidos, do amor e do ódio, das lutas contra a escravidão e do sofrimento que a raça negra sofreu.

A última personagem que entra em cena para dialogar com Chico Rei é a Morte. Mais uma vez o autor utiliza-se de um dado significativo para fechar a sua trama, termo, que no sentido dramaturgico está relacionado a ação de ligar um acontecimento a outro ao tempo em que estabelece a sequência de saltos qualitativos na fábula. (PAVIS, 1999, p. 214). Provavelmente, Walmir Ayala escolheu a “Morte” para fechar os diálogos do seu texto pela representação simbólica que a personagem ostenta, visto que indica o rito de passagem para o infinito ou mundo desconhecido. Ela também faz referência à revelação e nesse sentido acontece a ação. Chico Rei é interrogado pela Morte e diz a ela que ama seus filhos, seus amigos e seus súditos, que são também seus irmãos negros. E a resposta é a seguinte:

Morte - Amarás os teus inimigos. Porque os que oprimem não sabem que ao forjar cadeias se aprisionam em vergonha e indignidade. Os que oprimem serão esmagados pela aflição que causam. Morrerão desesperados e asfixiados. Apieda-te dos poderosos. (AYALA, 1965.)



(foto do arquivo. “Chico Rei”. Em cena Rivaldino Santos – Chico Rei, ao fundo a passagem do coro. Apresentação realizada na sede do Imbuça, em novembro de 1995).



A Morte expõe a lei natural da vida por meio de uma metáfora: tudo que se planta colhe. Suas palavras carregam esse sentido. Ela também é parte integrante da representação dos mortais, à medida que encerra o ciclo terreno. Sua presença alimenta um diálogo com a personagem que o faz refletir sobre as ações exercidas com o seu povo, ao estabelecer uma retrospectiva dos acontecimentos, desde a pátria mãe África até os horrores ocorridos no Brasil.

O poeta e jornalista Carlos Cauê ao assistir “Chico Rei”, resolveu publicar no CINFORM, periódico de Aracaju, as suas considerações sobre o espetáculo. Inicialmente fez uma apresentação historiográfica da sede do Imbuauça por tratar-se de um espaço localizado no bairro que deu origem à cidade. Depois, comentou a composição estética do espetáculo e as personagens.

Cada personagem tem identidade própria, não só conferida pelo texto, mas também pela concepção do diretor. Cada uma delas aparece dentro de seu arquétipo, incorporando nuances exóticas. Exemplo disso é a Morte que, ao contrário da visão funesta, é nos apresentada como uma noiva, vestida de branco, em meio a uma fuzarca. Seu vestido, mistura algo sideral com vestes medievais e carrega um frondoso estandarte, também branco, salpicado de referências aos ex-votos. É a possibilidade que a linha do grupo dá para se trabalhar com elementos da cultura popular, aos quais o Imbuauça sempre foi fiel. (CAUÊ, 2007, p. 148)

O olhar do público sobre a estética do espetáculo é múltiplo. E nesse sentido reside a riqueza da diversidade cultural, pois o branco, no figurino da Morte, não é uma referência ao casamento e sim ao Candomblé, religião que tem inúmeros adeptos em Sergipe. De fato, o branco relaciona-se aos ritos de passagem, por meio dos quais se realizam as mutações do ser. Nesse sentido está vinculado com a morte e com iniciação do indivíduo, na religião de matriz africana. Portanto, a cor adquire inúmeros significados a depender da cultura em que está inserida.

Outro espetáculo que o Imbuauça montou, no ano 2000, com o objetivo de lutar contra a discriminação racial, foi o “Auto do menino do Quilombo”, da dramaturga sergipana Aglaé d’Ávila Alencar. O desejo dos integrantes do grupo era dizer

não ao preconceito, por meio de ações afirmativas. A montagem do auto de Natal, no limiar do novo século, foi o caminho encontrado, para alcançar os fins desejados. O texto, concebido pela autora numa estrutura épica, em sua narrativa, conduz o público ao universo dramático. O conflito inicial é exposto por meio do ator/narrador.

No dia 25 de dezembro de 1738 um navio trazia de Angola para Pernambuco uma tripulação escrava. Homens, mulheres e crianças amontoadas no bojo do navio que por 20 dias sacudia suas saudades e suas dores.

No dia 25 de dezembro de 1738 houve revolta no mar. E os que se revoltaram foram punidos e torturados. Amarraram os negros no mastro do navio. Cortaram suas carnes e sobre elas jogaram salmoura, pimenta, pólvora e suco de limão.

Houve revolta no mar. E os que se revoltaram foram punidos. Para que seu sofrimento se prolongasse com a permanência da vida, aplicaram sobre os cortes remédios que evitasse a gangrena dos ferimentos. Isso aconteceu no dia 25 de dezembro de 1738. E era Natal entre os cristãos.

Na montagem do Imbuauça, o espetáculo tinha início ao som dos atabaques, que pediam permissão a Exu, para abrir os caminhos. Em seguida, a narração ocupava a cena e, ao fundo, apareciam os negros na senzala, nos seus afazeres domésticos. As atividades eram paralisadas com a notícia da chegada de novos irmãos, provenientes de Angola. A agitação tomava o ambiente ao verem a degradação daqueles que foram açoitados no navio. Ninguém suportava mais ser explorado e castigado. Toculo, personagem protagonista, estava com a esposa grávida, Acaiene. Ele não desejava que seu filho nascesse para passar pelos mesmos sofrimentos vividos por todos. Resolvera fugir, com a sua mulher, em direção ao um quilombo.

O grupo optou em estabelecer um diálogo estético com o Candomblé e com as manifestações populares para contar a história de Toculo e Acaiene. Com o objetivo de contextualizar tal procedimento, convém citar algumas cenas. Na noite em que estava prestes a fugir, por exemplo, os negros roubaram as anáguas das sinhazinhas e vestiram o casal. Tal fato está relacionado aos “Parafusos”, manifestação popular, da cidade de Lagarto/SE,

em que seus brincantes dançam, com giros em torno do eixo, as seis anáguas brancas (uma sobreposta na outra) abrem-se. E essa imagem remete a um parafuso. Segundo conta a lenda, na época da escravidão era comum as sinhazinhas deixarem no quaradouro, durante a noite, as peças das suas indumentárias, principalmente as anáguas, bordadas e com rendas nas extremidades. Os negros saíam, à noite, para roubar as tais peças e com elas fugirem dos canaviais. Eles cobriam os corpos a sobrepor peça por peça, até o pescoço. Assim iam pelas estradas, aos pulos e rodopios, giravam para um lado, várias vezes, e depois repetiam o mesmo movimento, para o outro lado. Conseqüentemente, as anáguas abriam-se em formato de parafuso. Os moradores acreditavam que eram terríveis assombrações. (ALENCAR, 1998, p. 189)



(foto: arquivo do Imbuaça: em cena Tete Nahas – Acaiene, Rivaldino Santos – Tocuro e ao fundo o elenco do espetáculo “Auto do menino do Quilombo”).

Os orixás foram convocados para cena a fim de estabelecer conexões com as forças da natureza e acompanhar todo o percurso da fuga das personagens até a chegada no quilombo. Assim, ao entrarem na mata, Oxóssi aparecia para conduzir seus filhos e protegê-los do mal. Ao depararem-se com o rio, Toculo e Acaiene beberam a água doce. Enquanto isso, Oxum aparecia no alto e dançava ao som dos atabaques. Ao chegarem no quilombo, os dois, cansados, foram socorridos pelos quilombolas. Acaiene não resistiu as dores e, com a força de Iansã, deu à luz a um lindo menino. Todos os moradores celebraram com muita dança (grupos folclóricos do ciclo natalino apresentaram-se diante dos pais e da criança), além de ofertarem presentes

colhidos na lavoura (abóbora, cachos de banana, laranjas etc).



(foto: arquivo do Imbuaça. Em cena os atores Geraldo – Oxum, Rivaldino Santos – Toculo e Tetê Nahas – Acaiene, no espetáculo “Auto do menino do Quilombo”, ano 2000).

Em Sergipe, pouco se vê no teatro o diálogo entre as manifestações tradicionais e o espetáculo. Quando tal fato acontece, de imediato surge a crítica pejorativa e preconceituosa de que o trabalho é folclórico ou regional. Como se isso fosse um mal, algo menor ou até mesmo ruim. Esquecem, os defensores de um teatro hermético, a importância do estabelecimento de conexões com as raízes populares. Afinal, foram os autos populares que resistiram ao modismo e mantêm-se vivos graças a força da raça negra, cuja fonte o Imbuaça bebe ao longo dos seus trinta e nove anos de trabalho. O Guerreiro, o Reisado, a Chegança, os Lambe-Sujos e Caboclinhos são alguns exemplos de resistência e de afirmação. Esse legado que o grupo procura guardar como fonte identitária foi incorporado a sua pesquisa de linguagem pelo ator Mariano Antônio, falecido no dia de São João. Exatamente em uma noite que gostava de brincar sob a luz da fogueira, ao som das vozes de Luiz Gonzaga, Flávio José, Clemilda, Marinêz, Elba Ramalho e de tantos outros forrozeiros. A sua partida foi triste e comoveu a cidade. Para homenageá-lo, o jornalista Cleomar Brandi publicou no jornal Folha da Praia, do dia 1 de julho de 1995, uma crônica intitulada “Mariano, o palco vazio”, cujo texto foi transcrito para o livro “A construção da memória: Imbuaça 30 anos”.



O palco vazio sente a ausência do menino-Mariano. Perto do camarim, roupas e adereços silenciam, sem vida, inertes no chão. No canto, estandartes do guerreiro adormecido repousam, solenes. Desarvorada, a tribo Imbuauça entoia seus cânticos de dor, ungem os corpos morenos com a rasgada cor vermelha das selvas misteriosas colhidas no primeiro clarão da madrugada sem o menino-Mariano. (BRANDI, 2008, p. 147)

O texto é cheio de referências aos grupos folclóricos que Mariano sempre esteve perto dos seus Mestres e brincantes. Às vezes dançava com eles como se fosse uma figura da própria manifestação popular. Foi desse convívio e dos estudos acadêmicos que conseguiu assimilar as informações e fazer a transposição para as cenas dos espetáculos do grupo. A presença negra no Imbuauça não se encontra exclusivamente na cor da pele dos seus atores ou no conteúdo da dramaturgia, mas também nos elementos de composição estética que às vezes se traduzem como linguagem subliminar. As canções, as cores dos figurinos e os adereços cênicos são também exemplos da presença do legado da raça, fruto da herança cultural. E que muitos não assimilam pela própria falta de conhecimento ou até mesmo desinformação

Mariano Antônio e Valdice Teles representam a força da raça. O primeiro, a energia de Iansã. O brilho e a vaidade de Oxum, pois seus atos eram cheios de detalhes e cuidados em cada coreografia dramática. Ele era responsável pela preparação corporal do elenco, pela coordenação da pesquisa em torno das danças dramáticas e pela organização dos seminários internos. Já Valdice Teles (faleceu no dia 5 de março de 2005), traduzia o equilíbrio do grupo, a razão de Xangó. Ela coordenava os estudos dramatúrgicos, a tesouraria e o arquivo. Ambos partiram, mas deixaram o legado, a semente da resistência e da luta contra a discriminação racial.

Ao concluir esse trabalho, faz-se necessário reconhecer a importância desses dois atores negros para a história do grupo. Pela luta empenhada, pelas ações afirmativas desenvolvidas, pelo legado deixado para os novos atores que mantêm vivas e presentes as manifestações tradicionais na cena.

Assim somos,

assim seremos.

Basta olhar o passado
e ver o que foi plantado.

A colheita será farta,
se regar a terra,
se arar o coração,
se respeitar os passos dados.

Para merecer os frutos
do teatro que resiste
contra o preconceito racial,
a discriminação social.

O direito de ocupar
as ruas, as praças,
sangrando estrelas,
ao desfraldar o estandarte
Imbuauça.



(foto acervo do Imbuauça. Em cena o saudoso Mariano Antônio, no espetáculo “A Farsa dos Opostos, na cidade do Porto/Portugal – 1994).

Referências

- ALENCAR, Aglaé D'Ávila. *Danças e Folguedos*. Aracaju, Secretaria de Estado da Educação, do Desporto e Lazer, 1998.
- AMARAL FILHO, Lindolfo Alves. *Na trilha do Cordel: a dramaturgia de João Augusto*. Salvador/BA, PPGAC/UFBA, 2005.
- _____. *A construção da memória: Imbuçã 30 anos*. Prêmio Myriam Muniz/Funarte, Aracaju. J. Andrade, 2008
- ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2. ed. São Paulo; Ed. Itatiaia Ltda., 1982. 3 v
- ARAÚJO, Emanuel (org). *Textos de negros e sobre os negros*. São Paulo, Imprensa Oficial, Museu Afro-brasil, 2011.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2004.
- AYALA, Waldir. *Chico Rei (poema dramático em 7 cenas)*. Rio de Janeiro, ed. Civilização Brasileira, Coleção Vera Cruz, 1965.
- BIÃO, Armindo. *Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador, P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro 1*. Segunda edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do Teatro Épico no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro; Ed. graal; 1996.
- ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro; Zahar Ed. 1986.
- EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht sua vida sua arte seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo, Globo, 1991.
- FRANCO, Aninha. *O Teatro na Bahia através da imprensa*. Salvador, FCJA, COFIC, FCEBA, 1994.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora. Identidade e Mediações Culturais*. Belo Horizonte, Ed. UFMF, 2003.
- MARQUES, Fernando. *A palavra no palco – Por que usar o verso em cena*. Folhetim, Teatro do Pequeno Gesto; N 16. Rio de Janeiro; (não em a editora); 2003.
- MARTINS, Ieda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- MEIRELES, Márcio. *João Augusto arquiteto*. Revista da Bahia, Salvador, nº 37, p. 24-34, 2003.
- MURAT, Rodrigo. *Muito prazer ZEZÉ MOTTA*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- NETO, Paulo de Carvalho. *Folclore Sergipano*. 2ª ed. Aracaju. Soc. Ed. de Sergipe. 1994.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo; Ed. Perspectivas; 1999.
- _____. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo; Ed. Perspectivas; 2003.
- PEIXOTO, Fernando, et al. *Máscara Revista de Teatro*. Ribeirão Preto, Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, Ano I, nº 1, janeiro/junho de 1992.
- ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*. 2ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1977.
- SANTINI, Edmilson. *Chegança do Almirante Negro na pequena África*. Rio de Janeiro, Imp. Velha Lapa, 2010.
- UZEL, Marcos. *O Teatro do Bando: negro, baiano e popular*. Salvador, Teatro Vila Velha, P555 edição, 2003.
- VIEIRA, César. *João Cândido do Brasil: a revolta da chibata*. São Paulo, ed. Casa Amarela, 2003.

