

JOÃO DAS NEVES: CENÓGRAFO  
E ARTÍFICE - SOBRE O CENÁRIO  
DE *MARIA LIRA*

*Resumo*



Este artigo relata o processo de concepção do cenário do espetáculo *Maria Lira*, da Cia Ícaros do Vale (Araçuaí/MG), escrito e dirigido por João das Neves. João também concebeu o cenário, que se inspira na série “bichos do sertão”, da artesã Maria Lira Marques, personagem título do espetáculo dedicado à cultura popular do Vale do Jequitinhonha. O cenário é analisado à luz das reflexões de Richard Sennet em *O Artífice* (2009).

Palavras-chave:

Cenografia. Companhia de Teatro Ícaros do Vale. *Maria Lira*.

# JOÃO DAS NEVES: CENÓGRAFO E ARTÍFICE - SOBRE O CENÁRIO DE *MARIA LIRA*

Niuxa Dias Drago<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Arquiteta e urbanista, com pós-graduação em artes cênicas. Atriz formada pela Escola Martins Pena. Professora do Departamento de História e Teoria da Arquitetura na FAU/UFRJ e pesquisadora colaboradora do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana da UNIRIO. Autora de “A cenografia de Santa Rosa - espaço e modernidade” (Riobooks, 2014). E-mail: niuxadrago@gmail.com.

*“Em seus patamares mais elevados a técnica deixa de ser uma atividade mecânica, as pessoas são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo, quando o fazem bem”*

(SENNETT, 2009, p.30)

*“Na argila, a artista mergulha todo o seu ser através da mão, até fundir-se com ela. A boneca e a bonequeira nascem juntas, em núpcias que se prolongam pela história transcorrida entre a argila fria e a argila ignescente.”*

(BRANDÃO, [s.d], p.26)

## O Lugar – Mulheres e arte popular no Vale do Jequitinhonha

A região do Médio Jequitinhonha, onde se encontra o município de Araçuaí, tem sua ocupação por tropeiros e sertanistas datada do final do século XVIII e início do XIX, com o esgotamento das minas do Alto Jequitinhonha (região de Diamantina). A sobrevivência na região nunca foi muito fácil, mas a ocupação das terras possibilitava, quando as famílias não eram grandes, uma lavoura de subsistência. Eram também comuns a exploração de pedras preciosas e criações de gado, especialmente por ocupantes vindos do sertão baiano (RIBEIRO *apud* MASCELANI, 2008, p. 34-36). Não obstante, o motivo pelo qual a região é chamada de “terra de viúvas de marido vivo”, ou seja, a ausência da população masculina durante grande parte do ano, inicia-se ainda no século XIX, pois era comum, nas épocas de seca, que os homens procurassem ocupação em outras regiões. Essa migração sazonal intensifica-se no século XX e, principalmente, após a desativação da ferrovia Bahia-Minas, que tinha seu ponto final exatamente no mu-

nicípio de Araçuaí.<sup>2</sup> A mulher, sozinha com os filhos, era – e ainda é – responsável pela casa, lavouras, criação e produção de artefatos cerâmicos, inicialmente utilitários.<sup>3</sup>

Por uma série de fatores, que vão da chegada de vasilhames de plástico ao incentivo institucional ao artesanato, as antigas moringas d’água foram se tornando bonecas, como atestam as peças em que a cabeça das moringas em forma de mulher, antes retiráveis, tornaram-se fixas, inicialmente com abertura na parte posterior comprovando ainda uma função utilitária que, aos poucos, foi desaparecendo. Carlos Leite Brandão, ao apresentar Dona Isabel, a mais reconhecida dessas pioneiras criadoras de bonecas, descreve poeticamente o processo de autonomização da arte:

Esses utensílios – cansados de serem apenas úteis e postos no esquecimento tão logo esgotada sua serventia (...) – reivindicam, na imaginação material do artesão, alças metamorfoseadas em mãos de mulher apoiadas na cintura e que sugerem o corpo de uma boneca, o redondo de um rosto de olhos abertos ou rasgados, e as feições híbridas do índio, do branco, do negro e do mestiço. Essa é a genealogia das peças de Dona Isabel, a mais antiga e talvez mais famosa escultora do Vale; a primeira a compreender que o artista não esculpe o que quer, mas o que “a coisa” quer, especialmente quando essa “coisa” é o barro.

<sup>2</sup> Os três principais núcleos habitados do município – Araçuaí (sede), Alfredo Graça e Engenheiro Schnoor (popularmente conhecido como “Xinô”) são os remanescentes das três estações da Bahia-Minas no município, o que demonstra a grande importância da ferrovia na ocupação da região.

<sup>3</sup> Lélia Coelho Frota relata, em publicação da FUNARTE de 1984 que, até aquele momento, era incomum encontrar nas feiras da região objetos cerâmicos não utilitários, e que estes se limitavam a pequenos animais como galos, boizinhos e outras peças relacionadas à tradição natalina do presépio. (Ver MASCELANI, 2008, p.74)

(BRANDÃO, [s.d.], p. 25)

O momento determinante para que o Médio Jequitinhonha se tornasse um grande celeiro de artesãs inicia-se com a atuação da Codevale<sup>4</sup> e outras instituições que, a partir da década de 1970, estimularam o associativismo em algumas regiões onde já havia, nas feiras, objetos cerâmicos característicos. É o sucesso do associativismo que leva o artesanato a ser uma atividade econômica determinante na vida de muitas famílias do Vale. Esse é um dado importante para se compreender a vida de Maria Lira Marques, a existência de muitos grupos artísticos e associações em cidades como Araçuaí e o espetáculo concebido por João das Neves.

Angela Mascelani (2008), ao caracterizar a arte popular brasileira, aponta como prioridade esse viés cooperativo: ao mesmo tempo em que destaca inventividades individuais, a arte popular é fruto de uma comunidade, e sua importância e encanto jaz nessa capacidade de destacar o único no conjunto, e fortalecer o conjunto a partir do individual:

A arte popular circunscreve um campo de produção que estabelece conexões com di-

ferentes linguagens artísticas, em que a criatividade e autoria individual ocupam lugar central (...).

Além das autorias singulares, um outro critério fundamental da demarcação desse campo é o enquadramento de seus partícipes numa dada estrutura social. A arte dita popular – praticada por aqueles identificados como gente do povo, qualificativo que, em geral, indica mais do que a origem socioeconômica de um grupo – remete a um conjunto de valores que identifica um modo de ser nativo. De criar e transformar a partir do que se tem em torno, de iluminar os valores da nacionalidade, de sintetizar aspectos do pensamento coletivo. (p.21)

O cooperativismo e a atuação da mulher são as características mais determinantes da arte popular do Vale do Jequitinhonha, consolidando-se como esteios econômicos das comunidades, definitivamente, a partir da década de 1990. São também os temas centrais em torno dos quais se desenvolve a dramaturgia e o cenário do espetáculo no qual João das Neves busca traduzir poeticamente a região e sua cultura.

## O Espetáculo

O processo de montagem do espetáculo inicia-se em julho de 2007, com a realização de uma oficina para seleção de elenco em Araçuaí, dirigida por João das Neves, já que a Companhia contava então com apenas cinco integrantes. Na concepção do diretor, eram neces-

<sup>4</sup> Coordenação do Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha, criada pelo Estado de Minas em 1965. O programa de Artesanato da Codevale funcionou de 1970 a 1990 e foi responsável não só por incentivar a formação de associações de artesãos, mas pela compra de grande parte da produção, levada para os grandes centros urbanos, com a consequente criação das redes que possibilitam o reconhecimento e consumo das obras cerâmicas da região. (Ver MASCELANI, 2008, p.76)

sários mais integrantes para representar a importância de Lira para a associação comunitária, exemplificada, principalmente, pela fundação do *Coral Trovadores do Vale*.<sup>5</sup> Iniciou-se também um processo de seleção de músicos, dada esta importante relação de Lira com a cultura musical da região. Além da seleção do elenco<sup>6</sup>, durante esta primeira estada em Araçuaí, toda previsão da produção do espetáculo foi reavaliada a partir da ideia de “teatro NA rua” que, segundo João das Neves, deveria utilizar todos os recursos técnicos possíveis, em período noturno, transportando o máximo da poesia da caixa cênica para o espaço público, sem abandonar a dinâmica de interação público-plateia que caracteriza o espetáculo de rua.

Inicialmente, João desenhou um espaço formado por uma plataforma quadrada central de 8m x 8m e 80 cm de altura, à qual se ligavam, por pontes, 5 plataformas circulares de 1,5m de raio e 60 cm de altura. A plataforma central de-

via ser flanqueada por 4 postes de eucalipto onde estariam hasteados estandartes, e ter ao fundo outros tantos estandartes – todos ilustrados com desenhos de Maria Lira – e tudo seria iluminado por 25 refletores distribuídos em 3 torres (Fig. 1).

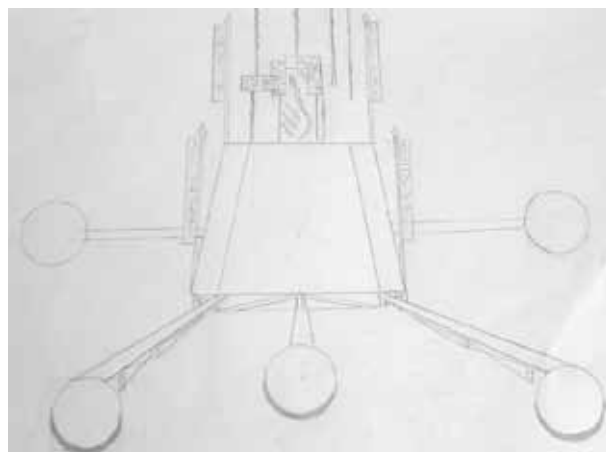


Fig. 1 - João das Neves. Projeto de cenário para Maria Lira. Foto do acervo da autora.

Como o orçamento disponível não permitia a realização das plataformas,<sup>7</sup> principalmente em virtude do transporte, já que a turnê previa deslocamentos de muitos quilômetros em estradas precárias, João das Neves abriu mão do projeto inicial, adaptando o dispositivo a um desenho no piso. Sua ima-

<sup>5</sup> Além de pesquisadora do repertório popular gravado e divulgado pelo *Coral Trovadores do Vale*, Maria Lira é uma das primeiras integrantes do Coral, fundado em 1970 pelo Frei Franciscano Francisco van der Poel (o Frei Chico). Lira gravou canções em dupla com Frei Chico, além de participar de shows e programas musicais a seu lado.

<sup>6</sup> O elenco inicial do espetáculo foi composto por 5 homens - Luciano Silveira (diretor da Companhia e coautor do texto do espetáculo), Anderson Costa Santos, Jailson Mendes Silva, Alberto Pereira dos Santos e Eslane Luis dos Santos – e 8 mulheres – Lenita Luiz dos Santos (desempenhando o papel de Lira), Ângela Gomes Freire (atriz convidada do *Grupo de Teatro Vozes*, de Araçuaí), Lorenza Vieira Rodrigues, Cleidilane Ferreira dos Santos, Walkíria da Conceição Araújo, Vaniza Silva Pinheiro e as atrizes convidadas Niuxa Drago e Anna Maria Esteves – além dos músicos Denner Peter (violão) e Ademir Ferreira (percussão).

<sup>7</sup> O espetáculo foi aprovado no Fundo Nacional de Cultura do Estado de Minas Gerais no ano de 2007 e recebeu patrocínio da AVON, através da CRIA! Cultura.

ginação criadora e o mergulho na cultura e personagens locais, então, levaram-no a lançar mão dos tradicionais tapetes de Corpus Christi como referência à religiosidade popular implícita na arte do Jequitinhonha. “(...) a religiosidade popular que sempre se traduz em festa. Porque é na festa da religião que se vivenciam as alegrias capazes de exorcizar as dores e tristezas do dia a dia.” (NEVES, 2013, p.15). Os espaços seriam, então, criados a partir de desenhos no piso, feitos com terra vermelha e serragem tingida. Os desenhos de Lira, antes no fundo do palco, estariam no chão. A serragem, material de trabalho de outra importante artesã e contadora de histórias da cidade, Dona Zefa, formaria o tapete sobre o qual Lira, e a própria Zefa, representada num dos quadros do espetáculo, contariam suas histórias através da obra de João das Neves. Sobre o aconchegante colchão formado pela serragem, impossível não lembrar das palavras de Carlos Brandão:

(...) o pó a que Zefa convida a nos misturarmos é, mais do que o pó da madeira, o pó das histórias que ela fabula sem cessar, seja quando talha, seja quando conversa conosco, a pretexto de sua arte. (...). Com Zefa compreende-se como a arte de esculpir e talhar se articula com a de relatar estórias, como a oralidade e as lembranças andam de braços dados com as fábricas da mão e da imaginação. ([s.d.], p.31)

Ao transpor para o piso o de-

senho das plataformas, João manteve, para que não se perdesse a ideia de um palco, os postes com os estandartes, e uma pequena plataforma de 2m x 2m com 40 cm de altura, que poderia ser transportada no ônibus da turnê, e ocuparia o fundo da área cênica, abrigando a narradora. Estes elementos tridimensionais, junto à iluminação cênica, criavam uma caixa imaginária, e eram imprescindíveis para caracterizar o seu “teatro NA rua”, não só porque transportavam para a rua a poesia do palco, mas porque o contraponto entre a narração e o coro, o individual e o coletivo, o palco e a arena, precisavam destes elementos para se expressar.

Durante sua segunda estada em Araçuaí, em agosto e setembro de 2007, João das Neves realizou uma vasta pesquisa de campo com a equipe de concepção, formada pelo figurinista Rodrigo Cohen e o iluminador Euler Souza, que já o acompanhavam em diversos trabalhos. João visitou diversos artesãos da região, entrevistou Lira Marques quase diariamente, e sentava-se cedo à beira do rio para ver as poucas lavadeiras que ainda quaravam sua roupa sobre as pedras. Dessas conversas, foi escrevendo, a quatro mãos com Luciano Silveira, o texto do espetáculo, entremeado de can-

tos de trabalho, quase todos recolhidos pelos corais da cidade. Grande parte das cenas do espetáculo baseavam-se nas ações cotidianas de trabalho, inspiradas não só pelos cantos e pelas histórias de Lira, mas provavelmente pelas peças de artesanato da região, nas quais comumente estão representadas mulheres em afazeres domésticos.

Maneiras de ser e viver nas quais são privilegiados os pontos de vista femininos, o papel social da mulher no trabalho diário, na família, nas ocupações mais imediatas ligadas à sobrevivência, que incluem o preparo dos alimentos no fogo à lenha, a limpeza da casa, a criação de animais e o conhecimento sobre remédios e ervas curativas. (MASCELANI, 2008, p.43)

No texto da peça, uma biografia narrada pela própria Lira a partir de fragmentos cotidianos de sua vida, há espaço também para outros personagens do Vale: a artesã e amiga Zefa - contando seus casos fantásticos de quando migrou para a região depois de ter encontrado com Lampião no Sergipe -, Frei Chico - o holandês que colocou tambores na missa e formou um coral para cantar as músicas recolhidas entre as lavadeiras -, e os pais de Lira: Seu Tarcísio, sapaiteiro, violeiro e beberrão, e Dona Odília, lavando e passando roupas, noite adentro, no ferro de carvão.

Ao longo de sua trajetória artística, João das Neves compôs

diversos “textos documentários”, onde utilizou vários dos recursos repetidos aqui: recolhimento de depoimentos, aproximação entre ator e público para “conversas” que expunham dramas cotidianos, uso de bonecos ou outras técnicas do teatro popular, ou seja, elementos que se imiscuíam na cena épica para formar uma linguagem que se tornou uma marca de seu trabalho. Muitas vezes, como em *Caderno de Acontecimentos*, encenada no Acre em 1987, “cada cena (...) representa um momento substancial em si, (...) combinando variados aspectos do mesmo tema central” (MARGUES, 2016, p. 66), tema este que se destaca num quadro mítico ou poético, que alinhava toda a peça. Em *Caderno de Acontecimentos* este quadro central é o mito Caxinawá do roubo do fogo. Já em *Maria Lira*, João das Neves retoma um poema de autoria própria, inspirado nas lavadeiras de Pernambuco, adaptando-o. No poema da lavadeira Maria, a mulher rebela-se contra a sujeição diária sumindo no rio, tornando-se água, tornando-se lenda, numa possível referência ao conto de Guimarães Rosa que João havia encenado em *Primeiras Histórias*, em 1992. Aparece, aqui, mais uma característica recorrente em sua obra: o universo feminino,

especialmente doloroso, mas também sagrado, na cultura brasileira.

Para Kátia Paranhos (2012, p. 138), a forma de fundir “diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outros elementos que, em conjunto, compõem um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir” possibilitou a João das Neves não só criar um modo autoral de conceber o teatro, mas uma forma de ver o mundo. Para Maria do Socorro Marques (2016), pesquisadora da obra do dramaturgo e diretor, é preciso entender sua obra

[...] para além do diálogo com algumas categorias do teatro épico, como inclusão de narrador, fragmentação narrativa e especialmente no que tange ao efeito de distanciamento, tanto do ator como do público. Os textos de João das Neves, não somente espetáculos, mas também documentários, relacionam-se com um espaço vivenciado por ele e pelas personagens por ele construídas. (p. 22)



Fig. 2 - Dona Isabel Mendes. Noiva. Foto: Vilmar Oliveira.



Fig. 3 - Cena do espetáculo *Maria Lira* (Itira, 2007). Foto: Vilmar Oliveira.

Enquanto assimilava este espaço, João visitou, com sua equipe, a localidade de Santana do Araçuaí, no município vizinho de Ponto dos Volantes. Nesta ocasião, Rodrigo Cohen concebeu os figurinos, inspirados nas bonecas de Dona Isabel, que foram confeccionados por costureiras de Araçuaí em tecido leve tingido de tons terra com apliques de flores e pétalas brancas (Fig. 2 e 3)<sup>8</sup>. Para Carlos Brandão, as bonecas de Dona Isabel representam o sonho de ser das mulheres do Vale, com belos vestidos, penteados e joias que a vida lhes negou:

[Dona Isabel] enreda a vida com esmero, como se a tecesse em linho, em rendas, em cambraias, em penteados impecáveis e nas unhas de suas bonecas cuidadosamente pintadas e alisadas com sabugo de milho. A vida que ela copia, sua mimeses, é a dos homens e mulheres tais como gostariam de ser (...). (BRANDÃO, [s.d.], p. 25)

<sup>8</sup> Os figurinos foram costurados pelas costureiras Gilza, Fátima e Odília e receberam apliques preparados pela Cooperativa Dedo de Gente, que também confeccionou os objetos de cena e os acessórios de cabelo e brincos.



Para Mascelani,

Talvez a imagem da “boneca” como signo emblemático da arte feita no vale do Jequitinhonha esteja demarcando, por meio da ênfase no feminino, uma outra diferença mais profunda, de ordem cultural e também econômica, pois essa escolha se dá ao mesmo tempo que a mulher oleira [torna-se] importante provedora. (2008, p. 77)

No campo entre a visão poética de Brandão e a análise socioeconômica de Mascelani, João das Neves constrói o espetáculo, mostrando como a batalha cotidiana pela sobrevivência e as poéticas individuais podem construir, dialeticamente, um universo onde se permita ao homem conviver com o sonho e engendrar a arte.

A terceira estadia de João das Neves em Araçuaí durou de meados de novembro ao final de dezembro de 2007. Neste período foram confeccionados os figurinos, concebida a luz, e decidido o local da estreia.<sup>9</sup> A Companhia havia sugerido o átrio da Igreja de N. S. do Rosário, na parte baixa da cidade, núcleo histórico junto à curva do rio. Mas João das Neves, em homenagem à origem da cidade e às mulheres fundadoras, decidiu realizar a estreia no pequeno povoado de Itira (antes chamado Barra do Pontal), distante 19 Km da sede. Lá, no

séc. XVIII, havia se implantado o primeiro núcleo de casas da região, exatamente no encontro dos rios Araçuaí e Jequitinhonha. Foi a partir dali que, expulsas pelo padre, as prostitutas do povoado subiram o rio e fundaram Araçuaí, em 1817. Em frente à igreja de Itira foi, então, construído, pela primeira vez, o cenário de *Maria Lira* (Fig. 4).



Fig. 4 - Confeção do cenário para *Maria Lira* na localidades de Itira (2007). Em primeiro plano, o diretor João das Neves. Foto: Neilton Lima. Acervo da autora.

O espetáculo se iniciava na arena central, onde os atores, cobertos com panos, como montes amorfos de terra, ouviam uma menina chegar e perguntar por Lira. O elenco então se levantava e cantava a primeira canção, uma chegança composta para o espetáculo por Luciano Silveira, em posição hierática, como uma roda de bonecos de argila, em referência direta às bonecas do Vale

<sup>9</sup> Após a estreia, em 07/12/2007, o espetáculo circulou pelos municípios de Araçuaí, Ponto dos Volantes, distrito de Santana do Araçuaí (onde foi assistido por Dona Isabel), Itinga, Coronel Murta, Virgem da Lapa, Felisburgo, Capelinha, Medina, Jequitinhonha, Itaobim, Belo Horizonte e São Paulo. Maria Lira Marques esteve presente em todas as apresentações.

do Jequitinhonha. A menina era então vestida como o resto do elenco, e transformada em Maria Lira, narradora de sua própria história.

A partir desse prólogo bem popular, a peça encontrava seu moto na cena épica, “uma sequência de eventos ou incidentes narrados sem restrições artificiais quanto ao tempo, lugar ou relevância”, segundo John Willett. (1967, p. 217). A própria Maria Lira apresentava pessoas importantes em sua trajetória de vida, narrava lembranças do cotidiano, subia ao tablado para apresentar os desenhos do cenário. A narrativa épica episódica adapta-se com perfeição ao espetáculo no espaço público, porque, como observa Benjamim,

Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além de seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. O teatro épico faz o mesmo com o palco. Por princípio, esse teatro não conhece espectadores retardatários. (1984, p. 83)

As partes narradas eram entremeadas por canções e danças, que aconteciam no círculo central, e chamavam mais diretamente a participação do público. O espaço tinha ali um centro (o círculo desenhado materializava a arena po-

pular e a roda de danças) e um foco (o tablado), bem como uma caixa imaginária, desenhada pela luz e pelos postes nas quatro arestas. Havia ainda os círculos menores, engolfados pela plateia, onde ocorriam cenas simultâneas - momento em que todos os pequenos círculos iluminados eram ocupados por um ou dois atores em diálogo direto com o público que o circundava. O espetáculo, desta forma, pendulava continuamente entre a caixa imaginária com foco no tablado, a arena, e esse “espaço explodido”. Esse espalhamento da cena acontecia em momentos em que a comunidade de Araçuaí era representada: as lavadeiras cantando e trabalhando, mulheres varrendo suas casas ou passando roupa, e a presença de Frei Chico multiplicado em 5 bonecos, arrebanhando pessoas e recolhendo canções para o *Coral Trovadores do Vale*. Todas essas pequenas cenas possibilitavam que o elenco se transformasse de coro em indivíduo, transpondo para o espetáculo não apenas as dinâmicas do teatro épico, mas a riqueza que fundamenta a arte popular.

### **O Artífice e o Cenário – os quatro elementos e a “consciência material”**

Tratando-se de espetáculo

apresentado em largos e praças, a concepção cenográfica instaurava o espaço teatral e o espaço cênico.<sup>10</sup> Para documentar a vida de uma artesã e de uma região do sertão mineiro, João das Neves quis que esse espaço fosse, a cada apresentação, construído pelo coletivo de atores com terra e serragem. A cada encenação, o ato de refazer o cenário proporcionava aos atores da companhia experimentar o papel do artífice (Lira, Zefa ou Isabel, temas do espetáculo), e a “consciência material” que nos leva a refletir sobre a transformação das coisas no mundo, segundo Richard Sennet (2009).

O processo de construção do cenário iniciou-se com a pintura dos estandartes (únicos elementos, além do tablado, que eram reutilizados) e repetia-se a cada espetáculo com a recolha e tingimento das serragens, e a construção de todo o espaço a partir do caminhão de terra e dos quatro mastros de eucalipto doados por cada cidade onde o espetáculo acontecia. A criação do espaço era obra coletiva do elenco, e também uma forma de preparação para o espetáculo, já que era o momento de sentir os cheiros e a umidade, sentir o reba-

timento dos sons na parede mais próxima, e mensurar o espaço, que não poderia ser pisado até o momento da apresentação. (Fig. 5 e 6).



Fig. 5 e 6 - O elenco trabalha na construção de *Maria Lira*, no Pateo do Colégio, São Paulo (2008). Fotos: Neilton Lima. Acervo da autora.

A partir do desenho dos limites com cal, seguia-se a cobertura de toda a área de atuação com terra vermelha. Eram então cavados 4 buracos e levantados os mastros com os estandartes. Seis sacos de serragem eram usados em todas as apresentações, tingidos de marrom e amarelo. Inicialmente, grandes moldes vazados em papel *kraft* foram usados para reproduzir os bichos de Lira em serragem no piso. Mas a umidade da terra e da serragem tingida danificou os moldes logo às primeiras apresen-

<sup>10</sup> Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* (1999), classifica o “espaço teatral” como aquele que determina a relação entre cena e plateia, ou seja, o espaço do evento, e o “espaço cênico” como a criação poética que busca materializar o tema e o significado da obra.

tações e os desenhos passaram a ser feitos “no olho” pelos integrantes do elenco, sob supervisão criteriosa de João e da própria Lira.

Nos interstícios entre a área de atuação principal e os pequenos círculos, o público se sentava em esteiras de palha. O cenário se completava com o tablado da “narradora”, no eixo, em posição “frontal”, que era ladeado pelos músicos, e uma mesa no círculo menor que se ligava à área central no eixo do cenário. Esta mesa representava a casa de Lira, e era o lugar cênico que abrigava sua mãe e remetia à sua infância (visível na figura 7). Em cada um dos quatro outros círculos menores, objetos de trabalho: bacias com água e panos para lavar, ferros de carvão, vassouras. Em cada um dos círculos também, um dos 5 fantoches representando Frei Chico, que eram manipulados em cenas simultâneas, chamando os habitantes da cidade para comparecer à missa para cantar, tocar e dançar. Os fantoches, confeccionados por Joana Lyra, eram uma referência ao palhacinho que o frei leva pendurado a sua batina franciscana:

[...] o palhacinho de calças listradas e sorriso perene, a lembrar a religiosidade popular em festa (...) [e também] lembrança da casa materna, onde atrás corria um rio, O Reno. O Araçuaí, o Jequitinhonha, o São Francisco, todos os rios do Brasil misturam-se às memórias de sua infância. (NEVES, 2013, p.16)

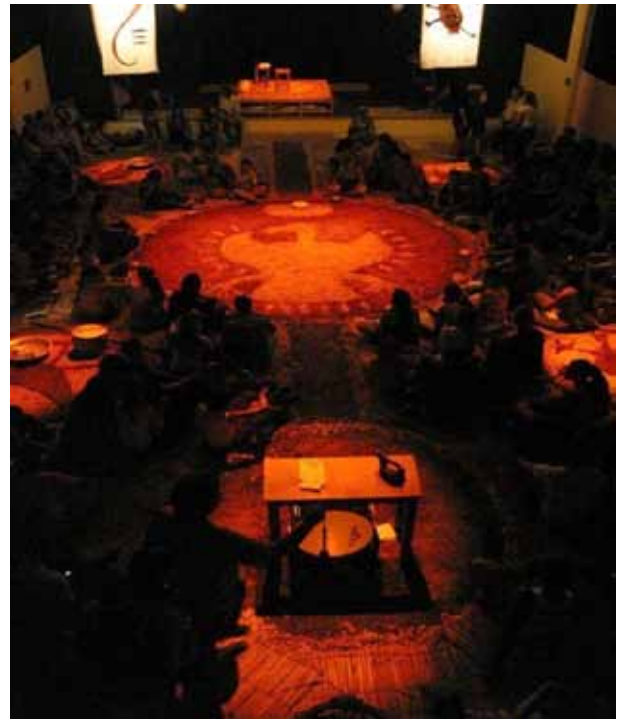


Fig. 7 - Cenário de *Maria Lira* adaptado para o interior do Centro Cultural Luz da Lua (Araçuaí, 2009). Foto: Vilmar Oliveira.



Fig. 8 - Cenário do espetáculo *Maria Lira*, em fase de acabamento, no Pateo do Colégio (São Paulo, 2008). Foto: Neilton Lima.

Desta forma, o cenário traduzia a dramaturgia de narrativa entremeada tanto de cenas musicais em coro na arena central, quanto de cenas simultâneas de tom mais dramático, porém abertas à interação com o público, porque em escala mais íntima. O piso desenhava essas dimensões, entre o épico e o intimista, e representava também o trabalho e os dramas individuais que, recolhidos ao centro, nas cenas de conjunto, celebravam a força das ações político-comunitárias de Lira e Frei Chico. Ao mesmo tempo, os quatro mastros, que também remetiam à Festa do Rosário, desenhavam um cubo imaginário, ao fundo do qual o tablado determinava um foco central onde a própria Lira, feita narradora, contava momentos cotidianos de sua vida, chamando a cena à configuração frontal.

Três torres de andaimes davam suporte à iluminação, quase toda em tom âmbar. Desligados os postes de iluminação pública (tarefa árdua e burocrática, mas da qual João das Neves não abria mão), o que resultava era um ambiente arrebataador. O elenco, em conjunto, construía um lugar mágico, em que a luz, a umidade e o cheiro da terra e da serragem mergulhavam a plateia no universo da artesã. Cenografia e figurino devolviam ao

mundo a realidade transformada pelas mãos das mulheres do Jequitinhonha e dos artífices do teatro.

A presença dos elementos terra e água, que enchia as bacias manipuladas pelas lavadeiras em cena, deveria ser complementada pelo fogo do carvão em brasa dos ferros de engomar, mas percebeu-se que não seria possível mantê-lo vivo até o momento em que os ferros entravam em cena. Manteve-se, no entanto, a ideia, porque a presença dos quatro elementos é o princípio fundamental da criação em cerâmica, e representa, ao mesmo tempo, a cosmologia do homem ligado à terra.

Colocando a argila em contato com o ar e o fogo, esse sopro altera as suas substâncias e confere-lhe um acréscimo de ser em que se equilibram o úmido e o seco, o quente e o frio: a pretensão do equilíbrio total dá a cada obra de arte feita pelo artesão do Vale a composição almejada da pedra filosofal. (BRANDÃO, [s.d.], p.37)

A citação e presença dos elementos no cenário liga-se a uma cosmologia primitiva, quando o homem estava muito mais sujeito às forças da natureza, e a uma vida mais empírica. Para os pré-socráticos, o ar, a água, ou o fogo, eram os princípios formadores de todos os seres e coisas. Os elementos são também o símbolo da ligação do artesão a estes materiais e aos ciclos da vida na terra, como quando Lira Marques explica que

o barro não deve ser colhido na lua cheia, pois tende a rachar na hora da cura (POEL, [s.d.], p. 78).

Essa ligação direta com o ambiente e a natureza a sua volta é uma das determinantes da arte popular. O artesão escolhe e colhe o barro do chão, o prepara e acompanha todo o processo de sua transformação para tornar-se obra. “As correspondências e diálogos entre o macro e o microcosmo, entre o ventre da terra e o formato da lua fazem do universo um imenso teatro onde os seres conversam uns com os outros, interagem e se fecundam.” (*ibidem*, p.78)

“Antigos materialistas como Heráclito e Parmênides”, diz Sennett (2009, p. 40) “acreditavam que toda habilidade física é uma infindável recombinação, uma incessante metamorfose dos quatro elementos básicos da natureza: fogo, água, terra e ar”. Tudo que se constrói pelo trabalho do homem, tende a retornar a esses estados primais e, por essa espécie de “decrepitude” incontornável do mundo material, os antigos consideravam o trabalho artesanal menos nobre que o intelectual. Logo, “a civilização ocidental caracteriza-se por uma arraigada dificuldade de estabelecer ligações entre a cabeça e a mão, de reconhecer e estimular o impulso

da perícia artesanal” (*ibidem*, p. 20). O demiurgo criador na filosofia platônica já está distante do artesão, que primeiro recebeu essa denominação, nos tempos de Homero (*ibidem*, p.33). O cenário de *Maria Lira*, mais artesanato que arquitetura, perde sua forma no decorrer do espetáculo. Os bichos se desmancham durante a celebração que rende homenagem ao artesão demiurgo, ao artífice em sua interminável tarefa de fazer da matéria criação. A forma é passageira como o espetáculo, e João das Neves convida seu elenco a participar de sua confecção, de seu gozo e de sua transformação novamente em terra informe.

Além da realização material de uma dramaturgia, a cenografia de *Maria Lira* convocava à aproximação com a matéria, ao espetáculo desta metamorfose. Demonstrava que o esforço da construção material, quando a mente conversa com a mão, não aliena, antes estimula, como comprova a arte do Jequitinhonha.

O trabalhador na argila lentamente se adaptou às mudanças técnicas, à opressão política que o tornava invisível e ao confronto dos atributos humanos. É claro que poderia tratar a argila simplesmente como um material necessário para cozinhar e construir casas, mas isso não bastaria ao artífice. Curioso das coisas em si mesmas, ele ou ela quer entender como são capazes de gerar valores religiosos, sociais ou políticos. (SENNETT, *op.cit.*, p.65)

Discordando de Hannah Arendt, que separa o *homo faber*, juiz de seu próprio trabalho, em busca dos “porquês”, do *animal laborans*, trabalhador braçal que só entende o trabalho como fim em si mesmo, Sennett afirma que o animal humano é sempre *animal laborans*, “é capaz de pensar, e discutir mentalmente com seu material” e “aprender sobre si mesmo através das coisas que faz”, no que ele chama de “consciência material”. Para ele, “O artífice representa uma condição humana especial, a do engajamento” (2009, p. 30).

Da mesma proposição, corroboram Brandão e Mascelani, ao investigar a arte do Jequitinhonha:

O onirismo do escultor do Jequitinhonha é ativo e caudaloso. Ele só devaneia diante das possibilidades de trabalho oferecidas pela matéria: uma matéria que sonha para ele próprio poder sonhar, que quer ser para ele próprio passar a ser. Ambos são “simpáticos”, ambos comungam as mesmas dores, o mesmo *pathos*. Quanto mais o ceramista entra na natureza íntima da matéria, em suas profundidades cada vez mais secretas, mais ele penetra na natureza íntima de si mesmo. (BRANDÃO, s/d, p.37)

Há algo de fecundante na própria repetição artesanal, que nunca é da mesma natureza da indústria, pois pressupõe um fazer e refazer dinâmicos por parte dos artesãos. Há algo da cultura que se transforma e se elabora, permitindo a abertura para o aparecimento de novas possibilidades imagéticas, para mudanças no olhar, na maneira de ver, que convergem no estabelecimento de novos paradigmas. (MASCELANI, 2008, p.88)

Desta “consciência material”

é que se extrai a ética que faz de Maria Lira Marques não só uma produtora de peças de elevado valor estético e político, mas uma líder comunitária, que se entende guardiã da cultura popular do Vale do Jequitinhonha. Este mesmo “engajamento” e esta mesma “consciência” estão na base da concepção do cenário de João das Neves, que envolve toda a equipe (e a si próprio) na metamorfose da terra e da madeira, para transformá-las em espaço para o teatro. O cenógrafo, assim como o ator, são também artífices, segundo a definição de Sennett (2009). Nesta concepção cenográfica, ambos os artífices se encontram: tema e veículo do espetáculo *Maria Lira*.

A relação entre artesanania e política, base histórica de toda resistência ao sistema industrial capitalista, reaparece neste trabalho, metamorfoseada pela arte popular. Aqui, o artesão domina não apenas o ciclo produtivo da peça, da extração do barro à venda da obra, mas o ciclo inteiro da natureza de seus elementos. E o compartilha com sua comunidade, contando e ensinando. Para Sennett, “as capacidades do nosso corpo para moldar as coisas materiais são as mesmas a que recorreremos nas relações sociais. (...) a habilidade artesanal mostra em ação o traço contínuo

entre o orgânico e o social.” (2009, p. 323). João das Neves estava ciente desta relação, e a obra que desenvolveu no Vale guarda relações profundas com o teatro a que sempre dedicou sua carreira. No Rio, no Acre ou no Jequitinhonha, arte e política são uma só coisa em sua obra. Mão e cabeça em diálogo.

Eu amo os artesãos do Vale porque eles são absolutamente imersos na sua realidade, são grandes artistas. Não tiveram formação acadêmica nenhuma, alguns deles são semianalfabetos, mas são grandes artistas porque estão inseridos na realidade. Portanto, são artistas marxistas (...). (NEVES, *apud* MARQUES, 2008, p. 211)

Sennett conta que escreveu *O Artífice* inspirado por uma frase do *Coriolano* de Shakespeare: “Sou o meu próprio Criador”. O homem, criador do “teatro do mundo”, é por suposto o criador de si mesmo e de sua relação com o outro e com o mundo. João das Neves celebra esse poder de criação, que não deveria jamais nos escapar.



## REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A alquimia do Jequitinhonha. In: Vale: Vozes e Visões – a arte universal do Jequitinhonha (catálogo da exposição). Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, [s.d.]. p. 20-39.

MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro Calixto. Teatro de João das Neves: Opinião na Amazônia. Uberlândia: EDUFU, 2016.

MASCELANI, Angela. Caminhos da Arte Popular: o Vale do Jequitinhonha. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2008.

NEVES, João das. O caminho não existia. In: POEL, Francisco van der (Frei Chico). Dicionário da Religiosidade Popular: cultura e religião no Brasil. Curitiba: Nossa Cultura, 2013. p. 15-16.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Pelas Bordas: História e Teatro na Obra de João das Neves. In: PARANHOS, Kátia (org.). História, Teatro e Política. São Paulo: Boitempo, 2012. p.135-156.

POEL, Francisco van der (Frei Chico). Maria Lira Marques Borges, artista do Vale. In: Vale: Vozes e Visões – a arte universal do Jequitinhonha (catálogo da exposição). Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, [s.d.]. p. 76-79.

SENNETT, Richard. O Artífice. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

WILLETT, John. O Teatro de Berthold Brecht visto de oito aspectos. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1967.

## Abstract

This paper describes the conception process of *Maria Lira* scenery (*Ícaros do Vale Theatre Company*, Araçuaí/MG), written and directed by João das Neves. João also conceived the sets, inspired by the series “bichos do sertão” (backwoods creatures), by the artisan Maria Lira Marques, title character of the play dedicated to the popular culture of the Jequitinhonha Valley. The scenery is analysed in the light of Richard Sennet’s *The Craftsman* (2009).

## Keywords

Set Design. *Ícaros do Vale Theatre Company. Maria Lira.*