

BRINCANDO O TEATRO PELAS
VEREDAS DOS JOÃO: A MONTA-
GEM DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*
EM CAMPINAS

Resumo



O artigo aborda a montagem do espetáculo *Primeiras estórias* em Campinas, com direção e adaptação de João das Neves da obra homônima de João Guimarães Rosa, sob a perspectiva da atuação. Abarca as relações entre elenco e diretor na criação da peça e dimensiona alguns aspectos do diálogo entre ator e espaço, dada a interdependência de ambos na encenação.

Palavras-chave:

Primeiras estórias em Campinas. Atuação e dramaturgia espacial. Pedagogia teatral.

BRINCANDO O TEATRO PELAS VEREDAS DOS JOÃO: A MONTAGEM DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* EM CAMPINAS

Juliana Reis Monteiro dos Santos¹

¹ Doutora em Artes da Cena (UNICAMP). Docente na Universidade Federal de São João del Rei. E-mail: jrms@ufsj.edu.br.

Talvez muito do que foi dito aqui devesse estar em roda de conversa à sombra de um pequiheiro lá da Lagoa Santa, ao som de insetos raros, violas e alguns latidos, goles de cachaça e um bom café coado na hora. Ou pudesse virar “flores de arco-íris em exercício teatral como se o teatro ‘acabasse de nascer’.” (NEVES, 1996, p. 10). Fato é que, “aquilo na noite de nosso teatriinho foi de Oh!” (ROSA, 1988, p. 38). E os acontecimentos se deram mais ou menos assim...

Em 1994, dois anos após a montagem de *Primeiras estórias* em Minas Gerais, João das Neves era apresentado aos alunos da séti-

ma turma do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) pelos professores Luís Otávio Burnier (então chefe do Departamento) e Suzi Frankl Sperber (do Instituto de Estudos da Linguagem da universidade, especialista na obra de João Guimarães Rosa). A proposta era que o diretor realizasse a encenação ali no ano seguinte².

Naquela época, além da formação de atores e do estímulo à criação de grupos³, o último ano da graduação era dedicado à montagem de um espetáculo como encerramento do curso, sob a direção de um dos professores-artistas do próprio departamento e/ou sob a direção de um artista de fora. Após o convite ser aceito, nossa travessia começava rumo a outras margens do teatro que, como diria Simone Evaristo (2019), foi realizada em três etapas interdependentes que abordarei adiante: a primeira, relacionada ao diálogo entre diretor e atores; a segunda, ligada à imersão dos envolvidos no universo roseano; a terceira, quando a encenação em si foi tratada.

Iniciada em março de 1995,

a montagem estreou em novembro daquele ano, cumprindo temporadas de um mês em 1995 e em 1996, além de apresentações no II Festival Internacional de Teatro (FIT) de Belo Horizonte também em 1996, na mesma Lagoa do Nado que acolhera a peça em 1992 e com a participação de alguns atores da primeira versão em cenas como *Irmãos Dagobé*. Ao todo, o grupo realizou 36 sessões do espetáculo, em cartaz de sexta a domingo (incluindo as vésperas do ano novo), com a participação de uma média de 300 pessoas por apresentação. Acontecimento descrito por Jotabê Medeiros (1996, p. 46) como “um dos mais espantosos fenômenos teatrais recentes do teatro brasileiro”. Tudo regido sob a perspectiva de João de “o teatro como sentido de brincadeira e de experiência humana”, como recorda Daves Otani (2019).

Brincando o João, das Neves

Sobre os modos de abordar um trabalho, João das Neves (2017) foi categórico ao afirmar que não dá para ter um: “é sempre assim que eu vou fazer”. Cada texto, cada novo projeto é um universo distinto

² Além da autora, dos 20 atores que participaram da montagem em 1995, 11 foram consultados com o intuito de serem entrevistados para este artigo e 05 concederam entrevistas: Carol Badra (atriz e figurinista), Simone Evaristo (atriz e docente no SENAC, na área de Arte e Cultura - curso Técnico em Teatro), Verônica Mello (atriz, palhaça e arte-educadora), Daves Otani (ator e professor na Escola Superior de Artes Célia Helena), Poena Vianna (atriz, idealizadora do projeto *Anais*).

³ Por ali passaram e/ou foram fomentados grupos, como: Fora do Sério, Razões Inversas, Boa Companhia, Cia Teatro Balagan, Os fofos encenam....

que precisa ser percebido como tal; inclusive pelo fato de que são suas particularidades que determinarão a forma como deverá ser tratado. Ao mesmo tempo, traços de sua poética, visão de mundo, concepção de teatro e, por conseguinte, de sua ética podem ser reconhecidos em meio à diversidade de sua obra.

Em publicação recente de um de seus textos infantis, *Brincando o Teatro* (NEVES, 2015, p. 11-12), alguns destes traços transparecem na apresentação que o dramaturgo faz desta arte: uma brincadeira “meio mágica”, que começa com a reunião de uma turma interessada em dialogar e que irá – de atores a espectadores – “brincar vendo e ver brincando”.

Neste pequeno trecho, o encenador não só passeia pelas origens gregas do Teatro, como reitera o que já havia apontado em *A análise do texto teatral* (1997), bem como em séries de palestras, aulas e entrevistas que deu: seu apreço e crença no coletivo e em um fazer coletivo (feito pelo, para e com a coletividade); no jogo e na inventividade que lhe são próprias; na existência de algo a ser contado e no prazer que deve permeá-la. Vale lembrar que o

divertir-se não só abarca sedução e o encantamento como, no caso de das Neves, nos remete às brincadeiras e manifestações da cultura popular com as quais o encenador manteve contato e participou ao longo de sua vida e encontrou “elementos para o desenvolvimento formal de seu teatro” (HENRIQUE, 2006, p. 83).

Em *Primeiras estórias*, lidamos com um “labirinto narrativo” (ZANOTTO, 1996), dada a diversidade de assuntos, situações e subgêneros trazidos por Guimarães Rosa. As estórias do autor passeiam “pelo que o ser humano é capaz de inventar, de ser, de se expor, enfim..., de ser inventado também” (NEVES, 2017), passando da simplicidade às discussões filosóficas, com mudanças contínuas de tom a cada conto que, sob o viés da encenação, recebeu enfoque teatral distinto⁴.

E se é de experiência e brincadeira que estamos falando, antes de qualquer análise das características citadas acima, João nos conduziu por práticas de atuação para que pudéssemos nos (re)conhecer mútua e artisticamente.

Acima de tudo e antes de qualquer conceituação, João falava de cena, da cena, sob o viés da “fa-

⁴ Além de Veredas da salvação, que fechava o espetáculo e foi adaptada de *Grande Sertão: Veredas*, também fizeram parte do espetáculo os seguintes contos de *Primeiras estórias: A terceira margem do rio, Famigerado, Sorôco, sua mãe, sua filha, As margens da alegria, A menina de lá, Nenhum, nenhuma, O espelho, Os irmãos Dagobé, Luas de Mel e Substância*.

zeção”, do trabalho sobre a linguagem teatral em si, “pois só a pesquisa incessante da linguagem teatral, só a liberação da sua ‘Pirlimpisquice’, poderão fazer com que o teatro volte a ser a nossa língua.” (NEVES, 1996, p. 10). Tendo estabelecido, logo no começo, um laço de confiança conosco e propiciado um ambiente descontraído, muitas das nossas escolhas, dúvidas e dificuldades foram compartilhadas, como pontuam os atores entrevistados.

Ao final das apresentações, ou mesmo de um simples exercício, em convite à nossa imaginação e a um “olhar a cena de fora”, nos reuníamos para refletir sobre o acontecimento⁵: Quais nossas impressões? O que funcionava ou o que poderia tomar outro rumo? Quais possíveis desdobramentos para alguns pequenos movimentos de encontro entre dois atores: caberiam numa cena como a do balcão de *Romeu e Julieta*? Como tornar essa ou aquela proposta mais forte poética e cenicamente?

Questões que, hoje, tornaram-se mais facilmente reconhecíveis. Se tomarmos como base algumas escolhas do diretor para a montagem, podemos mencionar sua opção por uma atriz jovem e de

cabelos longos para realizar o narrador em *Espelho*, cuja trama retoma a busca existencial de um homem maduro ou a fricção causada pela ocupação do espetáculo numa área de preservação ambiental, não destinada a apresentações teatrais – o Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim, com projeto paisagístico de Burle Marx –, ao redor e dentro de um casarão tombado do século XVIII, a 4km de Campinas.

Refletindo sobre esta fase do trabalho, além dos elementos apontados acima, é possível perceber um trânsito claro entre preparação do elenco e encenação, além do fato de que, já aí, fomos introduzidos a aspectos fundamentais da montagem, sobretudo no que diz respeito às técnicas de improvisação e à linguagem dos contadores de história as quais solicitam do ator qualidades de atenção e de percepção, abertura tanto ao imprevisível quanto para uma relação mais direta com a plateia, o uso de gestos e fala para evocar acontecimentos, o passeio por um ou vários personagens e a retomada de um relato inicial (PAVIS, 1996).

Não à toa uma improvisação ter sido um dos primeiros exercícios dado por João à turma que foi

⁵ Prática que se manteve ao longo de toda a temporada do *Primeiras estórias*, com *feedbacks* sobre *timing* de cena, sobre o que havia sido percebido como positivo e que poderia ser atentado no espetáculo do dia seguinte, dentre outras.

dividida em dois ou três grupos para realizá-lo. No centro da sala, das Neves colocou uma cadeira e disse algo como: “O grupo que quiser, pode começar. Vocês têm que usar a cadeira, mas não poderão usar fala.”. E só! Percebemos depois que a própria situação posta e a escuta dos atores para ela é que conduziriam o acontecimento e abririam, para a plateia, possibilidades de leitura sobre o assunto jogado pelo grupo; do mesmo modo, era possível perceber os momentos em que o jogo se tornava desinteressante.

Frente a proposta, minha sensação foi de estar diante de um abismo, de uma incógnita. No entanto, começávamos a ser forjados para lidar, por exemplo, com a situação do velório em *Irmãos Dagobé*, “a mais longa gag da história do teatro no Brasil, não menos engraçada por causa disso”, em crítica de Marcello Castilho Avelar (1996, p. 3).

Essa foi uma das primeiras cenas que levantamos do espetáculo. Na estrutura da encenação, cuja dinâmica alternou cenas que reuniam todos os atores e plateia num mesmo lugar e cenas que aconteciam concomitantemente em espaços distintos e/ou para um núme-

ro restrito de pessoas, com apenas um ou três atores, pode-se dizer que esta se encontrava no meio da curva dramática do espetáculo. Dali, seguiríamos juntos por mais três cenas até o final da peça.

Irmãos Dagobé chegava a durar uma hora, uma hora e meia a depender da quantidade de apresentações que aconteceriam d’ *Espelho* ou *Nenhum, nenhuma*⁶, cabendo aos atores que já estavam no velório sustentar a atmosfera da cena que seguia um roteiro, com texto e acontecimentos definidos e que, ao mesmo tempo, permitia e exigia que o ator improvisasse e criasse com esses elementos ao longo de sua duração.

Nos primeiros meses de trabalho, foi mantida a mesma rotina da graduação, com encontros diários de quatro horas cada, de segunda a sexta-feira. Além dos ensaios com João, tivemos aulas com outros colaboradores, como Verônica Fabrini, responsável pela preparação corporal dos atores; Rufo Herrera, diretor musical da peça; e o músico Ivan Vilela, que assinou a assistência de direção musical do espetáculo e conduziu um trabalho de musicalização, percepção e

⁶ *Espelho* e *Nenhum, nenhuma* eram assistidas por vinte pessoas e um casal, respectivamente, mediante sorteio prévio de senhas à plateia. A primeira, com duração de 30 minutos, era repetida duas ou três vezes por espetáculo e a segunda, com duração de 20 minutos, era repetida de 3 a 4 vezes por noite.

improvisação sonora com o elenco.

Muito do material levantado no período, ainda que sem uma conexão explícita com o espetáculo, seria levado à cena posteriormente, como as sequências de movimentos individuais que, em processo de síntese, transformaram-se nos gestos de esconjuro da população ao Dagobé morto, “o grande pior” (ROSA, 1988, p. 27), durante o velório já citado, ou mesmo os personagens que foram construídos e povoaram cenas como *Sorôco, sua mãe e sua filha* ou *Luas de mel*.

Para estas cenas especificamente, a composição dos personagens se deu por processo de imitação de alguém que pudéssemos, de preferência, observar mais de uma vez. No dia em que deveríamos apresentá-los, os personagens foram entrevistados um a um, tendo sua história de vida elaborada naquele momento: nome, idade, local de nascimento, profissão, gosto pessoal. Se aqui João se valeu de um trabalho de gênese de personagem, auxiliando sua caracterização, em outras cenas, como *A menina de lá*, a referência foram os cantadores de cordel – declamadores que tinham que ganhar a atenção da plateia em meio ao burburinho de onde se apresentavam para contarem suas histórias –, numa aproximação maior

do ator com a ideia de figura, designando “um tipo de personagem sem que seja precisado de que traços particulares essa personagem se compõe.” (PAVIS, 1996, p. 167).

Este também foi um período em que outros parceiros foram agregados na produção do espetáculo e que, naturalmente, passamos a assumir outras tarefas e funções além da atuação, a saber: a assistência de direção (cada conto contou com um assistente diferente) e a organização em equipes responsáveis por figurinos, materiais de cena, divulgação, levantamento de equipe de contrarregras, etc.

Concomitantemente, iniciávamos o encontro com Rosa, na companhia de Suzi Sperber.

Brincando o João, Guimarães Rosa

Pequenos ritos compuseram nossa travessia. Evaristo (2019) recorda que nosso encontro com *Primeiras estórias*, ainda no departamento, foi marcado pela chegada dos livros encomendados para a turma. Sentamos em roda e a instrução dada por João foi a de que cada um abrisse a obra aleatoriamente e compartilhasse com os demais um pequeno trecho daquele universo. Era, o que chamarei, nossa passagem ao território

das palavras que, sob a óptica de Paulo Rónai ([s.d.], p. 7) em introdução aos contos de Rosa, diz ser composto de “vastos espaços desertos (...) povoados pelo devaneio da imaginação”, além de bichos e plantas, costumes e hábitos. Para das Neves (2016), seu interesse ao incursionar pela obra do autor mineiro era a busca por um olhar poético sobre a vida e o ser humano.

E é a poesia um dos canais para acessar a teatralidade contida em Rosa: é texto para ser dito e ouvido, conforme experiências de Sperber (2011) com a literatura roseana, uma vez que poesia é partitura a ser tocada. Analogamente, das Neves diria o mesmo sobre o diálogo no teatro, cerne da ação e do que há de essencial em cada personagem. Revisitando a ideia de partitura:

Um bom diálogo é cheio de significados, de combinações sonoras, de emoções e intenções ocultas, de imagens verbais. (...) Diálogo é também partitura, no próprio sentido musical do termo, com diferentes andamentos, acentuações rítmicas, crescendos e diminuendos, clímax, etc... (NEVES, 1997, p. 85)

Era preciso, então, aprender a ouvi-lo e nos impregnar deste universo. Tivemos encontros regulares com Sperber e organizamos dois ciclos de palestras sobre a obra de Guimarães Rosa e de adaptações desta para teatro, cinema, televisão e ópera, com a participa-

ção de convidados como: a própria Suzi, Cacá Carvalho, Paulo Dantas, Ulysses Cruz, Carlos Brandão, Renata Palottini e Rufô Herrera.

Como apontei anteriormente, no processo de criação de João, as análises vêm sempre depois de um período de imersão dos atores no universo abordado. Nesse modo de aproximação, existem algumas particularidades, como o que João entende por intérprete, sua visão sobre o ofício do ator e alguns elementos de aprendizagem dessa função, bem como as vias que encontra de expressão da palavra.

Para o encenador, os intérpretes são todos os que fazem parte da realização de um espetáculo, entre atores, diretor, cenógrafo, figurinista e demais envolvidos. E na presença de um texto como ponto de partida, eles farão a mediação entre este e o espectador, criando sobre o “já criado”. Vale chamar a atenção ao que João destaca logo em seguida a este pensamento: o fato de que “não há aí nenhuma limitação à atividade criadora, nenhuma subserviência ao autor, pelo contrário. Há, sim, uma soma de esforços de artistas que conscientemente sabem ser a obra teatral um ato de criação coletiva para a coletividade.” (NEVES, 1997, p. 15-17).

Ainda sob a perspectiva de

que o trabalho de cada intérprete se some e enriqueça o trabalho dos demais, as imersões proporcionam ao ator liberdade de experimentação, uma vez que antecedem o ponto de vista (em projeção) do diretor sobre a encenação. Ao mesmo tempo, permitem ao diretor atualizar a própria concepção sobre uma obra, uma vez que o aproximam “do olhar de quem se defronta pela primeira vez com o texto.” (*Ibidem*, p. 23). Longe de qualquer ideia de hierarquia, João reitera ser este um modo de preservação das especificidades de “cada perspectiva” (*Idem*).

Segundo Evaristo (2019), a imersão foi o que permitiu que, mais tarde, a palavra viesse naturalmente e desse suporte ao imaginário revelado e expresso nas cenas do espetáculo. Assim, até a chegada da adaptação feita por das Neves, seguimos com exercícios de criação e improvisação, fazendo uso do pensamento e das palavras de Rosa; ora quebrando sua lógica, para reencontrá-la mais tarde. Igualmente, os personagens que havíamos criado passaram a dizer Rosa.

Um dos exercícios de composição que fizemos com esse intuito foi a transposição dos contos para outros formatos. Divididos em pequenos grupos, cada grupo abordou um conto, de acordo com as se-

guintes etapas: com uso de bastões, traduzi-los por meio de ritmos. Em seguida, a linguagem utilizada foi a corporal, quando sequenciamos ações e movimentos para, depois, abordá-los melodicamente. Na sequência, como uma instalação, deveríamos destinar um local ao conto, considerando o ponto de vista do espectador. Foram feitas cenas em cima de árvores, dentro de buracos, nas proximidades do barracão das Cênicas e em outros espaços na universidade. Por fim, deveríamos reunir e sintetizar todas as possibilidades levantadas, entremendo-as pelas frases do conto.

Chego, aqui, ao que João nos ofertou sobre o ofício do ator no programa do espetáculo e que pude vivenciar com ele, como parte de meu processo de formação: “assim como o escritor se sabe ‘feiticeiro da palavra’, o ator seu demiurgo, pois com ela estabelece a ponte entre o ser humano e os deuses tem de caminhar sem cessar pelas veredas dos vários sertões: dos gestos, sons, movimentos. Para re-ligar o espaço teatral.” (NEVES, 1996, p. 10). Aqui, também estabeleço parceria explícita com a proposta da encenação que deu contorno distinto a cada conto e foi permeada por trilha original composta por Rufo Herrera e executada ao vivo pelo elenco,

com instrumentos convencionais e outros confeccionados com materiais de ferro velho, como enxadas, tubos e canos. Companheiro de das Neves em *O último carro*, pesquisador de música contemporânea e autor da ópera popular *Balada para Matraga*, baseada em *A hora e a vez de Augusto Matraga* de Rosa, Herrera trouxe ainda o canto e as onomatopeias para o espetáculo.

Para citar algumas dessas interseções e contornos de cena, *A menina de lá*, de caráter popular como *Luas de mel*, trazia um grupo de músicos (com viola, triângulo, violão, zabumba e acordeon) e “cantadores cegos”, apresentando as personagens da estória em vestes coloridas de chitão e truques de cena, como o choro feito de fitas coloridas de papel laminado, presas aos olhos dos atores por aros vazados; ou o arco-íris, brincado como uma enorme biruta rolando no ar, ao som da narrativa cantada em versos de cordel, como dito na introdução da cena:

Vou contar agora um caso
Que é desses de arrepiar
Caso é que se contado, não é de se acreditar.
Embora verdade vera
Veramente verdadeira,
Só se encontre por inteiro na boca de um cantador. (NEVES, 1995, p. 21)

E já perto do desfecho da peça, o enigma de *Substância* teci-

do em som e movimento, em espaço alvo, com o chão forrado de tule branco. Um coro de homens entoava sopros de garrafa e o tilintar de alguns metais, perpassados pelo som agudo e quase ininterrupto das vozes femininas em onomatopeias. Eles imóveis, atentos, encostados nas paredes. Elas, com olhos semi-cerrados, trançavam o espaço em meio a pausas e suspensão, em ato dançado vigoroso, trabalhando a quebra do polvilho. Referência explícita à dança-teatro alemã de Pina Bausch, trazida por João quando de sua fala sobre as possibilidades estéticas desta cena, a movimentação marcava o encontro calmo e voluptuoso de Sionésio e Maria Exita, narrado, ao final, em tom calmo por uma das atrizes, ao som do farfalar das saias das outras mulheres:

Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, um em-silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçãomente: pensamento, pensamor. Alvor. Avancam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros. (ROSA, 1988, p. 142)

E assim, chegamos ao Parque, em meados de agosto, com as cenas parcialmente levantadas, após um período de negociações com a administração do local: o parque nunca havia recebido teatro – embora acolhesse apresenta-

ções musicais –, ainda numa época em que Campinas tinha pouca familiaridade com a cena experimental, como comenta Carol Badra e estava sob o risco de ser fechado em função da especulação imobiliária⁷. Ali, começamos a fomentar mais uma perspectiva de coletividade, como frisou Otani (2019):

Se eu crio uma relação comunitária de pensamento sobre teatro eu já estou num outro espaço sempre. Porque tem o espaço do teatro como espaço de metáfora, de convivência e como construção alternativa de modos de convivência. Então, o teatro não é só um outro espaço na medida em que é um lugar para a cena; ele é um outro espaço na sociedade, um espaço de exceção, um espaço, uma zona de resistência, zona de criação de outros tipos de relações. Acho que isso também estava na concepção do João das Neves. O teatro como lugar de resistência, lugar de imaginação.

Ocupamos o parque com a produção do espetáculo. Vivíamos ali em torno de 8 a 12 horas diárias até o final da temporada, promovendo atos para a preservação do local que culminaram com o segundo ciclo de palestras sobre a obra de Guimarães Rosa, seguida de ensaios abertos e, depois, com a temporada do espetáculo e o afluxo de pessoas até lá. Assim, nossa rotina e dedicação permitiu ao trabalho revelar seu caráter de resistência.

Brincando o *Primeiras estórias*

De antemão, sabíamos que o espetáculo seria realizado em espaço aberto, ainda que não soubéssemos onde, nem como.

Em nossa formação na UNICAMP, a relação entre atuação e espaço e/ou encenação e espaço foi um elemento sempre presente, tratado de forma intensa e prática, ainda que sem um olhar reflexivo para ele; o que só aconteceria em experiências posteriores, ganhando vultos bem mais explícitos em termos das possíveis conotações deste diálogo. Vale pontuar que os questionamentos sobre a função do espaço da cena já estavam “presentes no discurso e no leque de procedimentos na formação d’ O Pessoal do Victor” (OTANI, 2019), grupo oriundo da Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo que colaborou com a configuração e implantação das Artes Cênicas na UNICAMP, além de se estruturarem de forma palpável em decorrência das características do barracão que abriga as salas de aula do curso: todas moduláveis e multiuso (são salas de aula, ensaio e apresentações), permitindo ao ator desenvolver habilidades e modos distintos de agir.

⁷ Durante nossa graduação, chegamos a acompanhar as últimas edições do FIT Campinas. Mesmo o movimento de grupos de teatro da cidade, sobretudo aqueles com sede em Barão Geraldo, começaria apenas na virada de 1997 para 1998, quando novas mostras e festivais foram fomentados, como as primeiras edições do Feverestival, ainda de dimensões locais.

Assim, muitos dos exercícios realizados durante a graduação vinham impregnados dessas questões: cenas assistidas de frente pela plateia que se dispunha em arquibancadas em espaço retangular; cenas feitas sobre tabladros móveis, distribuídos em semicírculo a céu aberto, no gramado em frente ao barracão, com o público acomodado na inclinação do terreno; cenas feitas em procissão, dentro de um círculo com a plateia ao seu redor no Observatório do campus universitário; cenas vistas de cima em disposição quadrangular e/ou na baixada do terreno à beira do lago da Educação Física.⁸

Para *Primeiras estórias*, Verônica Fabrini, responsável pela preparação corporal da turma, explicitou estas dinâmicas em seus encontros conosco, direcionando nossa atenção para os desdobramentos do diálogo do ator com o espaço da cena e para as possíveis relações palco-plateia. Assim, aspectos da atuação como modulação de energia e graus de projeção de voz e gestualidade ou mesmo de atenção para o ponto de vista do espectador – de onde ele assiste à cena – foram verticalizados.

E como relembram Otani e Badra (2019), a formação do ator referente a isso também se completará na medida em que os espaços forem ocupados e vivenciados por ele.

Na proposta de encenação de das Neves, o espaço foi elemento fundamental. Tanto por ser o lugar usado pelo espetáculo, quanto por revelar suas camadas e incluir a plateia no universo de Guimarães Rosa; por ser parceiro de jogo e, ao mesmo tempo, acontecimento. O cenário se distanciava da paisagem urbana, possibilitando a percepção de outros tempos: tinha o grilo, a árvore, os passarinhos que dialogavam com a gente, construindo uma trilha; o vento e a temperatura sentidos pelo espectador (BADRA; EVARISTO, 2019) ou mesmo a experiência da passagem de um tipo de luz para outro, pois a peça começava no início do entardecer e acabava com o dia já escuro.

O interesse de João em explorar outras possibilidades para as trocas entre palco e plateia se deve a uma percepção sua da saturação da linguagem, desde sua atuação junto ao Teatro Opinião, convertendo-se em pesquisa continuada sobre dramaturgia espacial, como pontuou

⁸ Respectivamente, refiro-me a: *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, direção de Reinaldo Santiago; *Electra III*, adaptação e direção de Márcio Tadeu das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes; *Os cegos*, de Michel de Ghelderode, direção de Maria Tháís e *Otelo*, de William Shakespeare, direção de Verônica Fabrini.

Marília Gomes Henrique (2006). Não só o texto deveria dizer algo, como o espaço e os meios da plateia se relacionar com ele também, incidindo em dinâmicas de ritualização, revitalização e redimensionamento dos espaços escolhidos para alguns de seus espetáculos, como o *Primeiras estórias*, que ocuparam áreas urbanas. O espaço foi o pressuposto “para burilar o som e a fúria” na montagem de *O último carro*, assim como para trazer à cena o “[...] labirinto narrativo de abissal riqueza, aparentemente inextricável e irreduzível à lógica do palco” da obra de Rosa, como pontuou Ilka Marinho Zanotto sobre a montagem em Campinas (1996, p. 46).

Conceitualmente, a configuração espacial da peça seguiu a estrutura de um livro de contos, quando “você pode ler a primeira história e depois a última. Pode ler hoje e só retomar daí uma semana.” (NEVES, 1996, p. 15). Ou seja, as cenas aconteciam em espaços distintos do parque (à beira do lago, no terreiro sob árvores na entrada da tulha, na própria tulha em sua parte superior e inferior, em frente e dentro, nos porões do casarão e num jardim com vegetação mais cerrada), sendo várias cenas apresentadas concomitantemente. Assumido neste formato, o es-

petáculo pedia do espectador uma outra lógica de relação com o acontecimento, assim como permitia que ele montasse seu próprio roteiro e tivesse liberdade de ir e vir.

Com esta proposta, João amplia a compreensão de cenário, visto por ele não só como a construção do ambiente físico onde se situa a ação dramática, mas dizendo “respeito ao universo da peça. Informações contidas na peça sobre época, local, hora, clima, relações econômicas, políticas, religiosas, sociais.” (NEVES, 1997, p. 82).

Acompanhando todo o ciclo que fez parte da montagem – de palestras, ensaios abertos e temporada –, Alda Maria Quadros do Couto analisa o espetáculo, chamando a atenção exatamente para as características apontadas acima em função da peça se passar no Parque Ecológico:

A poesia, o lirismo, as emoções, sobretudo a alegria de alguns dos melhores momentos do espetáculo, são uma seríssima lição de aprendizado dessa necessária convivência entre o passado e o futuro. Se cada pessoa pode se reconhecer e reencontrar sua história familiar e comunitária nas escadarias, nas salas, nas varandas, nos porões, nos jardins da antiga fazenda, legitima-se o lugar como um espaço de busca, reencontro e reafirmação de uma identidade que a população não quer mais perder. (COUTO, 1996, p. 3)

A ideia de pertencimento reaparece na fala de outra atriz do espetáculo – Poena Vianna. Segundo ela:

A relação do ator com o espectador se aproximou à uma experiência de um set de gravação, mas ‘em modo contínuo’. A sensação do ‘agora’ se fez mais forte. O ator se relacionava com o espaço real que incluía, além de variedades arquitetônicas, a natureza em si, uma verdadeira imersão... (...) Lembro de sua vivência com os índios [referindo-se ao João] e de como me senti mais próxima desses nossos antepassados que convivem com a natureza, trabalhando com imenso respeito a ela. (VIANNA, 2019)

O espaço também ajudou a revelar as metáforas expressas por Rosa. Se ao longo do livro o autor interioriza sertões e ao mesmo tempo reapresenta o indivíduo ao coletivo e o faz transitar entre os espaços urbano e rural, o parque explicitava tais fluxos. Em *Famigerado*, por exemplo, que acontecia em frente ao casarão, aos pés de sua escadaria, tendo como cenário sua fachada e um tabuleiro gigante de xadrez, na análise de Verônica Mello (2019), era explorada o tempo todo a relação dentro fora e o jogo de poder entre o homem da cidade e o homem do sertão: o doutor que vem de dentro resolver a questão posta pelo jagunço de fora. Conversa cujas tensões se materializavam no jogo de xadrez assumido por ambos, com as peças ora pressionando um, ora outro.

A atriz ainda comenta que a ida para o parque mudou tudo. Foi

lá que a criação das cenas se efetivou. Elas “estavam levantadas, mas ao chegar ao parque foram completamente modificadas, mudando também o que eu imaginava que seria o espetáculo.” Narradora em *Espelho*, ela comenta a interferência direta do espaço em sua atuação e também na revelação do próprio conto para si e para a plateia:

A busca interior do personagem, busca de saber quem era...[eu a] vivenciei muito de perto dentro da criação, naquele espaço que eu ficava trancada horas, passando, repassando, transpassando essa cena. O espaço e o espelho, o objeto cênico colocado no espaço, foram essenciais para a criação. E a relação dos espectadores também... Os espelhos faziam a plateia ser multiplicada em onda⁹. O espaço trazia uma memória antiga, de passado, de coisa interna. Pelo reflexo, ele [o espectador] era carregado de volta para aquele lugar do personagem, da pesquisa de quem ele era. (...) Para mim foi muito marcante a criação mesmo, (d)a possibilidade de fazer esse monólogo, que àquela época não me sentia capaz de fazer (...) e o João foi uma pessoa muito firme e apoiador e a assistente de direção foi muito forte nesse processo de entendimento [dessa] possibilidade. Aquele lugar me deixava com muito medo e isso foi para a cena no sentido positivo. Aquele espaço estava muito na forma como eu fazia; por ser um espaço meio opressor, muito pequeno, com uma memória que gritava muito para quem entrava ali a primeira, a segunda, a terceira vez.... aquela memória vinha à tona, era vivenciada de novo. (MELLO, 2019)

Brincando os entretempos, afinal

Um pouco antes da estreia da peça, João nos deu um presente: levou-nos para dentro de um dos

⁹ Os espelhos ficavam paralelos, um de frente ao outro, encostados nas paredes laterais do porão e a plateia era colocada no centro do espaço, entre eles, em duas fileiras de cadeiras, uma de costas para a outra, de tal modo que enxergava seu reflexo multiplicado infinitamente.

corredores do casarão e, no escuro, ouvimos Titane¹⁰ cantar à capela, pontuando o encerramento de um ciclo e iniciando a próxima etapa da jornada. Se no começo não sabíamos como viabilizar muita coisa (o falecimento precoce de Burnier pegou a todos de surpresa), aos poucos, como numa exata sessão de improviso musical, quando o som de um instrumento se encaixa ao som do próximo, como se o conjunto se conhecesse de outras épocas e distâncias, o trabalho foi-se concretizando. Seu espírito agregador nos colocou diante de uma rede de colaboradores e nos fez criar outras tantas redes, nos ensinando a fazer laços – outro significado contido na palavra brincar. Buscamos parcerias com escolas de Campinas e região via Secretaria de Educação, com centros culturais da cidade e entidades como o SESC, realizamos eventos para criar a imagem do cartaz da peça através de concurso, com a participação livre de interessados, e arrecadamos fundos para a montagem, fosse por meio de rifas, do “passar o chapéu” ou da venda de cartazes, camisetas com sua estampa e programas da peça ao final de suas apresentações.

Nesse sentido, o projeto de montagem de *Primeiras estórias*

nos permitiu exercitar outras funções dentro do teatro, como a de produtores, além de nos possibilitar acompanhar um processo de formação de plateia ao propor não só os ensaios abertos, como os debates e as palestras, e a compreender o espectador como alguém que “não vai lá só para ver, mas como alguém que constrói junto.” (OTANI, 2019), reforçando o caráter formador de das Neves.

Como traço da poética do encenador, alguns dos recursos utilizados pela encenação e dramaturgia levantados por Marília Henrique (2006, p. 84) também puderam ser verificados ali, como: “a ausência de protagonistas, o caráter descontínuo das cenas, a intervenção de coro e poemas, (...) recursos narrativos extra-literários como projeção de imagens, sonorização” e as já citadas “diversidade espacial [e] novas possibilidades de relação público-espetáculo.”.

No plano da atuação, estas dinâmicas de trocas, bem como a transposição da literatura para a cena nos fez exercitar a linguagem por meio de espaços, gestos, sons e movimentos. O enfoque dado a cada um dos contos/cenas – ora narrados, cantados ou dançados –, pontuados, como nos contos de

¹⁰ Cantora, diretora musical, esposa e coordenadora do acervo de João das Neves.

Rosa, por uma expressão divertida e cômica ou por um caráter lírico, realista ou dramático, implicaram no reconhecimento e no jogo com distintas possibilidades expressivas. Aprendíamos na lida a audácia necessária para navegar.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Marcello Castilho. A apoteose do espaço. Estado de Minas. Belo Horizonte, 28 jun. 1996. Espetáculo, p. 3. Acervo da autora.

BADRA, Carol. Atriz na montagem de *Primeiras estórias* em Campinas. Entrevista cedida a autora. São Paulo (por telefone), 14 jan. 2019.

COUTO, Alda Maria Quadros do. A terceira margem e o terceiro pensamento. Em Campinas, a crise dos espaços culturais e um teatro de propostas rebeldes e visionárias. In: Programa do espetáculo *Primeiras estórias*. 1996. 16f. Acervo da autora.

EVARISTO, Simone. Atriz na montagem de *Primeiras estórias* em Campinas. Entrevista cedida a autora. São Paulo (por telefone), 09 jan. 2019.

HENRIQUE, Marília Gomes. O realismo crítico-encantatório de João das Neves. 2006. 105 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 21 ago. 2006.

MEDEIROS, Jotabê. João das Neves encena Rosa com sucesso. O Estado de São Paulo. São Paulo, 01 jan. 1996. Caderno 2, D10, p. 46. Acervo da autora.

MELLO, Verônica. Atriz na montagem de *Primeiras estórias* em Campinas. Entrevista cedida a autora. São Paulo (por telefone), 18 jan. 2019.

NEVES, João das. Ribalta Diretores Programa # 2. Publicado em 7 de abril de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SaploDC-H9U>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

_____. Brincando o teatro. In: Ocupação João das Neves. Brincando com João das Neves. Org. Itaú Cultural - Centro de Memória, Documentação e Referência. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

_____. O sertão é dentro da gente. In: Programa do espetáculo *Primeiras estórias*. 1996. 16f. Acervo da autora.

_____. *Primeiras estórias* de João Guimarães Rosa. Adaptação de João das Neves. 1995. 30f. Texto teatral não publicado. Acervo da autora.

_____. Histórias de Guimarães Rosa no FIT. Diário da Tarde. Belo Horizonte,

20 jun. 1996. Caderno 2, p.15.

_____. A análise do texto teatral. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1997. 95p.

_____. Palestra de abertura. In: I Seminário em História, Política e Cena do GPHPC/UFSJ: Teatro e Movimentos Sociais. São João del Rei, 2016. Caderno de anotações da autora. 17 out 2016.

OTANI, Daves. Ator na montagem de *Primeiras estórias* em Campinas. Entrevista cedida a autora. São Paulo (por telefone), 16 jan. 2019.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. 483p.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. [s. l.]: Ed. Nova Fronteira, [s.d.]. Disponível em: <<http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/5206036.pdf?1430610030>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 160p.

SPERBER, Suzi Frankl. Antônio Abujamra entrevista a doutora em literatura. (bloco 1). In: TV Cultura Digital. Programa Provocações. Publicado em 19 abr. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hTMleIYVFQg>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

VIANNA, Poena. Atriz na montagem de *Primeiras estórias* em Campinas. Entrevista cedida a autora. Rio de Janeiro (por telefone), 14 dez. 2018.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Montagem recria rico labirinto narrativo do texto. O Estado de São Paulo. São Paulo, 01 jan. 1996. Caderno 2, D10, p. 46. Acervo da autora.

Abstract

The article discusses the stage production of *Primeiras estórias*, directed and adapted by João das Neves from João Guimarães Rosa's homonymous work, from the point of view of acting. It covers the relations between cast and director and spans some aspects of the dialogue between actor and space, due to the interdependence of the staging with both.

Keywords

Primeiras estórias in Campinas. Acting and spatial dramaturgy. Theatrical pedagogy.

Resumen

El artículo aborda el montaje del *Primeras estórias* en Campinas: dirección y adaptación de João das Neves para obra homónima de João Guimarães Rosa, bajo la perspectiva de la actuación. Abarca las relaciones entre reparto y dirección y dimensiona aspectos del diálogo actuación y espacio, dada su interdependencia en escenificación.

Palabras clave

Primeras estorias en Campinas. Actuación y dramaturgia espacial. Pedagogía teatral.