

UM PALCO PARA CARLOS MARIGHELLA

Josiane Acosta¹ e Evelise Mendes²

Prof^a Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva³

Resumo: Realiza-se aqui uma análise do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação – uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella*, criação da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* de Porto Alegre. Examinam-se os recursos expressivos e o modo operatório de seu uso na composição do texto espetacular, reconhecendo no caráter carnavalesco e épico os fundamentos poéticos da obra.

Palavras-chave: teatro de rua, Ói nós aqui traveiz, carnavalização

Abstract: This study analyzes the theater presentation *O Amargo Santo da Purificação – uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella*, created by the company *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* from Porto Alegre. The recourses for theater expression and the their operative mode in the composing of this play are assessed, trying to detect the poetic elements in the epic and carnivalesque style of the work.

Key-Words: Street theater, Ói Nós Aqui Traveiz, carnivalisation

No propósito de reconhecer os princípios da organização dos elementos de composição do texto espetacular próprios à situação de representação em espaço público aberto e os processos de criação neles envolvidos, ao longo dos dois últimos anos, realizamos dois estudos de caso de manifestações espetaculares, em princípio, bastante distintas: o espetáculo carnavalesco *Faculdade da Vida, Trajetória de Bamba. Instituto de Artes 100 anos: a Universidade é do Samba*, produzido pela *Sociedade Beneficente Cultural Bambas da Orgia* para o desfile do Carnaval 2008, em homenagem à nossa instituição de ensino; e o espetáculo teatral *O amargo santo da purificação – uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella*, criação pela *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, cuja estreia aconteceu em setembro de 2008.

É, então, sobre essa última produção que aqui trataremos, destacando alguns aspectos resultantes de nossa investigação e passando a denominar a

¹ bolsista PIBIC

² bolsista IC-FAPERGS

³ Orientadora. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRGS, Linha de Pesquisa Processos de Criação Cênica, Bolsa Produtividade em Pesquisa CNPq

montagem da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* de forma simplificada *O Amargo Santo da Purificação*. Espetáculo construído em torno da vida do baiano Carlos Marighella (1911–1969), um mestiço descendente de um italiano com uma negra, ferrenho ativista político em prol de uma sociedade brasileira mais igualitária, militante do Partido Comunista desde a década de 30. Sempre ligado aos movimentos de combate à ditadura getulista e, posteriormente, à ditadura militar dos anos sessenta, quando funda a ALN – Ação Libertadora Nacional, suas atitudes revolucionárias lhe trouxeram várias prisões, torturas e, finalmente, seu assassinato. É assim que, retratando a vida de Marighella, o grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* coloca no palco da rua os difíceis momentos da história de um século de Brasil.

Foi longe da visão habitual e simplista, despertada pelo universo de plumas, paetês, carros alegóricos e mulheres bonitas seminuas, característico hoje das principais manifestações do carnaval brasileiro, que encontramos o sentido de "carnavalização", idéia norteadora tanto do primeiro estudo acerca da produção de *Bambas da Orgia*, quanto agora na abordagem do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação*. Na realidade, foi em Mikhail Bakhtin (1895–1975), considerado um dos maiores pensadores do século XX, que encontramos suporte teórico ao entendimento do sentido de carnavalização. A partir dos estudos do teórico russo, pode-se compreender a carnavalização como uma ação eminentemente popular de questionamento social fundado na transgressão da ordem instituída. Assim, Bakhtin esclarece o vínculo popular da carnavalização, adotando, como referência, o carnaval, tal qual se realizava na Idade Média:

“O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval, todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma "vida às avessas", um "mundo invertido.” (Bakhtin, 1997: 122-3)

A composição de tal "mundo invertido" se faz por uma série de aspectos, entre os quais destacam-se a dessacralização da realidade e dos parâmetros institucionais através da paródia, a profanação da cultura oficial através da metamorfose e traves-timentos alegóricos, a celebração da

abundância e do exagero por meio da profusão de elementos e, finalmente, a afirmação de um "realismo grotesco", onde o mundo material e o corpo aparecem como elementos concebidos como positivos e tudo aquilo que pertence ao plano superior rebaixado ao grotesco, compondo imagens ambivalentes.

Na verdade, foi em razão da sintonia entre esse conjunto de características próprias ao fenômeno da carnavalização e a linguagem cênica de *O Amargo Santo da Purificação* que escolhemos esse espetáculo como objeto de nosso estudo, sobre o qual privilegiamos, na análise, os seguintes aspectos: características da gestualidade dos atores, modalidade expressiva dos componentes plásticos e paisagem sonora.

Após acompanhamento de ensaios, observação de diversas apresentações, realização de entrevista com integrantes da Tribo de Atuadores e minucioso exame do registro em vídeo do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação*, gentilmente cedido pelo grupo, nos foi possível destacar seis aspectos observados no texto espetacular dessa encenação que, em nosso entendimento, vêm determinar a composição do universo "carnavalesco", hipótese de nossa pesquisa: ênfase épica, configuração coral, desconstrução paródica, acento em formas de estilo grotesco, articulação com a cultura popular e visualidade de inspiração barroca.

Sobre o primeiro aspecto identificado, é importante lembrar que o gênero épico, conforme definição de Luiz Paulo Vasconcellos, "caracteriza-se pela relação sujeito-objeto, ou seja, pela presença obrigatória de um narrador que exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres" (1987, p.81). É justamente esse o viés adotado pela Tribo de Atuadores para contar a história de Marighella, o espetáculo se afirma acima tudo como narrativo. Ali, a história da vida de Carlos Marighella é encenada a partir de seus próprios poemas, concepção que se afirmou a partir de um feliz encontro, como relatou o grupo em entrevista: "teve um momento em que conseguimos nos encontrar com a esposa de Marighella, Clara, e ela nos presenteou esse livro *Rondó da Liberdade*, que é uma coletânea de poemas do Marighella...." (T. Farias). Entretanto, no espetáculo, as palavras do poeta Marighella não são proferidas pelo protagonista da peça, mas são confiadas ao coro de personagens que se

faz presente durante toda a encenação. Na verdade, a presença do coro e o modo pelo qual esse atua coloca a montagem em sintonia com o gênero épico e, mais particularmente, com a peculiaridade com a qual se realizava à época do teatro grego. A esse respeito, P. Pavis nos elucida, afirmando que "o coro da tragédia grega, que desapareceu pouco a pouco, revela que, mesmo na origem, o teatro recitava e dizia a ação, em vez de encarná-la" (1999, p.130). Assim, fatos próprios à trajetória política de Marighella, como sua eleição para deputado federal ou a adesão ao Partido Comunista, ao invés de encenados encontram-se narrados pelo coro. Em *O Amargo Santo da Purificação*, o contexto narrativo se sobressai ao dramático, a começar pelo reduzido número de diálogos entre os personagens e de ações físicas de caráter intersubjetivo. Nesse processo de composição épica, a música, além de instaurar climas, através da sua melodia, torna-se veículo privilegiado da comunicação do sentimento do personagem por meio de sua letra. "E que eu por ti se torturado for, possa feliz indiferente a dor morrer sorrindo ao murmurar teu nome", canta o coro.

Na verdade, o emprego coral da música constitui no teatro da rua, conforme explica Paulo Flores, uma estratégia importante de adesão do público à história: "A palavra na rua se perde. (...) Como é importante envolver as pessoas, sem que necessariamente elas escutem todo o texto, Oi Nós foi, na sua trajetória, descobrindo a questão das canções, fazendo delas um elemento que envolve o público, assim como também as cores dos figurinos, as máscaras (que criam novas proporções pro ator), o tipo de representação".

A configuração coral aparece como segundo aspecto relevante na organização do texto espetacular, entendendo-se essa por uma ação expressiva realizada em conjunto. Dentro desta perspectiva, a individualização dos personagens encontra-se banida, com exceção das figuras de Marighella e Clara. Os personagens mostram-se na sua maioria como representação de tipos sociais, apresentados ao público sempre por um conjunto de atores, cujas características aparecem fortemente definidas pelos figurinos. No desenho original dos figurinos do coro dos africanos, dos italianos e dos estudantes, que tivemos oportunidade de examinar, previa-se uma hibridez de gênero num mesmo figurino, isto é, uma mistura de peças de vestuário

masculino e feminino. Apesar de a proposta não ter sido efetivada na confecção dos figurinos, os croquis nos despertaram para a importância, na concepção do espetáculo, da multiplicação da figura de cada ator. É dentro dessa perspectiva que se compreende, então, o desdobramento de cada ator em vários personagens, a passagem do papel de italiano ao de estudante e desse ao de uma nordestina. É sob esse princípio do desdobramento que se vêm desfilar, diante do público, vários coros, aqueles de africanos, italianos, capoeiristas, comunistas, estudantes e militares.

A mesma configuração coral encontra-se presente na gestualidade empregada pelos atores, em que se percebe a preferência por uma movimentação jogral, tanto nos momentos dançados quanto nas situações em que uma mesma ação elementar, tal qual ler um jornal, encontra-se realizada por diferentes atores em espaços distintos, promovendo, assim, um reforço por repetição. Se a configuração coral está diretamente relacionada ao reforço por repetição, algumas explorações vocais também se fazem ditadas pelo mesmo modo operatório, quando, por exemplo, a fala de um ator se desdobra graças à repetição em apoio de outras vozes. Outra estratégia de multiplicação vocal ocorre quando um ator prolonga as sílabas das palavras de seu texto. Em uma cena que sofre a interferência sonora de diferentes fatos próprios ao espaço urbano e que não faz emprego de microfone, esses recursos vocais vêm certamente contribuir para uma melhor apreensão do texto por parte do público.

Identificamos como terceiro aspecto fundamental do texto espetacular da montagem de *O Amargo Santo da Purificação* a desconstrução paródica. Na verdade, a dimensão paródica encontra-se intrinsecamente ligada ao conceito de carnavalização, que, conforme esclarece Bakhtin:

“Caracteriza-se, principalmente pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões; uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente e deliberadamente não oficial.” (2008, p.10)

É igualmente oportuna a definição posta por P. Pavis, segundo a qual,

“a paródia compreende simultaneamente um texto parodiante e um texto parodiado, sendo os dois níveis separados por uma distância crítica marcada pela ironia. O discurso parodiante nunca deve permitir que se esqueça o alvo parodiado, sob pena de perder a força crítica.” (1999, p.278)

É nesse contexto que o conhecido Presidente Getúlio Vargas aparece facilmente identificado pelo público, ganhando forma caricatural na representação de um atuator de estatura baixa que porta uma máscara gigante, desproporcional ao resto de seu corpo. O mesmo ocorre no tratamento visual dado aos militares da ditadura brasileira e aos seguranças presidenciais que se faz, respectivamente, pelo uso de máscaras de gorilas e acessórios e movimentos de cães de guarda. O deslocamento da paródia pode ser ainda observado no uso de confetes, um artigo próprio à festa do carnaval que, ao contrário de elemento de celebração festiva, serve a denunciar as atrocidades cometidas pela ditadura, pois os pequenos pedaços de papel que voam pelos ares ao final do espetáculo trazem escritos os nomes de desaparecidos durante o regime militar.

Assim como os elementos visuais e a gestualidade dos atuadores, o emprego da música se faz em favor da paródia. A melodia *Prá Frente, Brasil*, arraigada na memória coletiva brasileira, recebe, então, outra letra, através da qual se denunciam as violentas ações de um estado de ditadura, fazendo uso justamente de um elemento empregado por esse mesmo poder como forma de valorizar o estado político instaurado.

Denominamos de acento em formas de grotesco o quarto aspecto que caracteriza a composição do texto espetacular de *O Amargo Santo da Purificação*. A esse propósito, cabe lembrar que, assim como a paródia, o grotesco encontra-se estreitamente relacionado à carnavalização. Além de promover uma significativa deformação de um objeto, sujeito ou fato, a forma grotesca reúne as contradições – realidade e ficção, trágico e cômico, vida e morte. É novamente Bakhtin quem nos esclarece:

“A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço construtivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressos (ou esboçados) em uma ou outra forma.” (Bakhtin, 2008, p. 21-22)

É graças a essa associação de contrários que o estilo grotesco desestabiliza o olhar do espectador fomentando uma percepção ativa. Na montagem da Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz, a confluência de contrários é facilmente reconhecida na visualidade do espetáculo, indo da composição dos figurinos à modalidade gestual empregada pelos atadores. Assim, pode ser observado no vestuário do coro dos estudantes, composto por uma calça bicolor, um lado verde e outro marrom, e uma camisa com uma manga curta e a outra comprida. Do mesmo modo, os contrários investem os corpos e movimentos dos atores. Em dado momento do espetáculo, Marighella observa, estático, o coro de comunistas que adentra a cena e cujos integrantes tocam instrumentos musicais de sopro (como saxofones), carregam um quadro ampliado com a foto do líder soviético Stálin e um deles porta uma câmera fotográfica. Parado, o ator-Marighella compõe com seu corpo uma figura fragmentada no espaço: enquanto sua coluna volta-se à direita, sua cabeça direciona-se à esquerda; enquanto um pé está apoiado no calcanhar, com sua ponta levanta para cima, o outro pé se encontra direcionado para frente; enquanto os olhos se mantêm arregalados, a boca permanece tensionada. Tal presença dos contrários, princípio das formas grotescas, lembra a figura do Arlequino, máscara da Comédia dell'arte. Na realidade, a composição cênica de Marighella se assemelha em muitos traços ao comportamento de Arlequino, entre outras coisas, pela grande agilidade, pelo variado repertório de movimentos acrobáticos realizados, pela empatia com o público, mas principalmente pelo emprego de uma gestualidade fragmentada.

Constata-se, ainda, uma dimensão grotesca no modo como a música opera em certas cenas do espetáculo, intervindo não como reforço da situação dramática, mas, ao contrário, promovendo atrito com aquela. Assim, a cena de tortura de um companheiro de Marighella se desenvolve ao som da melodia de uma cantiga infantil. Este contraste entre a ação dramática e a música impacta o olhar do espectador que revisita de forma crítica a história do país.

Sobre a forma grotesca, Bakhtin nos aponta ainda como característica própria ao estilo a valorização dos olhos e da boca das figuras representadas:

“O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, ele mesmo

constrói outro corpo; além disso, o corpo absorve o mundo e é absorvido por ele. (...) Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma tensão puramente corporal. No entanto, para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo resto serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador.” (2008, p. 277)

Nesse sentido, é interessante observar que, na sua maioria, os personagens de *O Amargo Santo da Purificação* são fortemente caracterizados por olhos arregalados, boca escancarada e língua projetada que brinca com as palavras, tanto no cantar quanto no falar. O uso de uma meia máscara idêntica, vestida pelos participantes do coro de africano, por exemplo, faz da boca lugar de destaque, que ganha um desenho distinto em cada um dos atores. Quando os atores empregam a máscara inteira, como na representação dos militares ou da águia americana, denunciando o apoio dos Estados Unidos às ditaduras da América Latina, são seus olhos que ganham espaço de evidência.

A ambivalência peculiar do grotesco pode ser ainda percebida na caracterização dos protagonistas que congrega simultaneamente um sujeito real e um sujeito mítico da religiosidade afro-brasileira. Vêem-se, então, surgir a presença de um Marighella mesclado à figura de Xangô e a de sua esposa Clara associada a Iansã, ambas as figuras orixás arquétipos da justiça.

Outra característica da montagem a destacar diz respeito ao forte apelo, na composição das cenas, aos elementos oriundos da cultura popular e às tradições folclóricas. É assim que vemos, entre outros, o emprego de pernas de pau na composição de figuras gigantes que se assemelham àquelas usadas em folgedos populares no Nordeste brasileiro; o uso de carro alegórico, estandarte e confetes próprios do carnaval; a dança com a boneca, presente em brincadeiras populares. O uso da máscara pode ser também aqui entendido como busca de atualização de formas teatrais tradicionais de caráter popular, remetendo, por exemplo, ao tempo da comédia italiana, conhecida como *Commedia dell'arte*. Nesse mesmo sentido, podemos pontuar a disposição espacial do público. O modo como se desenvolvem as ações dos atores leva o público a se dispor no espaço de forma muito semelhante aquela que temos em tradicionais manifestações populares, pois se constrói uma passarela, própria tanto do carnaval quanto dos desfiles militares.

Não se pode esquecer que o estreito diálogo que a montagem mantém com a cultura popular reflete o forte e histórico comprometimento desse grupo teatral com uma produção que promova o contato com o público independente de estrato social, cultural e econômico. Mas se justifica ainda, conforme afirma a atuadora Tânia Farias, pelo propósito de apresentar Marighella como uma pessoa de traços e gosto não requintados, "ele era um homem do povo, que amava ser um homem do povo, gostava de carnaval, de capoeira, de futebol, de candomblé e se relacionava com essas manifestações de forma muito viva". E, para tal, o grupo soube, durante a produção do espetáculo, buscar a experiência de especialistas de práticas oriundas da cultura afro, como relata Marta Haas: "No processo, chamamos algumas pessoas, pois queríamos trabalhar a linguagem popular. Trabalhar com a capoeira, com a dança afro. Então, veio a Taila do Odomodê para nos dar aulas de dança-afro, que tínhamos muita vontade de fazer. (...) Fizemos também aula de capoeira, de berimbau". Conforme entrevista com os atadores, as soluções cênicas vinculadas às práticas populares surgiram da articulação entre experiências com novas técnicas e as necessidades emergentes das improvisações.

No exame do texto espetacular de *O Amargo Santo da Purificação*, pode-se finalmente destacar a visualidade barroca, estilo que, aliás, se encontra mencionado no subtítulo do espetáculo, "uma visão alegórica e barroca", e cuja proposição se faz, conforme esclarece os atadores, sob forte influência de Glauber Rocha, "até porque o Ói Nós se identifica muito com a força que tem a cena nos filmes do Glauber Rocha. É essa coisa barroca mesmo, carnavalizada do cinema que ele produziu. Algumas cenas da peça têm inclusive textos de um filme dele". (T. Farias)

É oportuno lembrar que o barroco, segundo A. Hauser, relaciona-se a algo:

"Muito ornamentado; sobrecarregado, exuberante; a obra de arte na sua totalidade torna-se símbolo do universo, como um organismo vivo e uniforme, vivo em todas as suas partes; o ponto de vista artístico do barroco é, numa palavra, cinematográfico; os acontecimentos representados parecem terem sido surpreendidos." (2003, p.559)

A exuberância aqui referida por Hauser pode ser largamente percebida no carnaval. A estudiosa Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, ao

descrever as peculiaridades dessa cerimônia festiva, nos esclarece que "o conjunto de seus elementos visuais remete simultaneamente a tantos sentidos possíveis que vê-las em desfile é extasiar-se, encher os olhos e acolher a perplexidade diante da impossibilidade de decifrá-las totalmente" (1995, p.153) Bakhtin já havia, também, sintetizado que "a visualidade carnavalesca está relacionada a um estilo de representação que se caracteriza pelo "exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso". (2008, p.265).

Entende-se por que, ao assistirmos a estreia do espetáculo, lembramos imediatamente da linguagem barroca identificada em nosso estudo acerca da produção do carnaval de Bambas da Orgia e que os atores empregam de forma semelhante e sensível. A exuberância visual de *O Amargo Santo da Purificação* se faz em um texto espetacular povoado por elementos de naturezas muito diversas que co-habitam na composição de uma mesma cena. Os figurinos mesclam uma variedade grande de cores e formas, compondo figuras híbridas. Destaca-se o figurino de Marighella, ao final de espetáculo, composto por elementos bastante diversos, rendas dispostas de forma similar à roupa de um orixá, uma calça social vermelha, associada ao coro dos comunistas, que figura sempre em traje social e botinas, calçado muito usado pelos guerrilheiros em suas caminhadas no sertão nordestino.

Da mesma forma, a gestualidade do espetáculo reúne qualidades corporais variadas: movimentos robóticos fazem a presença dos militares; uma gestualidade sinuosa define a composição dos personagens de Carlos Marighella e sua esposa, Clara; movimentos coreografados se alternam com gestos livres em diversas cenas da atuação dos coros, tal qual em "Quem é você, Marighella"; as partituras gestuais reúnem elementos de inspiração diversa, danças dos orixás, capoeira e samba, em cenas como a da "Redemocratização e Constituinte". No espetáculo como um todo, observa-se ainda uma paisagem sonora composta por diferentes fontes, instrumentos musicais ou não (berimbau, tambores, saxofone, sanfona, som gravado), que oferecem uma multiplicidade e simultaneidade de efeitos sonoros. As cenas evoluem mesclando som da melodia de capoeira produzida por berimbaus e atabaques, fundo musical de violões, ou mesmo a sonoridade explorada pelos acessórios cênicos, como é o caso das batidas de cassetes nos escudos.

Além disso, os figurinos e outros elementos plásticos empregados aludem a uma diversidade de referenciais extracênicos que carregam identidades distintas, ao carnaval, à capoeira, aos mitos e aos ritos religiosos afro-brasileiros, e que vêm dotar o espetáculo de uma composição multiforme e de uma policromia. Marighella é, por exemplo, apresentado ao público usando um figurino vermelho associado àquele do coro dos comunistas, portando um colar de búzios e carregando, por vezes, um machado duplo com o qual dança, o que remete ao orixá Xangô e a seu instrumento de luta. A esse respeito, Mario César Barcellos (1992, p.92) ressalta que Xangô "é o rei das pedreiras, senhor dos coriscos e do trovão, pai da justiça e o orixá que gera o poder da política. Guerreiro, bravo e conquistador..." É, no entrelaçamento de elementos alusivos a contextos diversos como o do político e o da religiosidade afro-brasileira, que se afirma diante do público o espírito de luta por justiça de Marighella.

O agenciamento dos elementos cênicos também é determinante para essa visualidade barroca, pois muitas cenas oferecem uma multiplicidade de ações espalhadas no espaço que promovem uma dissolução do tradicional foco de atenção do espectador. Na terceira cena do espetáculo, *Quem é você, Marighella? Um mulato baiano*, temos um grupo jogando capoeira, outro tocando berimbau e cantando de forma expressiva. Esses são bons exemplos dessa diversidade de focos. Já na cena *O Estado Novo*, em que se tem, de um lado, a figura de Getúlio Vargas e seus seguranças, e, de outro, atores vestindo figurinos que remetem ao folclore nordestino, neste caso ao xaxado, a musicalidade da cena nos remete ao baião e a embolada.

Junto a essa multiplicidade de focos, muito própria ao espírito festivo do carnavalesco, há ainda outra diversidade, a da natureza de linguagens empregadas, proposta esclarecida por Tânia Farias:

"A peça tem um efeito pipoca. Tem cenas mais ritualizadas ou completamente ritualizadas e tem cenas completamente diversas, de festa. Tem uma cena que é a festa em que as pessoas estão quase como num baile de carnaval, onde a gente dança. (..) E, em uma cena toda ritualizada, toda coreografada, de repente, surgem dois palhaços e se dá uma cena cômica. (..). A ideia é justamente transitar entre linguagens diferentes, a ideia é compor, como no barroco, o excesso de informação."

Encerrando essa breve análise das particularidades cênicas que dotam *O Amargo Santo da Purificação* de um tom carnavalizado, podemos, ainda,

destacar alguns princípios operatórios da organização do texto espetacular. Inicialmente, a dialética da familiarização e desfamiliarização, ou seja, enquanto o referencial empregado pertence a um universo familiar e facilmente identificado pelo espectador, os elementos significantes empregados fogem a todo vínculo com o mimético e são escolhidos em favor da composição de formas simbólicas. Assim, aos policiais civis cabem as cabeças de ratos, aos militares as cabeças de gorilas, ao povo que se omitiu durante a ditadura a cabeça de avestruz.

A busca por apreender a atenção do espectador leva à construção de uma cena fundada em um forte apelo sensorial, promovido, em grande parte, pelo emprego da música. O repertório musical guarda uma relação estreita com a memória histórico-cultural de nosso país. Assim, a chegada dos africanos vem marcada pelo ritmo de tambores enquanto a imigração italiana por suas cantigas tradicionais; o samba e o canto dos orixás envolvem as cenas de Marighella e a música *Prá Frente, Brasil* ressuscita o ufanismo e o medo que marcaram a década de setenta em nosso país. Mergulhado nesse universo musical, o espectador é tentado a entoar muitas vezes as melodias.

A encenação explora, em movimento oscilatório, as realidades distintas do mundo representado e do mundo concreto da rua e dos transeuntes. É assim que o espectador envolvido, por exemplo, pela cena de amor entre Carlos e Clara, é surpreendido com o avanço de enorme carro de combate militar estilizado que o obriga a reagir, deslocando-se para outro espaço. Dessa forma, o espaço-tempo da representação se confunde com o espaço-tempo do público. A dimensão opressiva da situação dramática representada se coloca de forma real na relação entre a ação dos atores e o público. Ficar parado de braços cruzados não é mais possível nem na situação dramática nem na situação real, é preciso caminhar para se conhecer a história.

As palavras de Paulo Flores esclarecem a razão dessas escolhas estéticas e desse modo de operar na construção da encenação, ou seja, a necessidade de conquistar, como público, transeuntes de uma metrópole povoada por múltiplos convites, demandas e interferências. "A ideia de surpreender o público é importante, ele deve se sentir envolvido com a encenação para que aquilo que ele está vendo seja mais forte que a sua

correria cotidiana". Na verdade, hoje, vivemos um momento na cidade de Porto Alegre, onde a rua deixou de ser um espaço possível à realização de celebrações como foi antigamente, na época do carnaval, das festas juninas, dos desfiles escolares, tendo se tornado cada vez mais um lugar de simples passagem. Os vendedores ambulantes foram alocados em um lugar específico para liberar a via pública, o carnaval foi deslocado do centro para o extremo norte da cidade e os desfiles escolares suprimidos. Assim, a montagem de *O Amargo Santo da Purificação* tem, entre outros, o mérito de restaurar a presença da cultura popular no centro da cidade, interferindo no seu cotidiano, oferecendo aos transeuntes a possibilidade de encontro com outro espaço tempo que não aquele do seu dia a dia. Nele, cidadãos de diferentes classes sociais se reúnem para acompanhar sua própria história.

E, para transformar em espectadores os transeuntes estressados, a Tribo de Atuadores imprime, na realização desse espetáculo de rua, aspectos próprios à sua pesquisa realizada no âmbito do teatro de sala que denominam "teatro de vivência"². Se, desde sua origem, o trabalho de rua do *Ói nós aqui traveiz* se viu marcado pela força da imagem, no uso de estátuas vivas e de máscaras enormes, tal qual reconhece Paulo Flores, a cena agora se propõe a ir além da composição de imagens plásticas, oferecendo "espaço para o olho no olho", como ressalta Tânia Faria. Aqui o eco da pesquisa do teatro de vivência se faz em uma cena que se compõe na experiência do risco, não só por parte dos atores, expostos aos imprevistos da rua, quanto dos espectadores, postos em face de uma cena flutuante, em que o território da expectativa nunca parece ser seguro.

Depois de vários anos de amadurecimento da proposta e pouco mais de um ano de ensaios, *Ói nós aqui traveiz*, com seus trinta anos de existência, conta-nos finalmente a vida de Carlos Marighella, através de um grande coro e em uma encenação marcada pela exuberância visual e musicalidade marcante. Se o espetáculo assume, por vezes, um caráter de musical, seu tom não é de leveza, nem cômico, tão comum às práticas de teatro de rua. É combinando alegria e dor, cômico e trágico, ridículo e poético, que a Trupe de Atuadores faz, como aponta Bakhtin a respeito do carnaval, "uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória

de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus" (2008, p. 8). Tornando as praças de Porto Alegre novamente espaços possíveis à celebração, se apropriando de elementos *a priori* festivos, *Ói nós aqui traveiz* instaura o clima de terror e de medo de uma época não tão remota da vida brasileira e homenageia a pessoa de Carlos Marighella, invertendo a lógica da história oficial, coroando aquele que por ela aparece marginalizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/ FUMPROARTE, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/Brasília: Ed. HUCITEC, 2008.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

BARCELLOS, Mario Cesar. **Os orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

BRAITH, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRJ, 1995.

FARIAS, Tania; FLORES, Paulo; HAAS, Marta. **Entrevista realizada para a presente pesquisa**, em 16/01/2009, na sede da Tribo de Atuadores "Oi Nois Aqui Traveiz".

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&pm, 1987.