

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS (UEA)
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO (ESAT)

MARIANA GOMES LIBÓRIO

A RECEPÇÃO DOS PONTOS DE ÔNIBUS DE MANAUS COMO ESPAÇO
CÊNICO NAS CENAS: AS NAMORADAS MINEIRAS E FULANA DO GRUPO
DRUMMOND NA PARADA

MANAUS/ AM

2021

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS (UEA)
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO (ESAT)

MARIANA GOMES LIBÓRIO

A Recepção dos Pontos de Ônibus de Manaus Como Espaço Cênico Nas
Cenas: As Namoradas Mineiras e Fulana do Grupo Drummond na Parada

Trabalho de Conclusão de Curso de
Bacharel em Teatro pela Universidade
do Estado do Amazonas, como requisito
para obtenção do grau de Bacharel em
Teatro.

Orientadora: Prof.^a Carolina Cecília
Carvalho Nogueira

MANAUS/ AM

2021

MARIANA GOMES LIBÓRIO

A Recepção dos Pontos de Ônibus de Manaus Como Espaço Cênico Nas
Cenas: As Namoradas Mineiras e Fulana do Grupo Drummond na Parada

Trabalho de Conclusão de Curso de
Bacharel em Teatro pela Universidade
do Estado do Amazonas, como requisito
para obtenção do grau de Bacharel em
Teatro.

Aprovado em: 27 de julho de 2021

BANCA EXAMINADORA

Carolina Cecília Carvalho Nogueira

Prof.^a Carolina Cecília Carvalho Nogueira

Orientadora

Vanessa Benites Bordin

Prof.^a Vanessa Benites Bordin

Membro

Maíra Dessana S. da Silva

Prof.^a Maíra Dessana

Membro

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos a todos que fizeram parte desta pesquisa.

Aos meus pais Wellington e Vanderlane, e aos meus irmãos Vinicius, Thamara e Penélope, pelo apoio.

A minha grande amiga Fernanda, por todo suporte, sem você eu não teria chegado até aqui.

A minha família teatral, Maria Antônia, Davi e Gabriel, que compuseram estes anos junto a mim, eternamente obrigada!

A todos os professores que já passaram pela minha vida como estudante, meu abraço em especial aos professores Jhon Weiner de Castro e Carolina Cecília Carvalho Nogueira pelo aprendizado.

RESUMO

Este presente artigo tem como finalidade apresentar os relatos de experiência do Grupo Drummond na Parada de Manaus, que tem como princípio levar montagens cênicas dos poemas de Carlos Drummond de Andrade para os pontos de ônibus do centro da cidade. Esta pesquisa trará reflexões ao papel social do grupo quando se propõe a fazer o uso não convencional do espaço e relatos de adaptação e recepção do público fundamentado nas cenas: As Namoradas Mineiras e Fulana.

Palavras-chave: Teatro de Rua; Teatro de Invasão; Espaço Teatral.

ABSTRACT

This article aims to present the experience reports of the Drummond na Parada Group from Manaus, which has the principle of taking scenic montages of poems by Carlos Drummond de Andrade in the city's center bus stop. This research will bring reflexions to the social role of the group when as it proposes to make the unconventional use of space and reports of adaptation and reception of the public based on the scenes: As Namoradas Mineiras and Fulana.

Keywords: Street Theater; Invasion Theater; Theatrical Space.

Sumário

DRUMMOND E TEATRO: UMA INTRODUÇÃO AO TEATRO DE PARADA DE ÔNIBUS	8
1. DRUMMOND INVADINDO A PARADA: O EXERCÍCIO DE CIDADANIA PROPORCIONADO PELO TEATRO DE INVASÃO	10
2. PONTO DE ÔNIBUS: O ESPAÇO ÍNTIMO DENTRO DA CIDADE.....	12
3. O POEMA E A CENA	16
4. A CENA ZERO	19
CANOVACCIO DAS CENAS ZERO	20
- As Namoradas Mineiras	20
- Fulana	21
CONCLUSÃO	22
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	23

DRUMMOND E TEATRO: UMA INTRODUÇÃO AO TEATRO DE PARADA DE ÔNIBUS

Essa pesquisa tem como motivação a análise das criações cênicas do Grupo Drummond na parada. O grupo nasceu a partir de um projeto de extensão do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, com o objetivo principal de levar para aos pontos de ônibus do centro de Manaus a dramatização dos poemas e contos de Carlos Drummond de Andrade. Apesar disso, o grupo nos tempos atuais não se limita a apresentar em apenas paradas de ônibus, mas em outros lugares não convencionais, entre esses: escolas, feiras e restaurantes. Minhas experiências com o grupo estão variadas, entre o *teatro do invisível* com a primeira adaptação de *A Flor e a Náusea* até a *biomecânica de Meyerhold*, com uma de nossas montagens mais atuais, *A Morte do Leiteiro*.

O ponto central que se pretende discutir e esmiuçar nesta pesquisa se baseia na intenção inicial do grupo de criar cenas para o contexto exclusivo da parada de ônibus e em como isso pesa na constituição cênica e na recepção do espectador, fundamentando-se em duas cenas específicas. Essas são, *Namoradas Mineiras*, na qual a participação realizada foi ativamente como atriz e *Fulana* em que o trabalho se deu na produção. Pretende-se focar a análise de forma comparativa entre as duas cenas e em como o grupo conduziu o teatro até o público, tendo em conta a circunstância em que se realizou uma cena na qual o seu espaço de apresentação é pré-determinado pelo espectador.

Nesse primeiro momento se faz importante esclarecer o porquê usou-se as paradas de ônibus. Em *O Teatro e a Cidade/ O Ator e o Cidadão*, Amir Haddad (2005, p. 65), discorre sobre como a rua e a cidade são repletas de teatralidade e a parada de ônibus é um recorte desse aspeto, um lugar de inícios e fins, e essencialmente é um lugar de espera. É prazeroso pensar que o Drummond na Parada é o meio, a surpresa entre o início e o fim, o qual rebela aquele lugar de alguma forma. Não é convencional fazer teatro ali, pois quebra-se a espera de quem está na parada de ônibus. De forma tangível o teatro de parada de ônibus também é se apresenta como uma forma de rebeldia quando nós (artistas) nos propomos ocupar esse espaço para fazer denúncia, a exemplo do que acontece na cena *Fulana*, na qual a figura mítica do ser popular que promete muito e pouco faz representa as faces políticas que governa nosso país no atual contexto.

Além de um dos motivos mais óbvios, a parada de ônibus é um lugar prático. Existem muitas paradas no entorno da ESAT (Escola Superior de Artes e Turismo - UEA), além de se colocar como um lugar onde a qualquer momento pode-se encontrar público por se encontrar no centro da cidade.

1. DRUMMOND INVADINDO A PARADA: O EXERCÍCIO DE CIDADANIA PROPORCIONADO PELO TEATRO DE INVASÃO

O Drummond na Parada é o meu intercâmbio. Eu saio da minha casa arrumada (os edifícios teatrais) e entro em um novo país: o ponto de ônibus. É uma via de mão dupla, o grupo leva e a parada de ônibus nos entrega algo também. Nós, integrantes do grupo e artistas das artes da cena não estamos ali para mudar completamente aquele lugar, mas para apresentar uma interlocução sobre a verdade humana presente nos textos de Carlos Drummond de Andrade. Gosto de pensar em uma perspectiva de que estamos quase em um exercício de cidadania. O que que aspira-se ao afirmar isso sobre nossos trabalhos é que antes de sermos artistas de rua, ocupamos o lugar de cidadãos: temos nossos direitos e deveres, praticamos esse exercício de cidadania quando lembramos os papéis que cada um tem nas decisões do país. Um exemplo disso é a cena *A Morte do Leiteiro*, dirigida por Maria Hagge em 2018, nessa montagem o tema foi escolhido antes do poema, visto que o país encontrava-se em pelo período eleitoral e a partir desse contexto sentiu-se a necessidade de abordar o tema em nosso trabalho. Durante entrevista, quando questionada a motivação da montagem Maria disse: *“A motivação foi puramente política, eu queria um poema que abordasse uma crítica social condizente com o que estávamos vivendo durante as eleições de 2018. O poema (A Morte do Leiteiro) traz uma crítica forte ao coronelismo presente da época em que ele foi escrito e foi publicado um ano depois da Vale chegar em Minas Gerais.”* (Hagge, 2020)¹.

Nossas curtas cenas nos tornam grandes quando, de alguma forma, despertamos o olhar de pelo menos um espectador para as denúncias feitas nas nossas montagens. O país passa por um momento sombrio, desde as eleições de 2018 e a situação fica cada vez mais penoso devido aos agravantes da pandemia de Covid-19 que assolou o Brasil em 2020, tempos em que se é difícil entender quais são e o que são nossos direitos e deveres nas circunstâncias de abalo das estruturas do Estado e do total desprezo pelos cidadãos postos em prática por esse desgoverno. Ainda em *A Morte do Leiteiro*, temos uma figura absolutista e intolerante no personagem do Coronel (figura 01), vivido pela primeira vez em 2018 pelo ator Logan Montefusco, que trazia alusões diretas a falas de cunho

¹ Entrevista feita com Maria Antônia Hagge em 2020, via Google Meet.

preconceituoso e tirânico provindas do atual governo. De um modo geral, nosso exercício de cidadania está ligado ao discurso de delatção aos crimes que veem sendo proferidos à população no geral pelas figuras de poder que regem atualmente nosso país.



Fig. 01 – Personagem Coronel, da montagem *A Morte do Leiteiro*. Acervo do Grupo Drummond na Parada, agosto de 2019.

O nosso *teatro de parada de ônibus* fortalece na memória do cidadão (espectador e passageiro) a ideia de que a rua em totalidade é um lugar de espetáculo. Em *O Teatro de Rua e a praça*, Jussara Trindade expressa que o teatro de rua: “*traz a memória ancestral da praça pública tanto como polis (o fórum público) quanto local de troca (de mercadorias) e encontro (de experiências)*” (TRINDADE, 2012, pg. 4). Pensando nisso, o Drummond na Parada é também uma via oposta de que o ponto de ônibus é “apenas” um lugar de espera (levando em conta que ele foi ressignificado por nós), de certa forma nossas cenas fazem com que o espectador *passageiro* reexperiencie aquele lugar, nem que seja apenas por cinco minutos. Na parada de ônibus encontramos todos os tipos de cidadãos, nós fazemos do ponto de ônibus em lugar onde esses indivíduos podem compreender o seu papel em sociedade, nossas cenas são uma forma de expor os interesses do coletivo e reproduzir problemas que lhes dizem respeito, sejam eles sociais ou políticos. Em relação a abordagem sociopolítica do teatro Jean-Jacques Roubine discorre em sua obra:

O drama deverá ir na contracorrente da ideologia. Incitará o povo a tomar as rédeas de seu destino, a reivindicar o "restabelecimento da igualdade natural", a "odiar ao mesmo tempo o governo absolutista", a fazer pressão sobre o poder para que tome o caminho da virtude e impeça o do despotismo. (ROUBINE, 1990, pg. 78).

O Drummond ² caracteriza-se como teatro de invasão, porque é “um teatro que cria fissuras nas operações do cotidiano, reorganizando-o brevemente, “embaralhando” suas regras” (SANTOS,2016, pg. 21). O teatro de invasão é umas das possibilidades presentes dentro dos aspectos do teatro de rua, é um modo de ocupação da cidade, uma técnica para uma construção cênica na rua, pensando nos interesses institucionais e políticos da cidade como um todo (SILVA, 2012, pg. 2).

Invadimos a cidade? Sim, não temos um compromisso radical entre dominadores e dominados, e também nem queremos isso. A nossa interação artística com a parada de ônibus tem o intuito de insurgir a lógica cotidiana comportamental daquele espaço. Sobre a ruptura que o teatro de invasão cria na cidade em André Carreira acentua que:

A tomada dos espaços da cidade por intervenção artística, produzidas por formas organizativas baseadas ou não em coletivos enfrentados com o *establichment* sempre implica na criação de “estado de ruptura” do cotidiano. (CARREIRA, 2010, pg. 2)

Coerentemente, toda ocupação artística feita na cidade denota “desordem”. O Drummond na parada propõe a quebra desse fluxo da rua e reconduz o espectador a uma outra relação com a parada de ônibus. A prática de apoderar-se dessa parte da cidade é uma convicção que declara que temos poderes sobre o regimento social que aquele espaço tem.

2 PONTO DE ÔNIBUS: O ESPAÇO INTIMO DENTRO DA CIDADE

Quando pensamos em Teatro de Rua e cidade como Espaço Cênico ou Teatral, não estamos nos referindo à cidade como espaço geográfico, mas sim trazer à luz que o Drummond na Parada se apodera do conceito de Teatro de

² Aqui refiro-me ao grupo e não ao autor.

Invasão para usar os interesses políticos e institucionais da cidade, e, a partir disso, transformar o ponto de ônibus em Espaço Cênico. Antes de entrar nos relatos de disposição e palco nas paradas de ônibus, é imprescindível entender as diferenças entre Espaço Cênico e Espaço Teatral. Em Dicionário de Teatro, Patrice Pavis conceitua que Espaço Cênico é:

É o espaço concretamente perceptível pelo público nas cenas, ou ainda os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis. É quase aquilo que entendemos por “a cena” de teatro. O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico. (PAVIS, 1996, pg. 133).

Esses dois termos frequentemente se confundem, e não existe um consenso prático, a princípio, sobre a definição deles, pois com o passar dos anos esses conceitos foram se renovando e ampliando com a transformação das arquiteturas teatrais. Entretanto, pode-se exprimir que Espaço Teatral “é o termo que substitui com frequência a palavra teatro” (PAVIS, 1996, pg. 135), podendo se referir com esta nomenclatura a edifícios teatrais ou qualquer espaço em que o teatro invada como, no caso do Drummond na Parada, os pontos de ônibus. Cogita-se que o Espaço Teatral e o Espaço Cênico estão particularmente entrelaçados um no outro, de modo que ao refletir esse lugar “uno” é possível vislumbrá-lo, principalmente, nas relações que o Drummond na Parada possui com seu espaço de apresentação.

O ponto de ônibus detém uma regra de funcionamento pré-determinada, quase como uma etiqueta social de como devemos nos comportar enquanto esperamos, ou seja, se espera, intrinsecamente (levando em conta minhas vivências não só como artista de teatro de parada de ônibus, mas como usuária do transporte público), que nos “comportemos” no ponto de ônibus. O usuário de transporte público chega ao seu lugar de espera e aguarda o ônibus chegar e a interação entre as pessoas que compõem o ponto de ônibus do centro de Manaus se limita em: “bom dia”, “já passou o 101³?” ou “que horas são?”. Quem espera, *não espera* que um grupo de teatro invada, de certa forma, aquele espaço dramatizando poemas de Carlos Drummond de Andrade, entretanto “isso não significa que o público seja dono deste lugar, apenas que identifica nele

³ Linha de ônibus que faz a rota do centro para os bairros Santo Antônio, São Raimundo e Glória da Zona Oeste de Manaus.

uma funcionalidade ainda destituída da teatralidade; nada que não possa ser contraposto ou apropriado pelos artistas” (CASTRO, 2015, p. 39 - 40).

Em relação a isso nossas cenas nem sempre tem uma recepção amigável, por isso é favorável trabalhar com a concepção de teatro de invasão com o Drummond na Parada, estamos ali, tomando aquele espaço (um espaço público) do qual não recebemos convite e o modificamos, como a obra de André Carreira ilustra a perspectiva do teatro invadindo a cidade em:

Neste sentido, é preciso considerar a ideia de invasão teatral não apenas desde uma perspectiva definida pela ação política ou por um compromisso radical, mas sobre tudo desde uma perspectiva que toma a cidade como um campo simbólico no qual o teatro se instala, inevitavelmente, como elemento de ruptura com os fluxos do cotidiano. (CARREIRA, 2009, pg. 3).

Um espetáculo em espaço aberto agrava os aspectos teatrais que a rua traz, assim como acontece na parada de ônibus de forma mais pontual. Para as reflexões a seguir, em primeiro lugar imagina-se o espaço da parada de ônibus, especificamente as do centro da cidade de Manaus que serão utilizadas como exemplo arquitetônico da nossa análise. Geralmente elas não possuem um padrão definido, mas estão aproximadamente entre 1,5 metros de profundidade e 3,5 de largura. Tradicionalmente, devido à proximidade das áreas históricas da cidade, possuem bancos de concreto e uma cobertura feita de ferro e telhas de barro. Em termos espaciais é um lugar de pequenas proporções, de modo que na maioria das montagens executadas estabeleceu-se um cuidado com escolha do espaço, para que a interferência do espaço se mescle ao que se é apresentado na peça. Ao compreender a dinâmica espacial, Drummond na Parada expandiu sua perspectiva sobre as montagens a serem levadas ao ponto de ônibus.

O espaço cênico do grupo supracitado já está predisposto antes de qualquer definição de criação, ele é nosso “palco fixo”, não adequação das cenas para parada, criam-se as cenas para ela. Depois de imaginar o espaço volta-se para o público. o Drummond na Parada costuma realizar apresentações nos horários de pico do trânsito, o que geralmente acontece por volta das 11:40 às 12:30. Nesse horário os pontos de ônibus possuem mais pessoas devido ao fluxo do tráfego que abarca o universo de pessoas se deslocando para suas casas, universidades, entre outros, justamente no horário de almoço e fim do meio período de expediente. Nosso espaço de apresentação é reduzido pela quantidade de espectadores.

A disposição do nosso público na parada de ônibus depende exclusivamente da forma como estabelecemos o espaço da cena, como dito anteriormente, o espaço que temos é pequeno, o que causa uma proximidade maior. Ocorre que existe uma relação mais intrínseca entre os atores e o público na parada, entre todas as questões que envolvem essa intimidade uma delas é causada pelo espaço. É estranho imaginar que um teatro realizado na rua pode ser intimista, mas isso, de certa forma, acontece nas montagens do Drummond na Parada justamente pelo tamanho do local de apresentação.

No teatro de rua o público, em sua maioria, procura uma forma de se acomodar para prestigiar um espetáculo, igualmente nas paradas de ônibus, contudo, nosso público tem duas preocupações enquanto assiste às cenas: assistir e ao mesmo tempo não perder o ônibus. A acomodação do espectador na parada é pré- estabelecida antes de chegarmos com a cena, ela geralmente favorece o ato de esperar. O Drummond na Parada se apropria dessa disposição e o transforma em local de apresentação. Com o propósito de mostrar melhor sentido sobre o espaço e o público, Jhon Weiner de Castro (2005) traz à luz a discussão sobre a acomodação da plateia em um espetáculo de rua, em sua dissertação de mestrado intitulada: Espaço Teatral: A Influência Direta Em Montagens Para o Teatro de Rua. Uma Análise a Partir dos Trabalhos do Grupo Mambembe, o autor discorre:

Para que a plateia se acomode, primeiramente ela busca compreender as possibilidades originadas a partir da disposição pela qual o espetáculo se organiza no espaço teatral. Não se trata de uma compreensão complexa, na verdade são escolhas bastantes intuitivas, com o sentido de analisar e perceber onde se dá a apresentação e onde me arranja para assistir. (CASTRO, 2015, pg. 66).

Os ensaios das cenas que serão esmiuçadas (As Namoradas Mineiras e Fulana) realizaram-se em salas de teatro (caixa preta), nas quais estabelecia-se um espaço vazio do qual surgiam improvisações, exercícios e, por fim, as cenas pensadas para a parada de ônibus. Ao levar as cenas ao ponto de ônibus e compartilhá-las com o público presente, frequentemente a percepção das imagens que acompanhavam as montagens se mesclavam com as imagens oferecidas para a parada de ônibus. Por consequência, aquele local com movimento de rotina pré-estabelecido, é quebrado, ou seja, como efeito, O Drummond na Parada remodela e modifica o olhar cotidiano do público. Mariana Guarnieri afirma em seu texto que com igualdade sobrevivem essa troca que é imprescindível aos artistas da rua: “só encontramos a completude dos gestos,

da musicalidade, dos elementos cênicos e de toda a ação teatral ao compartilhá-la com o público e interagir efetivamente com esse espaço, de acordo com as propostas artísticas” (GUARNIERI, 2009, p. 150).

Corriqueiramente pensa-se o Teatro de Rua como um gesto político. Certamente o é, mas é também o aflorar de aspectos e significados culturais da cidade. Esses significados polivalentes da cidade não são incorporados completamente nas nossas cenas, mas adiciona-os na construção da linguagem cênica que está tão intrinsecamente atrelada às nossas criações de cena, e em síntese passa a ser parte da nossa dramaturgia. As dramaturgias de espaço que compõe as cenas do Drummond na Parada são essencialmente ligadas à forma como apresentamos ao nosso público o entendimento de que a parada de ônibus é um lugar de espetáculos teatrais, de certa maneira, vislumbrando uma transmutação ao pensar que as cenas estão sendo realizadas ali pelo mero prazer da dimensão geográfico ou da conversa arquitetônica que a cidade nos permite quando pensamos nela como um palco irruptivo.

3. O POEMA E A CENA

O processo de criação do Drummond na Parada se inicia na maioria das vezes com a definição de um diretor, a figura que geralmente transporta a ideia da montagem. A Prof^a Me. Carolina Cecília Nogueira foi a diretora definida nas duas montagens da qual vamos analisar neste artigo, As Namoradas Mineiras e Fulana, nessa segunda cena teve a co-direção de Davi Lopes determinada. Entretanto, todos temos um pouco de co-diretor nas montagens do grupo. Geralmente a escolha do poema, ou conto fica a critério do diretor, mas isso não é uma regra, também não existe a ordem de quem vem primeiro: a ideia do tema da cena ou a escolha do poema. Com a escolha do tema e do poema, a maior das preocupações de uma cena direcionada para o ponto de ônibus é a integração do público.

No ponto de ônibus os nossos espectadores passageiros não renunciaram a expectativa de assistir uma cena teatral, as cenas do Drummond na Parada trazem um jogo com o espectador, bem característica do Teatro de Rua, como um jogo de interação público-espetáculo. Esse espaço nos requer uma abordagem diferente à nossa plateia, e é justamente essa abordagem que se estabelece como ponto de partida para pensarmos antes mesmo de criar a cena em si, o que conhecemos como Cena Zero. Carolina Cecília Nogueira destaca em sua dissertação de mestrado, *Dramaturgia e Teatro de Rua: O Grotesco, O Épico e o Lírico nas Montagens do Grupo Mambembe*, sobre o assunto:

As intervenções que antecedem a apresentação, com a finalidade de convidar o espectador a apreciar a peça, são chamadas por Fábio Resende (2011) da Brava Cia. de São Paulo, como Cena Zero. Essa nomenclatura dada pelo artista refere-se aos movimentos precursores do espetáculo, como fazer cortejo, cantar, dançar e, segundo ele, até fingir que morreu. (NOGUEIRA, 2015, pg. 10).

Estou no grupo Drummond na Parada desde o ano de 2017 e nesse período de quatro anos usamos um cortejo tradicional de teatro de rua uma única vez nas cenas para a parada de ônibus. O nosso público no ponto de ônibus não é itinerante como nas outras vertentes de teatro que não se predispõe a usar um edifício teatral como espaço cênico, o *espectador passageiro* já está ali e não vai sair do seu lugar de espera quando chegarmos, ou seja, apresenta-se um outro tipo de conquista que o Drummond na Parada precisa fazer com a plateia.

Precisamos conquistar a presença imaterial do espectador, por isso nossas Cenas Zero precisam ser convidativas não a fazer o público ficar, mas a criar uma conexão sólida com ele mesmo que temporária. É difícil ignorar várias pessoas vestidas de maneira não usual e declamando poemas encenados no meio da rua, de súbito olha-se para o lado, de modo que olhar para o lado é mais confortável para o espectador antevendo uma possível abordagem de maneira energética como um cortejo. O cortejo assusta o espectador da parada de ônibus, sua atenção dele se inclinará para o tráfego, para o fluxo intenso dos ônibus, para conversas alheias ou o celular. Ao observar o que é confortável para o público foi possível percebermos como guiá-los para o atípico que são as cenas do Drummond na Parada.

O grupo vinha passando por um hiato. A professora Carolina Cecília contava apenas com um aluno, além disso o grupo ainda estava no formato de Projeto de extensão. Com a chegada dos estudantes integrantes da minha turma o cenário do Drummond na Parada começou a se modificar. A minha primeira apresentação foi com o poema Elegia 1938, que é um poema mais sombrio do Drummond, resolvemos levá-lo para o ponto de ônibus em forma de teatro do invisível, a segunda vez foi com o conto A Doida, esse foi apresentado com algumas características do grotesco.

A cena *As Namoradas Mineiras* foi criada no segundo semestre de 2017, a saber foi a terceira apresentação realizada com o grupo, o que, indubitavelmente, me fez ficar até hoje. A cena, inspirada pelo poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade publicado no livro *Brejo das Almas*, conta a história de duas jovens que disputam a atenção do público com o questionamento de “quem tem o melhor dos namorados”. A cena se encerra com a chegada do namorado que se revela sendo namorado das duas. No início as reuniões do grupo tinham um esquema, ler o poema, decorar, improvisar com ele e apresentar no mesmo dia, se possível. O primeiro esboço da cena foi para parada de ônibus no mesmo dia em que ele foi escolhido, durante um jogo de improvisação nasceu a cena zero, como uma espécie de canovaccio, sabíamos o que tínhamos de fazer, mas não tínhamos falas marcadas, imprevistamente a cena zero surgiu para agregar o público e colocá-los na mesma atmosfera que nós, ou seja, prepará-los.

Fulana é fruto do ano de 2019, em meio a todo o caos dos resultados das eleições resolvemos focar no poema *O Mito*, que se tornou a base textual de Fulana. A cena praticamente traz uma terminação mitológica (como propõe o poema): “*O Mito da Fulana*”, aquela que pouco aparece e pouco faz, mas todos sabem sobre ela. Quando falamos da palavra fulana, Aurélio Buarque de Holanda a conceitua como *primeiro conceito vago sobre uma pessoa ou forma depreciativa para se referir a uma pessoa*, mas em *O Mito* essa tal fulana não é uma qualquer, ela é a Fulana com maiúscula denotando um substantivo.

A montagem bebeu da *Commedia Dell Arte*, com o uso do arquétipo de um animal, o suricato, para dar a impressão de figuras que andam em bando, mais tarde essas figuras receberam o nome de *fofoqueiras* porque eram responsáveis por espalhar os boatos dos feitos de Fulana, que eram formadas por quatro senhoras. Sobre a montagem o co-diretor Davi Lopes disse:

“Tivemos muito cuidado na criação corporal de Fulana, na palavra os corpos se assemelhavam ao de Dottore (personagem da *Commedia Del Arte*) trazendo aquele arquétipo de que “sabe de tudo” mas na verdade não sabe nada”. (LOPES, 2020).⁴

⁴ Entrevista feita com Davi da Costa Lopes em 2020, via GoogleMeet.

4. A CENA ZERO

Os trabalhos de construção das cenas do Drummond na Parada começam antes da sala de ensaio ao nos postarmos fieis aos poemas de Carlos Drummond de Andrade, portanto, quando partimos para a criação das partituras cênicas e corporais os poemas já estão memorizados de forma fidedigna.

Tanto *As Namoradas Mineiras* quanto *Fulana* foram cenas que já passaram por diversas adaptações para que se encaixassem em locais de apresentação variados, mas a verdade é que ambas tornam-se genuinamente sublimes quando apresentadas na parada de ônibus, como se pertencessem exclusivamente para a plateia da parada. Não que as adaptações feitas para locais fechados ou que se diferem da parada tenham sido ruins, mas no ponto de ônibus ela se encaixa de forma suave e um dos fatores fundamentais se dar a partir da nossa proposta de Cena Zero.

As Cenas Zero dessas duas cenas foram criadas a partir de um jogo de improvisação muito simples proposto pela professora Carolina Cecília: os atores que estavam em cena conversavam com os atores que estavam fora de cena, trazendo o tema dos esquetes. Esse jogo tem a finalidade de servir como memorização corporal na hora da construção dos corpos das personagens, sendo eles em *As Namoradas Mineiras* os namorados e em *Fulana* as fofqueiras, colocando as personagens em diferentes situações e reações de acordo com a resposta dos atores que estão fora de cena. Essa conversa de quem atua e quem assiste foi o que precisávamos para ponto de partida da cena e assim se definiu a Cena Zero.

De certo modo, essas duas cenas se estabeleceram como a preparação, analogamente se assemelha com a sedução imaterial da qual falei anteriormente. A teatralização de uma ação cotidiana (“jogar conversa fora” no ponto de ônibus) dialoga com inúmeros acontecimentos imersos na cidade, causando uma certa suspensão de seus ritmos, afetando e modificando o ato de esperar na parada de ônibus. Os atores inseridos ali no espaço público redefinem aquele ambiente como lugar social, mas transformando esse espaço e, conseqüentemente, reformulando o sítio cultural urbano, assim como, alargando o espaço para reflexões e críticas. Essa é função da Cena Zero de *Namoradas Mineiras* e *Fulana*: preparar o berço para a cena em si.

CANOVACCIO DAS CENAS ZERO

As Namoradas Mineiras: as duas namoradas chegam como se estivessem indo esperar um ônibus. As namoradas cumprimentam os espectadores individualmente em pontos separados da parada de ônibus. Namoradas e espectadores conversam assuntos geralmente usados como abordagem ao *espectador passageiro*: clima, hora, tráfego. A conversa inicial é encaminhada para perguntas que envolvam o tema da cena: “Você tem namorado? ”, “Como é seu namorado? ”, “Você já se apaixonou? ”. As atrizes trocam informações com o público sobre seus namorados, a conversa escalona devagar até que as duas começam a se ouvir. Em cumplicidade com o espectador uma provoca a outra: “Ela tem inveja porque eu tenho namorado”, “Ela inventa esse namorado”. As duas namoradas começam a jogar juntas e competem para quem tem o melhor namorado: “O meu namorado é lindo”, “O meu namorado é poeta”, “O meu me escreve cartas”... Uma das namoradas exclama: “tudo bem você ter o melhor dos namorados, mas *as melhores e mais doces* namoradas são como eu de Santo Antônio do Monte. ” e a outra replica: “mas não são mesmo, as melhores e mais doces namoradas são de Santa Rita”⁵. Fim da Cena Zero.



Fig. 02 - Interação das namoradas com a plateia na parada de ônibus. Acervo do Grupo Drummond na Parada, abril de 2018.

⁵ Trecho do poema As Namoradas Mineiras de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). **Brejo das almas**/ Carlos Drummond de Andrade; posfácio de Alcides Villaça — 1a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Fulana: as quatro fofoqueiras chegam separadas na parada de ônibus, elas escolhem o espectador com quem vão conversar. A conversa começa com assuntos que abordem velhice, fofocas e é claro a tal da Fulana. Frases que invoquem a Fulana são trocadas com o *espectador passageiro*: “você conhece a Fulana?”, “dizem que a Fulana vai entrar pra política” , “a Fulana é muito bondosa, mas só as vezes”. As fofoqueiras começam a se provocar entre si, sem tirar seus espectadores individuais do jogo. As fofoqueiras trocam frases como “você conhece a Fulana”, “ouvi dizer que a Fulana frequenta sua casa”... A Fofoqueira 2 exclama: “*Sabe quem é parente de Fulana?! É você!*”, e aponta para a Fofoqueira 1, que replica: “*Sequer conheço fulana!*”⁶.



Fig. 03 - Interação das fofoqueiras com a plateia. Acervo do Grupo Drummond na Parada, abril de 2019.

⁶ Trecho do poema O Mito de Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987). DRUMMOND, Carlos. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

CONCLUSÃO

Com essa pesquisa é possível vislumbrar as amplitudes que o Teatro de Parada de ônibus, realizado pelo grupo Drummond na Parada, considerando um jogo entre o espaço, os atores e o espectador. Pode-se observar em campo a potência provocada por esse jogo, resultando numa ruptura de ritmos causada pelas cenas. Além disso, foi possível esmiuçar e determinar uma certa aproximação da relação social do Drummond na Parada com a cidade, de forma que esse espaço não reflita apenas como palco, mas, principalmente, como ambiente comunitário, no qual levamos o público a refletir politicamente e criticamente sobre o que acontece na sociedade em que estamos inseridos.

Pode-se concentrar a atenção na proposta de imersão conjunta do cotidiano desse recorte que é a parada de ônibus que o Drummond na Parada quando se propõe a fazer, e, por conseguinte, causa uma ruptura dos ritmos da cidade. Quando o grupo se insere neste e propõe uma Cena Zero diferenciada, do cortejo por exemplo, ele dita uma funcionalidade diferente naquele campo.

Este artigo nasceu da vontade de apresentar e refletir as experiências do Grupo Drummond na Parada, muitos dos relatos de experiências citados acima são trechos pertencentes aos meus diários pessoais como atriz e produtora. Levando isso em conta, posso afirmar que esta pesquisa nasceu acima de tudo da minha própria vivência artística. A professora Carolina Cecilia informalmente afirmava em nossas salas de ensaio que “teatro é 10% inspiração e 90% expiração”. Com esse artigo, de certa forma, confidenciei algumas das expirações que o Drummond tem colocado em prática desde de 2017. Deixo claro aqui que esta pesquisa (e isso incluía meu próprio eu) é um pequeno recorte da amplitude que é o Grupo Drummond na Parada.

Acredito ser impossível definir “o que é?”, “o que abarca?” ou “*contempla*” o Teatro de Parada de Ônibus, embora eu e meus colegas de grupo como integrantes do grupo não poderíamos afirmar completamente, já que ele é uma potencialidade vasta dentro de um outra modalidade teatral tão profunda que é o Teatro de Rua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. **Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua**. In: Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas. TELLES, Narciso (org.); CARNEIRO, Ana (org.). Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

_____ **Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade**, in *Espaço e Teatro – do edifício teatral à cidade como palco*. LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.) 7 Letras/FAPERJ: Rio de Janeiro, 2008.

_____ **Ambiente, fluxos e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão**, O percevejo online, nº 1, v.1, jun, 2009, p. 1-10.

_____ **A cidade como dramaturgia do Teatro de Invasão**, 2010, Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/40287815/Andre-Carreira-A-Cidade-Como-Dramaturgia#scribd> - Acesso em: Junho de 2021.

CASTRO, Jhon Weiner de, 1983 - **Espaço teatral: a influência direta em montagens para o teatro de rua. Uma análise a partir dos trabalhos do grupo Mambembe / Jhon Weiner de Castro**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. 2015, 145 f.

DRUMMOND, Carlos. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____ **Brejo das almas/ Carlos Drummond de Andrade; posfácio de Alcides Villaça — 1a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2013.**

GUARNIERI, Mariana. Textura da palavra: um olhar sobre o processo de criação de “A cidade das histórias”. In: **Recriações : a trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante**. BARTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.) – Ouro Preto: Ed. UFOP, 2009.

HADDAD, Amir. **O Teatro e a Cidade O Ator e o Cidadão**. In: **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas**. TELLES, Narciso (org.); CARNEIRO, Ana (org.). Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

NOGUEIRA, Carolina Cecília Carvalho, 1987- **Dramaturgia e teatro de rua: o grotesco, o épico e o lírico nas montagens do Grupo Mambembe / Carolina Cecília Carvalho Nogueira**. - 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e M. Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. 1939-1990. **Introdução às grandes teorias do teatro / Jean-Jacques Roubine; tradução André Telles**. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SANTOS, Daniele. Revista "O Teatro Transcende" Departamento de Artes. **Teatro de Invasão: O Teatro de Rua Sobre Um Chão Que Se Pode Soltar** - CCEAL da FURB - ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 21, N° 1, p. 16 - 29, 2016.

SILVA, A. G. F. G. **Invasão: A dramaturgia do espaço que invade a cidade;** Orientação de outra natureza; (Licenciatura em Teatro) - Instituto Federal de Educação Ciencia e Tecnologia; Orientador: José Tomaz de Aquino Júnior; 2012.

TRINDADE, Jussara. **O teatro de rua e a praça.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisadora teatral. Musicista e musicoterapeuta, 2012.