

OS DESVALIDOS: UMA LEITURA DA ADAPTAÇÃO TEATRAL DO GRUPO IMBUAÇA

BISPO, Cristiane Santana
xitana81@yahoo.com.br

NUNES, Antonia Maria (Orientadora)

Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
PUC/SP, São Paulo, Brasil.

nianunes@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo centra-se na análise do texto teatral “Os desvalidos”, do grupo Imbuauça, que é uma adaptação do romance “Os desvalidos”, de Francisco Dantas. O objetivo principal desse trabalho é o de analisar as linguagens e demais recursos utilizados pelo grupo, para fazer a tradução de um texto literário para o gênero dramático e levá-lo à cena. Assim, pretende-se analisar o diálogo estabelecido entre o teatro e a literatura, observando-se as suas especificidades e, a partir daí, mostrar como o grupo Imbuauça, um dos mais importantes do Estado, consegue fazer essa adaptação sem que a obra teatral nada perca em qualidade com relação ao romance do autor também sergipano. Observa-se que, ao contrário de muitas outras adaptações, o espetáculo teatral até consegue enriquecer a estória contada, com jogos de cenas, luzes, danças e músicas.

PALAVRAS CHAVES: romance, teatro, tradução intersemiótica.

OS DESVALIDOS: UMA LEITURA DA ADAPTAÇÃO TEATRAL DO GRUPO IMBUAÇA

INTRODUÇÃO

O estudo, que diz respeito a este artigo científico, é uma análise da adaptação teatral da obra narrativa “Os Desvalidos”, do autor Francisco J. C. Dantas. A partir desta leitura, a semiótica será utilizada como ponte para a explanação das linguagens, contidas nos dois diferentes textos: o narrativo, já descrito acima; e o outro dramático, composto pelos roteiristas Ivam Cabral e Rodolfo Garcia Vasquez, em 01 de maio de 2004, resultando num espetáculo, encenado pelo grupo Imbuauça.

O romance, utilizado para esta pesquisa, consta na primeira edição da obra, em 1993. Já a peça teatral, teve a participação da Equipe de Comunicação da Tv Caju, canal 47, que produziu as filmagens, em 07 de agosto de 2004, no Teatro Atheneu, na capital sergipana.

O grupo Imbuauça surgiu em Aracaju, em 1977, desenvolvendo pesquisas e dramatizações voltadas à Literatura de Cordel e elementos arraigados da cultura popular sergipana. Já foram realizadas, durante sua trajetória, mais de 27 espetáculos sendo, em sua maioria, diversos eventos de extensão nacional e em outros países, como Portugal, Equador, México e Cuba. Ele é reconhecido como uma associação de utilidade pública do Município e do Estado e pelo Conselho Estadual de Cultura.

Esse grupo realiza também algumas apresentações e ensaios no bairro Santo Antônio, em sua sede, além de promover o intercâmbio comunitário e realizações de projetos para com crianças e adolescentes. Ele desempenha um papel fundamental na conjuntura atual do teatro em Sergipe, pois apresenta maturação segregada no espaço cênico há mais de duas décadas.

No ano 2000, o Imbuauça criou o projeto Zabumbadores do Folclore, que consiste em oficinas arte-educativas com temáticas voltadas à cultura popular. A partir de 2002, o

grupo desenvolveu o projeto Mané Preto, atendendo a 100 alunos na faixa-etária dos 7 aos 18 anos, trabalhando o espaço cênico para os iniciantes em teatro.

No Brasil, o teatro tem origem após a chegada dos portugueses, com a Companhia de Jesus que, no século XVI, utilizaram-se de peças escritas com intenções didáticas, inculcando a crença cristã na cultura indígena. Com isso, difundiam o cristianismo às nações colonizadas. Padre Manuel de Nóbrega e Padre José de Anchieta, foram os jesuítas pioneiros no trabalho com os nativos, compondo produções teatrais primárias, como autos e jograis pantomímicos. Os colonizadores e demais estrangeiros que aqui residiam, eram conscientizados espírito-moralmente, através dos sermões.

Os iniciadores da atividade teatral no Brasil foram os jesuítas, portugueses de Coimbra que, em meio século após a descoberta foram enviados como missionários às novas terras. (...) Um primeiro grupo de missionários jesuítas desembarcou na Bahia de Todos os Santos, em 1549.

(CACCIAGLIA, 1980, p.05)

No século XVII e na primeira metade do XVIII, foram considerados períodos em que ocorreu um vazio teatral pela falta de documentos que registrassem alguma produção, por causa das novas condições sociais do país, não cabendo nos centros povoados o teatro catequético dos jesuítas e também porque os nativos e portugueses precisam enfrentar os invasores de França e Holanda, modificando o panorama calmo e construtivo, propício ao desenvolvimento artístico. Já na segunda metade do mesmo,

(...) instala-se em muitas cidades um teatro regular, em “Casas da Ópera” edificadas para as representações. Cabe-nos considerar essa inovação um progresso essencial da atividade cênica, sobretudo porque os prédios teatrais foram utilizados por elencos mais ou menos fixos, com certa constância no trabalho. Sob o prisma da dramaturgia, persiste o vazio, porque só nos chegou o texto de O Parnaso Obsequioso, de Cláudio Manuel da Costa. Apenas um nacionalismo excessivo pode fazer-nos incorporar à literatura dramática brasileira as “óperas” de Antônio José da Silva, que, embora nascido no Rio, pertence ao teatro português.

(MAGALDI, 2001, p.27)

Devido ao estímulo da prosperidade e do patrocínio oficial, espalharam casas de espetáculo, pelos principais centros do Brasil. Vila Rica, que hoje é a atual cidade de Ouro

Preto, já possuía o seu teatro, que o historiador Salomão Vasconcelos considera o mais antigo da América do Sul. Diamantina, Recife, São Paulo, Porto Alegre, Salvador e outras cidades participaram desse surto de estabilização cênica, infelizmente sem continuidade apreciável.

As “Casas da Ópera” contribuíram para retirar o teatro dos tabladados e dos locais de empréstimos, como as igrejas e os palácios, para uma residência própria. O edifício tendia a fixação da vida cênica, trazendo-lhe a regularidade, indispensável a um labor fecundo. Essa época, então, é considerada uma lenta e paciente preparação de um florescimento que viria, mais tarde, quando fossem propícias as condições sociais. No início do século XIX não são muito alteradas as características já apontadas, pois será necessária a Independência política, ocorrida em 1822 para que o país, assumindo a responsabilidade de uma missão histórica. Já que o espaço cênico era marcado por produções estrangeiras, em que havia um maior incentivo.

Nessa época chega da França Gonçalves de Magalhães e impulsiona o teatro brasileiro, que passa a assumir feições nacionais e populares, bem como uma nova escola literária, o Romantismo. A partir daí, outros poetas como Gonçalves Dias e José de Alencar, contribuíram para a produção dramática, resistindo à crítica moderna.

Com Martins Pena, há uma consolidação do teatro nacional. Ele inaugura o gênero — comédia de costumes — criando tipos e situações em que há uma sutil sátira social e um realismo ingênuo. Graças ao profundo poder de observação do autor, que lhe possibilita criar tipos irônicos, engraçados e caricatos, mas encontráveis em qualquer rua do Rio de Janeiro, suas peças, não perderam a atualidade, representadas até hoje com sucesso.

Quando a 1ª Guerra mundial foi deflagrada, de 1914-1918, houve um afastamento da Europa e o relacionamento artístico com o Brasil foi dissolvido, o país se viu isolado dos centros culturais, tiveram de abrir, por conta própria, novos caminhos, buscando produzir temáticas voltadas as tradições brasileiras.

A dramaturgia se volta com nova insistência para os temas brasileiros, mesclando a comédia de costumes com a reivindicação clara dos valores nacionais. “Onde conta o Sabiá, de Gastão Tojeiro (nascido em 198), cuja estréia se deu no Rio, em 1921, exemplifica bem a tendência que haveria de dominar duas décadas, retomando com as sugestões da época o fio iniciado em Martins Pena: a sátira aos hábitos característicos da nossa organização social e política, aliada à idéia de que, apesar de tudo, o Brasil é o melhor país do mundo e aqui se encontram as possibilidades futuras.

(MAGALDI, 2001, p. 192)

Nas décadas de vinte e trinta houve uma característica peculiar na dramaturgia. Muitas companhias de teatro colocavam seus profissionais junto ao público para as acenações. Eles se transformaram em ídolos populares, projetando um esbolso de sua personalidade no meio cênico, caracterizando-se a partir de um nome de valor para atrair o interesse do público para apreciar o espetáculo. Houve também a presença do populismo no teatro. A noção de luta de classes valorizava naturalmente o povo, compreendido, segundo a ótica marxista, como a soma do operariado e do campesinato. A presença de gente humilde, do anarquismo, das vidas simples, refletiam às personagens um sentimento social de lutas e manifestações coletivas.

O populismo das peças acarretava o da representação. Os atores que ali se encontravam, faziam de tudo para romper as convenções do palco, para escapar às formalidades cênicas, aproximando-se de maneira mais atrativa para o público, que foram inspiradas nas companhias cênicas da Europa, que estavam preocupados em aumentar o público, até atingirem o teatro a todas as classes sociais e em demonstrar uma linguagem de acordo com o espectador presente.

A explicação mais óbvia para a ausência do teatro na semana de 1992 é que, sendo ele síntese de elementos artísticos, reclamaria a renovação prévia das artes que o compõem, para aproveitar mais tarde cada avanço parcial. Na pacata São Paulo daquele ano, a não ser gestos de rebeldia individuais, era difícil pensar uma consciência de grupo voltado para o teatro, que revolucionasse a totalidade do espetáculo. (...) O certo é que, durante muitos anos, nosso teatro permaneceu alheio as propostas estéticas do modernismo.

(MAGALDI, 2001, p. 295)

Em 1922, reunindo diversos setores nacionais acadêmicos, realizou-se em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, com o objetivo de sacudir os campos de expressão estética, do comodismo, de Andrade, Oswald de Andrade, Villa Lobos, Anita Malfatti e tantos outros renovaram a música, a poesia, a pintura, o romance e demais artes. Todos eles

buscavam a variação de uma linguagem que fugisse dos padrões normativos, mas que se aproximasse da fala popular. O teatro não aderiu à nova tendência, pois exigia um trabalho coletivo entre o intérprete e o público, afastando do palco a inquietação e a pesquisa pleiteando alcançar um admirável nível cultural em relação às demais artes.

No Realismo, Machado de Assis utiliza-se de sua crítica para analisar novas tendências artísticas, escrever suas peças e apoiar as mudanças no meio cênico.

(...) A trajetória de Machado se define no sentido do acabamento, sedimentação de valores e filtragem de qualidades, nunca na recusa de caminhos antigos. (...) Pelas idéias que professou, pelos juízos objetivos sobre a dramaturgia e os espetáculos, Machado foi um grande crítico de teatro. (...) E o conceito machadiano da arte cênica, sobretudo, espanta-nos pela imensa clareza e penetração.

(MAGALDI, 2001, p.134)

No século XX, houve o aparecimento do grupo “Os Comediantes”, no Rio de Janeiro, dando início a um bom teatro contemporâneo, no Brasil e que fez acertar os passos com o que estava acontecendo na Europa. Para tanto, foi criado o Teatro do Estudante do Brasil em 1938, dando impulso à existência de diversas casas de espetáculos, como o Teatro de Amadores de Pernambuco, o Teatro Experimental, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o Teatro de Arena, entre outros. Todos desempenharam seu papel estético, procurando satisfazer os diferentes gostos do público, utilizando-se da alternância dos repertórios para expor as peças artísticas e de cunhos comerciais, visando o também o equilíbrio com as finanças de toda montagem dramática.

Ao lado desse progressivo avanço na dramaturgia brasileira, surge uma pluralidade de novas tendências contemporâneas, na figura de colaboradores como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri, atingindo o público com uma produção teatral madura e a integração dos valores, resultando numa herança dramaturgia e cênica. Em dramaturgias como estas, não preocupadas com sutilezas, as personagens dividem-se naturalmente em positivas e negativas. Maus, numa gradação que vai da hipocrisia à violência, da subserviência ao exercício arbitrário do poder, são os que

desejam manter as coisas no pé em que estão, tirando vantagens das desigualdades econômicas: policiais safados, jornalistas cínicos, políticos exímios em explorar a credulidade alheia. Bons são os que se rebelam por motivos conscientes ou inconscientes, contra a estrutura de uma sociedade injusta.

Os anos anteriores e posteriores à década de 60, procuraram enfatizar a dramaturgia política, ainda mais que a social. O Brasil estava passando por modificações e tanto críticos e autores, quanto os interpretes, não aceitavam ficar a margens dos acontecimentos mais o que todos pretendiam cimentar, após dez anos de discussões sobre essas mudanças, era sob formas diversas, ora em bases poéticas, ora em bases políticas, ora para o bem do teatro e ora para o bem do povo.

Alguns esperavam encontra na arte popular a chave de uma dramaturgia medularmente integral, que refletisse o Brasil através de suas manifestações mais autênticas e mais primitivas. Outros enxergavam no palco um veículo precioso a quem desejasse ministrar noções de que a classe trabalhadora necessitaria para se defender, como para contra-atacar no momento oportuno.

Os dramaturgos nacionais estavam se agitados em buscar uma liberdade maior ou diversa, não exatamente igual à definida pelo liberalismo clássico. No que diz respeito às personagens, começavam a encarar com grande simpatia as condutas aberrantes, consideradas anormais, nos limites ou às vezes já entrando pelo delírio adentro, reclamando para elas a permissão de exprimir sem censuras lógicas ou morais a parte mais irreduzível e original de suas personalidades. Colocavam-se assim contra a ordem, qualquer que fosse, tanto a burguesia quanto a da esquerda oficial, erigidas ambas sobre as submissão dos indivíduo à sociedade. Também no referente a peça em sua organização interna ou em suas relações com o mundo exterior, exigiram os novos autores liberdade de atender às sugestões do inconsciente ou da imaginação poética quebrado as regras dramáticas e a estrita

verossimilhança psicológica, incorporando ao real o grão de loucura não menos necessário à existência diária do que a obra de arte. Os escritores pediam para se, em suma, a mesma autonomia de ação que estavam dispostos a dar às suas personagens. Vida e teatro deveriam escapar juntos à servidão da racionalidade excessiva.

O teatro da crueldade, denominação cômoda para designar varias experiências independentes porém aparentadas entre si, concentrado-se sobre o homem não sobre as condições econômicas sociais favoreceu a reaproximação com a Europa a nossa grande fornecedora de teorias estéticas. Para os encenadores, teve conseqüências bastantes parecidas às do teatro do absurdo em relação aos autores. Se não baniu de todo o realismo de nossos palcos, e talvez precisemos de algum tipo de realismo, como país novo, na medida em que necessitamos nos conhecer, instigou, em compensação, a fantasia poética, liberando o espetáculo de uma verossimilhança compreendida muito ao pé da letra. Após o seu refluxo, verificou-se que algo havia mudado em definitivo já não se dirigia peça alguma, clássica ou moderna, mas próxima ou menos próxima da realidade social de acordo com a mesma práxis e segundo os mesmos modelos teóricos se antes se apreciavam a competência artesanal ou o possível impacto político só se aceitava agora o desmedido, o obsceno, o grotesco, o blasfematório, o onírico, o surreal (a genialidade), em suma. Decifra-me ou devoro-te, propunha a velha esfinge tebana, cria usa toda a tua imaginação e toda a sua audácia ou morre enquanto artista, era o novo desafio imposto aos homens do teatro.

Em Sergipe, no ano de 1830, com a instalação do governo provincial, emancipada da tutela baiana, São Cristóvão passou a ser sede cultural de lazer e o teatro foi o pioneiro atrativo da sociedade sergipana. Nos anos 40, houve a constituição de associações específicas, como a Sociedade Dramática de São Cristóvão, resultando no Teatro da Cidade de São Cristóvão e no Teatro Público de Laranjeiras e contribuições literárias à sociedade abastarda.

(...) foram construídas associações específicas, cujas atividades proporcionais são notificadas no 'Correio Sergipense', amiudadas vezes. No número 200, por exemplo, de julho de 1840, em nome do Diretor da Sociedade Dramática de São Cristóvão, com a

informação dos sócios de que seria levada à Cena 'O escravo punido, ou o negro fiel'. Em outro aviso, datado de 22 desse mesmo mês e ano ainda em nome do Diretor da referenda sociedade, e anunciada a próxima exibição do drama ' Pobre pastor' também na então Capital provincial. Nesse mesmo jornal ('Correio Sergipense') nº497 de 29.11.1843, entre outros anúncios similares, depara-se um sobre o Teatro Público de Laranjeiras. Alas, como prova das manifestações dramáticas, década de 30, temos dois poemas de Oliveira Campos que trazem como epígrafe a referência de que foram recitados no Teatro da cidade de São Cristóvão, com a data de 1836 e o outro 1837.

(IBARÉ, 2004, p.67)

Com a mudança da Capital, em 17 de março de 1855, os teatros de São Cristóvão e Laranjeiras declinaram. Anos depois, em 1857, através dos Estatutos da Sociedade Dramática de Laranjeiras (Lei nº541, de 12.07.1858) houve a construção de um teatro em Aracaju, havendo crescente receptividade e aceção de novos adeptos, além de geminações das casas de espetáculos. No período de 1855 e 1857, surge a presença do ator João Caetano, que contribuiu para o pioneirismo autêntico da dramaturgia em Sergipe, com representações teatrais publicadas pelo escritor Constantino Gomes e teve grande repercussão nacional.

Em 1904, situado à praça Olímpio Campos e depois, como o surgimento de inovações Cênicas, é inaugurado o teatro de Sergipe (em 1908 ou 1909), o Cine Rio Branco (em 1918), também chamado de Juca Barreto, em que há um envolvimento voltado ao profissionalismo, extinguindo as atuações cênicas.

(...) prática de um teatro profissional com o aparecimento de companhias dramáticas na cidade, destacando-se a Clodomir Silva, surgia em 1940, que montou peças argumentadas, inclusive por Tobias Barreto, além de presenciar o modelo de teatro português.

(MENEZES, 1986, p.15)

Nesse mesmo século, na década de 80, segundo Cabral (1973) iniciam-se as manifestações artísticas, acopladas aos incentivos culturais do estado, passando a existir a Assembléia Legislativa do Teatro Atheneu, em 1995, a inauguração da revista Aracaju Magazine, com o propósito de divulgar produções dos artistas sergipanos e, em 2000, a solenidade de abertura do Teatro Tobias Barreto. Com o aparecimento de diversas Casas de espetáculos em Sergipe, surgem grupos de raízes, como o Imbuauça, comprometidos em resgatar as tradições populares no Estado.

DESENVOLVIMENTO

A peça tem, em média, a duração de uma hora e trinta e dois minutos e compõem-se das seguintes personagens: Coriolano, Tio Felipe, Maria Melona, Zerramo, Chico Gabiru, Lampião, Tropeiro, Vendedor, Comprador, Mestre Isaias, Maria Bonita, Coro de Homens e Mulheres, Dona Mocinha, Bizantina, Cangaceiros e Volantes do governo. O texto dramático, roteiro, integral, compreende 24 cenas. Essas são organizadas de forma temática, valendo-se do que será exposto na encenação. 1ª Cena: Lampião morreu! É o começo do fim; 2ª: Das mil profissões menos a escrita; 3ª: Coriolano topa com tio Felipe; 4ª: A festa da paixão; 5ª: A espera da resposta; 6ª: O casamento; 7ª: A prosperidade e a inveja; 8ª: A indecisão de Tio Felipe; 9ª: Tio Felipe é caixeiro-viajante; 10ª: Os fuxicos da volta; 11ª: Partida de Maria Melona; 12ª: Os ofícios de Coriolano; 13ª: Tio Felipe; 14ª: Pistas de Tio Felipe, 15ª: Coriolano topa com o bando de Lampião; 16ª: A chegada no Aribé; 17ª: As lembranças de Virgolino ; 18ª Tio Felipe traz notícias nada boas; 19ª: Proposta de Lampião; 20ª: O desafio da morte de Zerramo; 21ª: Maria Melona e Felipe, enfim, juntos; 22ª: Adeus!; 23ª: Lampião morreu” e 24ª: Partidas e chegadas. Todo o enredo é desenrolado cena por cena, sem haver cortes, concebendo um espetáculo contínuo.

O espetáculo “Os desvalidos”, montado pelo grupo Imbuça, desde o ano 2004, é uma adaptação do romance homônimo do escritor sergipana Francisco Dantas, e tem como tema central a história de Coriolano, que é um nordestino, o qual felicita-se com a notícia da morte de Lampião, devido a uma série de opressões vivida no passado. A partir daí, rememora fatos que ocorreram em sua juventude como o enamoramento de seu tio-avô Felipe e Maria Molona; a inveja quanto ao relacionamento dos dois; difamação da honra de sua amada; negócios do tio e sobrinho, a cada tentativa, resultavam em definhamento; a amizade com Zuramo seu assassinato, devido a sua afronta à Lampião, provocando ira do mesmo e de seu

bando; a lei do mais forte e a luta pela sobrevivência, nesse mundo desvalido, compreendido em classes menos privilegiadas.

No romance “Os Desvalidos”, Francisco Dantas utiliza-se de códigos da escrita para transcrever o enredo. Ele divide sua narrativa em três partes. Primeira parte: O Cordel de Coriolano; segunda parte: Jornada dos Pares no Aribé; epílogo: Exemplário de Partida e de Chegada. Essa fragmentação ajuda ao leitor a compreender a tecitura do texto, entendendo, posteriormente, de maneira melhor. Já no espetáculo, os atores dramatizam, adaptando a obra a outras linguagens. Para observar esse fenômeno de aspectos verbais e não-verbais, serão analisados três cenas de considerável importância para a verificação das linguagens dos mesmos: o pano de fundo, os bonecos e o estupro de Maria Melona. Ao retratar essa diversidade de signos, a semiótica dará conta de observar a forma como os recursos expressam suas caracterizações quanto ao gênero, seja ele narrativo ou dramático.

O cenário da peça “Os Desvalidos” apresenta uma tela de tecido, em que permanece durante todo o espetáculo. Ele está em sincronia com a iluminação de palco e demonstra-se camuflado a sucessivas situações, tais como: iluminação branca, representa o tempo cronológico que transcorre e a reclamação de Coriolano sobre sua vida; roxa, utilizada para falar de pessoas e fatos do passado; vermelha, significa a harmonização no enredo, realização do casamento dos personagens Maria Melona e Felipe, elogios pessoais, comentários íntimos, expressados em monólogos do narrador-protagonista e, já no epílogo do espetáculo, representa violência; amarela, quando se trata de cenas que explanem intrigas e fuxicos, para com a destruição da felicidade do casal, preocupação de Coriolano para contar ao seu tio o que havia se passado na sua ausência e, também, representa o momento de espera de sua esposa, que permaneceu fiel quando ele esteve fora por 17 dias; rosa, simboliza as festas, as alegrias e as fofocas das personagens secundárias para atingir as principais; azul, evidenciado em momentos em que as personagens sentiam medo, solidão ou eram

perseguidas; preta, para manifestar o terror das tropas de Lampião, que estavam próximas a algum local; e, por fim, a cor laranja, que aponta a desgraça ou a perda de razão de tio Felipe, levando-o à insanidade e concebendo o desespero de seu sobrinho.

Além do uso da iluminação no palco e na tela de tecido, são observadas presenças de alguns outros acessórios por detrás: personagens que aparecem como sombras, diante dos efeitos luminosos (característica constante na peça para enfatizar a maioria das cenas com mais veemência) e deixam-nos ora gigantes (com ar de superioridade, como em Lampião; ou indignação, quando Felipe vendera seus bens por preços irrisórios, despertando a fúria de seus parentes), ora menores (dando a aparência de inofensivas e em perigo, como no ato em que Maria Melona rapta Felipe e ambos fogem dos cangaceiros). Alguns outros efeitos também permeiam por trás da tela: paisagem colocada para representar o percurso do homem sertanejo, passando por pela aridez do relevo (pelos recortes do pano), a vegetação de caatinga e de clima semi-árido, que são ilustradas pelas personagens em miniaturas. São refletidas também cenas festivas e violentas, dando a impressão que existiam mais pessoas no cenário.

No último ato, desce uma bandeira de retalhos contendo cores variadas, que é acoplada à tela, simbolizando o sofrimento do povo nordestino. Ele estabelece, muitas vezes, o conformismo em sua vidência, mas expressa grande espírito patriótico e a esperança de que dias melhores virão; já que, para a maioria, suas vidas estão condicionadas ao determinismo, tornam as personagens desvalidas. Lampião, destemido, marcha pelo seu ideal e, desde criança, luta pela sobrevivência, seja qual seja ele seu preço. Zerramo, caracterizado pela petulância com o Peste Cego, a amizade fiel com Coriolano e a determinação ao defender tio Felipe da missão no cangaço. Maria Melona, esposa fiel e honesta, mesmo que incompreendida por conta das fofocas alheias que acabaram com seu relacionamento amoroso. E Coriolano, determinado desde meninote, buscava sua autonomia nos negócios,

com habilidade nos trabalhos manuais; medroso diante da vista de Lampião, gabou-se ao mundo quando conseguiu se safar das suas tropas, depois de três dias em trabalhos pariculares; vive atormentado com fluxos de memória, que rememoram o passado de poucas alegrias e de muitos tormentos por conta do que acontecera posteriormente com seu tio e Maria Melona.

O grupo Imbuça, utilizando-se do texto dramático dos roteiristas e das imagens visuais, buscou dinamizar as cenas para que o público pudesse captar, com mais clareza, aquilo que Dantas já havia sido escrito em sua narrativa. Assim, aplicando esses recursos visuais e verbais ao espetáculo, os atores conseguiram uma vultosa brevidade para expor, em menos tempo, o enredo em que o autor teria levado muito tempo para escrevê-lo completamente.

Os bonecos foram outros acessórios utilizados pelos atores porque havia a necessidade de enriquecerem as cenas do espetáculo, mostrando os valores tradicionais nordestino como as festas no interior, que conservam os valores populares, as danças folclóricas, a celebração do matrimônio que representam os valores morais do povo do semi-árido.

Esses mamulengos desempenharam um papel bastante relevante, porque as personagens necessitavam de diversos movimentos rítmicos para a atuação das danças e para a ampliar o número de figurantes no cenário. No decorrer das cenas, foram cantadas diversos temas a partir desempenho das personagens, cada acontecimento, a cantora Joésia Ramos, cantava suas composições inspirada a partir dos poemas de Maria Lúcia Dal Farra.

Os bonecos, feitos de pano, são flexíveis e ajudam no manejo dos movimentos dançantes, compreendendo feições masculinas e femininas, bem como o figurino surrado do sertão, iguais aos de seus pares. Além da maquilagem que é bastante característica do sertão; o rosto surrado pelo sol; a pele ressecada pelo tempo; os cabelos e as roupas com aspectos

sujos propiciando a camuflagem para atuar nas matas e em outros lugares sem serem reconhecidos em momentos de fugas ou perseguições dos macacos. Todas essas caracterizações fazem parte das linguagens verbais que permeiam ao longo da encenação.

O grupo apresentou uma performance espetacular com os mamulengos. Por trás da tela, todos dançam e suas sombras davam a impressão que existiam mais pessoas nas festividades. Com a expressão corporal das personagens acima, o público pôde reviver o teatro de rua, no seu contexto mais tradicional, também como rememorar o de fantoches, pela caracterização singular com que eles foram apresentados em cena, chamando a atenção do público.

Na obra, Chico Dantas aborda esses eventos utilizando-se de pessoas representando os respectivos convidados da cerimônia e os pares para as festas populares que surgem. Ele assume uma posição de construtor das idéias para posteriormente escrevê-las, fazendo seus leitores adentrarem num mundo imagético proporcionado pela leitura de suas obras. Faz-se, então, artesão do que escreve, modelando o enredo acoplado as imagens que vão sendo criadas no campo das linguagens verbais, levando o leitor a captar singularmente sua visualização a partir do que está lendo já no teatro ele é instigado a observar essas linguagens visuais e levá-las ao campo da imaginabilidade.

Quando Melona rapta Felipe e ambos partem para um local segurado das tropas de Lampião, são abordados no caminho por um grupo de volantes do governo, os chamados “macacos” (policiais, na atualidade), não tiveram como se defender. Felipe, já havia perdido o senso comum do que estava acontecendo, enlouqueceu. A mulher, já sem forças, cansada da viagem, procurou defender a seu amado e a si mesmo o quanto pode. Mas não houve jeito, os homens a arrastaram para um matagal, próximo onde Felipe estava, espancando-a cruelmente. Depois a estupraram várias vezes e, ao final, amarraram suas mãos e cortaram sua cabeça, levantando-a como se fosse um troféu.

As cenas acima foram geradas com os atores se posicionando por trás da tela, projetando nas sombras todas as ações sanguinolentas, de torturas e assassinato de Maria Melona. Elas foram feitas dessa forma para que não chocassem demais o público, mas sim pudesse entender que, até como nos dias atuais, os crimes são praticados às escondidas para não levantar suspeitas dos responsáveis.

O autor do romance, retrata essa parte de forma mais minuciosa, mesmo porque o espaço para produzir um texto literário depende de quem o escreve e o tempo de duração do mesmo transcorre a seu bel-prazer. Já no teatro não funciona dessa forma, mesmo porque os atores utilizam-se da fala, das expressões faciais e gestuais e da atuação, coisas que tornam o espetáculo mais dinâmico e com uma duração limitada para que os espectadores não se cansem e nem a peça pareça exaustiva por conta de sua extensão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao produzir esse trabalho foi necessário fazer várias leituras e análise tanto das obras quanto do texto dramático e assistindo diversas vezes a reprodução do espetáculo “Os desvalidos”. Todos esses procedimentos foram de enorme relevância para o engrandecimento acadêmico.

Percebe-se que está cada vez mais constante a utilização de textos narrativos a serem adaptados às histórias literárias. Existem várias áreas de pesquisas que dão conta em estudar as relações em que a literatura vem se estabelecendo em diálogos com a arte, a música, o cinema, o teatro e outros mais.

Freqüentemente pode-se observar a utilização de contos ou romances para serem adaptados às novelas, cinemas, espetáculos, como no romance. “A megera Indomada” de

Willian Shakespeare, que serviu de base para a novela “O cravo e a Rosa”; “Benjamim”, de Francisco Buarque de Holanda que inspirou o seu filme, entre outros.

O grupo Imbuça também utilizou-se de linguagens como o cenário, os movimentos e expressão do ator, aplicando esses recursos em cena retratando de um modo mais atrativo seu público. Mesmo que haja o fator cronológico, que limita o tempo da encenação, o espetáculo cumpre seu papel, passando a essência do que a obra expressa, deixando o espectador curioso, se não conhece, de adentrar no universo de Dantas, ampliando seus horizontes de leitura e que, a partir de outras releituras pode-se enveredar por análises diversas e outras e vasto campo de pesquisas como a semiótica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Elementos da semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 1971

BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. Ed. rev. e atual. São Paulo: FDT, 2000.

CABRAL, Mario. **Roteiro de Aracaju**. Salvador: Artes Gráficas, 1973.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena historia do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil**. EDUSP: São Paulo, 1986. V. 4.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte provável**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DANTAS, Ibaré. **História de Sergipe: República (1889-2000)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

DANTAS, Francisco. J.C. **Os desvalidos**. São Paulo: Companhia das Letras 1993.

ECO, Humberto. **Tratado geral de semiologia**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GUINSBURG, Jacó, NETTO, José Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do Teatro**. 2ª ed. rev. e aument. São Paulo, 1988.

GONÇALVES, Hortência de Abreu. **Manual de artigos científicos**. São Paulo: AVERCAMP, 2004.

MENEZES, Virginia Lúcia. **Levantando das manifestações teatrais em Sergipe**. Aracaju: FUNDESbC / SERCOSE. 1986. p. 15.