REVISTA DA FUNDARTE

O CONCERTO DE ISPINHO E FULÔ E O TEATRO RAPSÓDICO

Railson Gomes Almeida[1]

Resumo: A pesquisa propõe analisar o espetáculo *Concerto de Ispinho e Fulô* da Cia do Tijolo – SP, a partir da perspectiva do conceito de Teatro Rapsódico estabelecido por Jean-Pierre Sarrazac em sua tese *O futuro do drama*. Para o estudo, foram elencados os aspectos da rapsódia enquanto procedimento dramatúrgico e o da figura do rapsodo como personagem/ator. Feita a confrontação entre as partes referidas, observa-se a presença de elementos citados na teoria rapsódica em todo corpo dramatúrgico, bem como na atuação do ator analisado. Dessa forma pode-se perceber que o conceito criado na França na década de 1980 serve como ferramenta de leitura do espetáculo *Concerto de Ispinho e Fulô* estreado no Brasil no ano de 2009.[2]

Palavras-chave: Teatro rapsódico; Ator-rapsodo; Concerto de Ispinho e Fulô

THE CONCERTO DE ISPINHO E FULÔ AND THE RAPSÓDICO THEATER

Abstract: The research proposes to analyze the staging *Concerto de Ispinho e Fulô* of Cia do Tijolo - SP, from the perspective of the concept of Rhapsodic Theater established by Jean-Pierre Sarrazac in his thesis *O futuro do drama*. For the research were listed aspects of rhapsody while dramaturgical procedure; and the figure of rhapsode as a character/actor. After the confrontation between the parties mentioned, we observe the presence of elements mentioned in the rhapsodic theory in every dramaturgical body, as well as in the performance of the analyzed actor. We in that way can see that the concept created in France in the 1980 was used as a reading tool for the staging *Concerto de Ispinho e Fulô* premiered in Brazil in 2009.

Keywords: Rhapsodic Theater; Rhapsode Actor; Concerto de Ispinho e Fulô.

BREVE INTRODUÇÃO SOBRE O CONCEITO DE TEATRO RAPSÓDICO

> Os dramaturgos são vivamente convidados a diminuir suas velhas imposições, da forma canônica do drama. Na verdade, a modernidade da escrita resulta deste incessante trabalho rapsódico que eles realizam no corpo do drama. Devem também desviar-se do conservadorismo que pretende mumificar a obra dramática, de um modernismo que proclama ritualmente a morte do drama (ou, de acordo com uma moda

[1] Experiência como Ator de teatro e audiovisual em geral; Professor de teatro e artes em geral; Diretor e Pesquisador teatral. É atualmente mestrando em Artes Cênicas pela UFRN; e licenciando em Teatro pela UFPB. Tem formação em Bacharelado em Teatro pela UFPB onde apresentou a monografia intitulada: "Sarapatel atijolado: Apreciação do Concerto de Ispinho e Fulô sob a perspectiva do teatro rapsódico de Jean-Pierre Sarrazac". Realizou intercâmbio com a Universidade de Coimbra em Portugal no ano de 2016.

[2] Orientação: Paula Alves Barbosa Coelho (Docente do Departamento de Artes Cênicas da UFPB)

ALMEIDA, Railson Gomes. O concerto de Ispinho e Fulô e o teatro rapsódico. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.192-205, ano 18, nº 35, janeiro/junho. Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.dov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>. 18 de junho de 2018.

> atual, a sua dissolução na escrita). Porque a forma mais livre – a rapsódia – não é ausência de forma (SARRAZAC, 1998, p. 99).

Em 1981 o teórico teatral Jean-Pierre Sarrazac apresenta como tese de seu doutoramento a obra *O futuro do drama,* na qual o autor formula, entre outros conceitos, o do teatro rapsódico.

Este conceito mostra uma nova forma de observar e fazer a leitura do teatro contemporâneo que vivenciamos na atualidade nacional; entretanto, estamos cientes da existência de outras argumentações, conceitos e estudos que também irão explicar acerca dessa contemporaneidade cênica. Nesta pesquisa, vamos nos deter apenas ao conceito de rapsódia teatral, não vamos nos ater a estas outras formas. Todavia, é interessante pensar nas principais intersecções presentes em todas essas conceituações: a relação do teatro com os demais campos artísticos (dança, artes visuais, música, performance, artes tecnológicas e afins) que procuram misturar-se cada vez mais; a relação cada vez maior com a plateia, a ponto de não haver distinção e a quebra com os paradigmas tradicionais de teatro trabalhados até o final do século XIX.

O estudo acerca do teatro rapsódico revela uma procura por conceituar em detrimento daquilo que já existe, ou seja, não propõe o nascimento de um novo movimento no teatro. Sarrazac entende que a modernidade no teatro não se dá através da superação de uma vanguarda anterior, muito pelo contrário, ele percebe que ocorrem alterações no corpo dramático e é a partir da percepção de tais mudanças que ele observa o potencial rapsódico.

Procurando contextualizar o estudo sarrazaquiano, a pesquisa tem início enfatizando que, por muitos anos, o teatro seguiu a lógica aristotélica[3] de

---

[3] Ryngaert coloca: “O teatro aristotélico designa, para Brecht, uma dramaturgia que invoca Aristóteles e se funda na ilusão e na identificação. Esse teatro ‘dramático’ (oposto com frequência ao teatro ‘épico’) repousa também sobre a coerência e a unificação da ação, em sua construção acerca de um conflito a ser resolvido no desfecho. O teatro contemporâneo rompe com o modelo aristotélico [...] renunciando geralmente a esses princípios de organização, à exposição, ao conflito, ao desfecho, e propondo estruturas fragmentadas e abertas ou escapando à tradição dos ‘gêneros’”. (RYNGAERT, 1998, p. 224).

construção cênica e que tal influência perpetuou-se por séculos, sendo reciclado e ressignificado, na qual o texto escrito era tido como princípio teatral que naturalmente reverberou em muitos dramaturgos e encenações ocidentais. Era o teatro refém da literatura dramática, em que "suas representações padecem, às vezes, de uma espécie de déficit corporal, como se a voz não fizesse parte do corpo e como se fosse possível confiar inteiramente no verbo para exprimir tudo" (RYNGAERT, 1998, p. 155).

Essa hegemonia aristotélica, herdada da história, vai ser posta em cheque apenas a partir do final do século XIX, quando alguns autores questionam o drama vigente que não estaria dando conta das complexas relações humanas. Tal mudança é iniciada por uma nova escrita, mas desemboca em nova prática de encenação, "na qual os diferentes signos (entre os quais o espaço, a imagem, a iluminação, o ator em movimento, o som) passaram a ter, cada um, maior peso no trabalho final apresentado ao espectador" (RYNGAERT, 1998, p. 66). Para melhor elucidar esse novo período, Brito & Maciel (2013) utilizam dos estudos de Bernard Dort, outro estudioso francês que orientou a pesquisa de Sarrazac:

> Bernard Dort (1977) fala de uma crise que, embora sob um ponto de vista diverso da crise anunciada por Szondi, também alertou para a situação da escrita dramática (ou, como preferimos dizer, dramatúrgica). Segundo Dort, essa escrita ficou atrasada em relação à escrita cênica (da era dos encenadores), levando o teatro à carência de "textos modernos" que atendessem à nova demanda temático-conteudística. A "insuficiência" dos textos pedia a sua complementaridade no espetáculo, fazendo surgir a escrita cênica, autônoma e autoral dos encenadores (BRITO & MACIEL, 2013, p. 66).

É nesse período de mudanças que Peter Szondi vai analisar o teatro, fazendo um recorte entre os anos de 1880 e 1950, quando ele vai perceber que o teatro da tradição aristotélica, o qual chama de *drama absoluto,* está, segundo ele, ruindo pela escrita de alguns dramaturgos e encontrando

soluções nas encenações com viés épico; para Szondi, o teatro brechtiano[4] é tido como uma das soluções para responder a essa crise.

No entanto, sabemos que o teatro dramático não teve seu fim, ele apenas transformou-se. Brecht propôs mudanças[5] e reiterou a necessidade "de se apropriar dos novos assuntos e de representar as novas relações de uma nova forma dramatúrgica e teatral" (BRECHT apud RYNGAERT, 1998, p. 81). O teatro épico apontaria, assim, para um hibridismo de linguagens.

É analisando o teatro brechtiano, a pesquisa de Szondi e o teatro feito em sua época, que Sarrazac formula seu estudo, procurando citar exemplos de textos dramáticos e encenações para ilustrar suas premissas. Escreve e posteriormente publica seu estudo intitulado *L'avenir du drame,* traduzido no português por *O futuro do drama[6].*

O nome de Brecht é citado por Sarrazac como o de um autor-rapsodo, ou seja, muitas de suas personagens "remete[m] à presença do autor no seio da narrativa; indica[m] um deslocamento da ação em benefício da narrativa, na

---

[4] De acordo com Ryngaert, o teatro brechtiano: "Designa uma dramaturgia inspirada no teatro de Brecht, na historicização e no distanciamento com fim ideológico. A *historicização* consiste em escapar à anedota e à visão individual do homem apresentando-o em seu aspecto social. O conjunto das condições históricas fazem dele um ser transformável. Quanto a *distanciamento*, aplica-se ao conjunto dos procedimentos dramatúrgicos que visam a mostrar o objeto representado sob um aspecto estranho, para revelar seu lado oculto ou que se tornou demasiado familiar." (RYNGAERT, 1998, p. 224).

[5] "As catástrofes de hoje não oferecem mais um desenrolar retilíneo, elas se desenvolvem em crises cíclicas; os heróis mudam com cada fase, eles são intercambiáveis; o desenho da ação se complica por ações abordadas; o destino não é mais uma potência monolítica; doravante observam-se sobretudo campos de força atravessados por correntes contrárias; mais ainda, os grupos poderosos são não apenas considerados movimentos que os opõem, mas submetidos a contradições internas" (BRECHT apud RYNGAERT, 1998, p. 81).

[6] Comentário do orientador da pesquisa, o também teatrólogo Bernard Dort: " O Futuro do Drama não decide nada, não determina nada. Descreve, minuciosamente, recorrendo ao detalhe, envolvendo cada texto o mais possível, chegando mesmo a assumir a sua voz. Mas a atenção que dedica ao jogo das formas dramáticas, à pluralidade das linguagens, à alternância e transposição do diálogo e do monólogo, à prática do desvio como único meio de contracção, ao restabelecimento da parábola com o objectivo de reunir "o mundo físico e o mundo das idéias", e mesmo a poesia e a história... [...] O Futuro do Drama postula a possibilidade de um teatro onde texto e prática teatral se apoiam mutuamente, onde a representação se inscreve na raiz das nossas práticas sociais e onde, apesar de tudo, nunca nada é dito ou representado de uma vez por todas." (DORT. In: SARRAZAC, 1998, p.5)

qual o ponto de vista do autor comprova--se central" (BARBOLOSI & PLANA. In: SARRAZAC, 2012, p. 77). Porém, não se deve confundir o conceito de drama hibrido rapsódico com o drama épico. O épico brechtiano é híbrido (do ponto de vista de gênero) por natureza (a priori, juntam-se o épico com o dramático) e ainda contém muitos dos princípios dramáticos tradicionais, enquanto a rapsódia propõe a mistura dos gêneros de forma assumida numa total recusa aos preceitos históricos aristotélicos.

Falando dessa hibridização de gêneros, a pesquisa entende que a rapsódia procura juntar os três gêneros literários (Lírica, Épica e Dramática) em seu corpo dramatúrgico. Temos, assim, um entendimento baseado na definição de gêneros enquanto estruturas literárias do pesquisador germano-brasileiro Anatol Rosenfeld:

> Pertencerá à *Lírica* todo o poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um "Eu" – nele exprimir seu próprio estado da alma. Fará parte da *Épica* toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à *Dramática* toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (ROSENFELD, 2010, p. 17).

A nomenclatura do conceito no sentido epistemológico é uma apropriação de um termo histórico, precisamente da Grécia antiga[7]. E, em sua pesquisa, Sarrazac coloca as definições das nomenclaturas do campo semântico de *Rapsódia,* segundo o *Dictionnaire de la langue française*, conhecido na França como *Littré,* e do dicionário *Dictionnaire Le Robert:*

[7] "Jean-Pierre Sarrazac, em *L'avenir du drame*, fez da palavra "rapsode" uma das chaves de sua reflexão, lembrando que este era o 'nome dado aos que iam de cidade em cidade cantar poesias e sobretudo fragmentos extraídos da *Ilíada* e da *Odisséia*'. Essa capacidade de recitar fragmentos 'despregados' e às vezes 'recosturados' e como que 'remendados' é reexplorada com liberdade pelos autores contemporâneos" (RYNGAERT, 1998, p.94).

> ***Rhapsodage* (“Rapsodagem”/“Remendar”)**[8] – Ação de remendar (rapsodizar), remendar mal.
> **Rapsodo** – Termo na antiguidade grega. Nome dado a aquele que ia de cidade em cidade cantar poesias, principalmente textos destacados da *Ilíada* e da *Odisseia.*
> ***Rhapsoder* (“Rapsodizar”/“Remendo”)**[8]– Termo antigo. Mal remendado (consertado), mal arranjado (organizado, acabado).
> **Rapsódico** – Que é feito (tem forma) de pedaços, em fragmentos.
> [...]
> **Rapsódia** – 1.º- Conjunto de pedaços (trechos) de peças épicas, recitado por rapsodos. 2.°- Composição de peça instrumental muito livre.
> (SARRAZAC, 1998, p. 8, tradução nossa IN: BURTIN-VINHOLES, 2006 e RÓNAI, 1989).

REFLEXÕES SOBRE A CIA DO TIJOLO E O CONCERTO DE ISPINHO E FULÔ.

> Os significados de uma obra extrapolam as intenções dos criadores e constituem-se sempre a partir do tempo histórico e de interações sociais complexas que muitas vezes fazem com que ela signifique mais do que se pode controlar a priori. Como fazer com que uma obra seja permeável às transformações sociais que invertem sentidos, que mudam a todo instante os valores das palavras e dos símbolos? Como se abrir ao presente e enriquecer a obra de múltiplos sentidos não pensados? (CIA DO TIJOLO, 2017)

A Cia. do Tijolo surge em São Paulo, quando, em 2007, alguns artistas de diferentes formações da música e do teatro iniciam uma pesquisa sobre a vida e a obra do poeta cearense Patativa do Assaré[9]. Estreiam o primeiro

[8] “Em português existem apenas as palavras ‘rapsódia’, ‘rapsodo’ e ‘rapsódico’; as palavras francesas ‘*rhapsoder’* e *‘rhapsodage’* remetem para os conceitos de ‘remendo’ e ‘remendar’” (SILVA. In: SARRAZAC, 1998, p.8-9)

[9] “Patativa do Assaré era o nome artístico (pseudônimo) de Antônio Gonçalves da Silva. Nasceu em 5 de março de 1909, na cidade de Assaré (estado do Ceará). Foi um dos mais importantes representantes da cultura popular nordestina. Dedicou sua vida à produção de cultura popular (voltada para o povo marginalizado e oprimido do sertão nordestino). Com uma linguagem simples, porém poética, destacou-se como compositor, improvisador e poeta. Produziu também literatura de cordel, porém nunca se considerou um cordelista. Ganhou o apelido de Patativa, uma alusão ao pássaro de lindo canto, quando tinha vinte anos de idade. Nesta época, começou a viajar por algumas cidades nordestinas para se apresentar como violeiro. No ano de 1956, escreveu seu primeiro livro de poesias “Inspiração Nordestina”. Com muita criatividade, retratou aspectos culturais importantes do homem simples do Nordeste.

trabalho em 2008, o "show" intitulado *Cante Lá que eu Canto Cá,* uma espécie de sarau poético e musical com poesias do Patativa e músicas que falavam da região do nordeste brasileiro. Porém, um dos integrantes do grupo, Rodrigo Mercadante, revela que esse trabalho não é o bastante: "Na medida em que nos aprofundávamos no universo do poeta, percebíamos que o show não era o suficiente para abarcar a complexidade da obra e, principalmente, não revelava ao público a singularidade da trajetória de vida desse agricultor, poeta e cantador" (MERCADANTE, 2009).

Partindo dessas inquietações, o grupo, que não pretendia dramatizar uma biografia do cearense, encontra outro viés de estudo, a pesquisa e o pensamento do educador pernambucano Paulo Freire[10]: "Aprender a ler a vida para depois ler as palavras. Patativa era a própria encarnação dessa máxima de Paulo Freire. Um homem que frequentou a escola por seis meses mas, mesmo assim, aprendeu a ler 'nos livros da natureza', como ele mesmo dizia" (MERCADANTE, 2015).

As principais referências da obra do educador Paulo Freire, estudada pelo grupo, foram os seguintes títulos: A pedagogia do oprimido[11] e A

Patativa do Assaré faleceu no dia 8 de julho de 2002 em sua cidade natal." (FONTE: https://www.suapesquisa.com/biografias/patativa_assare.htm)

[10] "O autor Paulo Freire foi um respeitado e conceituado educador brasileiro. Ele desenvolveu o método de alfabetização popular chamado "Método Paulo Freire". Também criou o MOVA – Movimento de Alfabetização, que é um programa público de apoio à educação em salas comunitárias, adotado por várias prefeituras. Paulo Freire foi dotado de grande inteligência e senso crítico. Foi professor, ocupou vários cargos governamentais: diretor do Departamento de Educação e Cultura do Serviço Social no Estado de Pernambuco; diretor do Departamento de Extensões Culturais da Universidade do Recife; Supervisor para o programa do partido para alfabetização de adultos; Secretário de Educação da cidade de São Paulo." (FONTE: https://pedagogiaaopedaletra.com)

[11] Sinopse do livro Pedagogia do oprimido: "O autor propõe um método abrangente, pelo qual a palavra ajuda o homem a tornar-se homem. Assim, a linguagem passa a ser cultura. Através da decodificação da palavra, o alfabetizando vai-se descobrindo como homem, sujeito de todo o processo histórico. O método de Paulo Freire não possui qualquer atitude paternalista em relação ao analfabeto. Ele aplica pela primeira vez no campo da pedagogia as palavras Conscientização - Conscientizar, que em seu conteúdo vernacular específico se incluem no vocabulário de idiomas como o francês e o alemão, tidos como acabados e, em consequência, totalmente infensos à aceitação de neologismos. Quando o Brasil aceita o grande desafio do desenvolvimento, nada mais necessário que atentar para seu processo de civilização. O livro é um rumo neste caminho,
ALMEIDA, Railson Gomes. O concerto de Ispinho e Fulô e o teatro rapsódico. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.192-205, ano 18, nº 35, janeiro/junho. Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.dov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>. 18 de junho de 2018.

pedagogia da autonomia[12]. Baseado então nessas obras, surge o nome da companhia, que propõe uma homenagem ao Freire, num de seus estudos:

> O primeiro passo no processo de alfabetização do método criado por Paulo Freire é o levantamento do universo vocabular dos grupos com que se trabalha; são palavras ligadas às experiências existenciais, profissionais e políticas dos participantes dos diferentes grupos. Foi assim que em Brasília, cidade ainda em construção nos anos 60, surgiu entre os estudantes de Paulo Freire a palavra TIJOLO (MERCADANTE, 2009).

Com suporte teórico dos estudos de Paulo Freire, e com literatura e a vida de Patativa do Assaré como mote para criação dramatúrgica, a companhia estreia em agosto de 2009 o espetáculo: *Concerto de Ispinho de Fulô*.

> A "Rádio Caldeirão, conexão São Paulo/Assaré", inicia sua homenagem ao poeta Patativa do Assaré e à comunidade Sítio Caldeirão de Santa Cruz dos Desertos. No centro do palco, o poeta Patativa nasce dos escombros do Sítio Caldeirão. Uma companhia de teatro vinda de São Paulo faz uma viagem no tempo e chega ao Cariri com o objetivo de entrevistar Antonio Gonçalves da Silva, o Poeta. Na medida em que Patativa engendra seus versos, desfilam diante dos olhos do público as dores da seca, os animados bailes de sua gente, a receptividade do sertanejo, a graça de suas histórias, seus desejos e suas inquietações, suas esperanças e desilusões e também os massacres cotidianos aos quais nós, os do Brasil de baixo, estamos cotidianamente expostos. O que seria uma entrevista costumeira se transforma em um grande passeio, um verdadeiro encontro entre seres humanos e entre dois mundos tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes: São Paulo-Assaré/Brasil. As transmissões terminam com a triste notícia do massacre de uma comunidade agrícola: O Caldeirão da Santa Cruz dos Desertos (TEATRO UNIVERSITARIO DE SÃO PAULO, 2015).

---

pois não é possível supor êxitos no campo econômico, sem o alicerce de um povo que se educa para civilizar-se." (FONTE: https://www.saraiva.com.br)

[12] Sinopse do livro Pedagogia da autonomia: "Neste livro, Paulo Freire procura apresentar uma reflexão sobre a relação entre educadores e educandos, elaborando propostas de práticas pedagógicas, orientadas por uma ética universal, que visam a desenvolver a autonomia, a capacidade crítica e a valorização da cultura e conhecimentos empíricos de uns e outros. Criando os fundamentos para a implementação e consolidação desse diálogo político-pedagógico e sintetizando diferentes questões para a formação dos educadores e para uma prática educativo-progressiva, Paulo Freire estabelece relações e condições para a tarefa da educação." (FONTE: https://www.livrariacultura.com.br)

DERRADEIRAS CONSIDERAÇÕES

> Caso se tente definir um modelo contemporâneo, irá se falar de cruzamentos, de mestiçagens, em suma, de um 'teatro no plural' que conjuga elementos heterogêneos. [...] Esta é uma das características do 'pós-modernismo' pictórico. Poderia também ser um traço marcante do teatro de amanhã (ROUBINE, 2003, p. 202).

Feita a apreciação e imersão no *Concerto de Ispinho e Fulô,* é relevante perceber sua potencialidade teórica e a capacidade que permite ao espectador fazer relações com diferentes e até divergentes estudos e conceitos. No entanto, queremos nos ater a uma possível relação do espetáculo com o conceito de teatro rapsódico, enfatizando que se trata de um apontamento específico desta pesquisa. Sendo assim, não pretendemos classificar a peça como sendo "rapsódica", esse é nosso ponto de vista, mas sabemos que outros também podem existir.

Aliás, o único aspecto estético que podemos atribuir ao espetáculo é que ele tem um forte viés político, o que, em tese, poderia estabelecer uma relação com o teatro épico brechtiano, mas, no entanto, o grupo se assume como um grupo freiriano, ou seja, que levaria a teoria do educador brasileiro Paulo Freire em seus trabalhos. Porém, entendemos que o *Concerto de Ispinho e Fulô* transcende a vanguardas históricas, como, por exemplo, a estética épica, tão presente no espetáculo, com elementos, aspectos e características que apontamos como princípios fundamentais do conceito de teatro rapsódico.

Este conceito rapsódico tem sua base nos estudos da cena brechtiana. O próprio Brecht seria um autor-rapsodo, segundo Sarrazac. A estrutura rapsódica procura superar cada vez mais as premissas tradicionais aristotélicas quando, por exemplo, propõe quebras radicais na estrutura dramática, na fábula, no diálogo, nas relações ator-personagem, entre outros fatores elementos que ainda são vistos no teatro de Brecht e que Sarrazac prefere propor estruturas diferenciadas em sua conceituação do teatro rapsódico.

Articulando sobre o espetáculo, ele consegue aproximar-se ao que Anatol Rosenfeld escreve sobre o teatro épico, por exemplo, o *Concerto de Ispinho e Fulô* acaba por ter a "intenção de apresentar um 'palco cientifico' capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora." (ROSENFELD, 2010, p. 148). Consegue isso por meio de uma dramaturgia que junta ficção com realidade e com atuação dos atores que busca relações com a plateia, transformando-a em testemunha e coparticipante de um acontecimento.

No entanto, como foi colocado anteriormente, esta pesquisa entende que o *Concerto de Ispinho e Fulô* possui elementos que podem ser observados a partir do conceito rapsódico de teatro. Para tal afirmativa, iremos nos apoiar sobre os apontamentos resultantes da análise do espetáculo perante a perspectiva do conceito do Sarrazac, entendendo o espetáculo conforme dois pontos de vista distintos e, ao mesmo tempo, inseparáveis: a cena e a atuação[13].

A dramaturgia do espetáculo é apresentada com uma formatação híbrida e foi escrita de modo coletivo, partindo da leitura de materiais literários dos envolvidos, ocorrendo sessões de improvisação nos ensaios e assim estabelecendo-se essa escrita que parte do palco, não partindo a priori do texto. Dessa forma, eles se distanciam cada vez mais do dito teatro aristotélico, produzindo, em nossa opinião, uma forma poética própria de construir a dramaturgia e a cena.

Essa forma de escrita aproxima-se daquilo que o pesquisador teatral belga Bruno Tackels chama de escrita de palco, um procedimento de criação cênica que se baseia em processos criados pelos artistas envolvidos em sala

[13] Para efeito de classificação iremos nomear alguns elementos do espetáculo que estão presentes no conceito rapsódico de teatro, no entanto, pode haver outros elementos que não são tão relevantes ou que não foram observados na pesquisa.

de ensaio, tendo como resultado um texto que se relaciona diretamente com o drama rapsódico:

> Os escritores de palco baralham e perturbam a lei dos géneros e das categorias. Despedindo-se da hierarquia dos géneros (que, justamente, traduz a hegemonia do texto prescritivo), o teatro escrito *a partir* do palco já não se preocupa com a defesa de um território puro. Pelo contrário, ele está permanentemente aberto às contribuições das outras formas artísticas, plásticas, visuais, musicais, coreográficas e tecnológicas. No fundo, defende o princípio de que *todo e qualquer* elemento significante pode ter lugar no trabalho do palco. [...] Abre-se às formas híbridas (ainda balbuciantes) que misturam e põem em confronto corpos que falam e corpos que dançam. [...] Inventar depois do teatro da encenação dramática não é uma negação da encenação. Trata-se mesmo de colocar explicitamente em cena, de trazer à luz do dia, tudo aquilo que o drama terá deixado sem resposta quando ainda estava com vida (TACKELS, 2007, p.3).

Observando a construção dramatúrgica do *Concerto de Ispinho e Fulô*, é possível constatar os seguintes elementos do teatro rapsódico: a) trechos com estrutura dramática, épica e lírica; b) quebra das possíveis linearidades de ação; c) utilização de elementos externos ao teatro; d) uso da autobiografia dos envolvidos no espetáculo; e) participação direta e indireta do público dentro do espetáculo; f) quebra das unidades de ação, tempo e espaço; g) abandono do ideal aristotélico de “belo animal”; h) uso de elementos improvisados.

Já o trabalho dos atores e músicos envolvidos também se mostra diferenciado em relação aos atores clássicos advindos dos pensamentos aristotélicos. Esses homens e mulheres que “de simples intérprete[s], passar[am] a verdadeiro[s] criador[es], escritor[es] e escultor[es] de si próprio[s] no espaço” (TACKELS, 2007, p.5).

Fazendo esse processo de análise da atuação, procuramos estabelecer um aspecto rapsódico que estaria presente no percurso cênico do ator pernambucano Dinho Lima Flor, que teria dentro do espetáculo um papel protagonista, no entanto, fugindo dos padrões tradicionais, sendo possível perceber as seguintes intersecções entre sua atuação e a atuação do ator-

rapsodo proposto por Sarrazac: a) autonomia do ator dentro do espetáculo; b) autonomia de suas personagens dentro da dramaturgia; c) condução no imaginário do público a diferentes estados emocionais; d) utilização de elementos autobiográficos; e) não dicotomia entre ator e personagem; f) diálogo direto com o público; g) abdicação da linearidade do personagem aristotélico; h) utilização da improvisação dentro do espetáculo.

Sua atuação também remete à atuação proposta pelo encenador inglês Peter Brook, que observa, em suas pesquisas, que a interpretação ideal de um ator nunca deve ser fechada às possibilidades ou cristalizada, mas estar em permanente processo de transformação:

> "O ator terá que 'improvisar' em cada espetáculo, escutando novamente e com sensibilidade os ecos interiores de cada detalhe em si mesmo e nos outros. Assim fazendo verá que nos detalhes mais sutis nenhuma apresentação pode ser exatamente igual a outra; é esta consciência que lhe permite uma renovação constante" (BROOK, 2010, p. 59).

Ao término da leitura do espetáculo "atijolado", é relevante perceber as relações que podem ser estabelecidas entre a teoria e a prática. O *Concerto de Ispinho e Fulô* é uma obra aberta às mais variadas análises; afinal, estamos falando de um processo coletivo estabelecido pelo grupo que pesquisou e buscou as mais variadas referências, com o objetivo de contar o legado de um poeta nordestino semianalfabeto do século passado, que muitos esquecem ou desconhecem, mas que, por mais antiga que seja a sua obra, ela se mantém atualizada: infelizmente as problematizações de outrora são semelhantes às da atualidade. Logo, o espetáculo tem seu diferencial no constante questionamento de como seu trabalho pode implicar mudanças numa sociedade brasileira. Esse ímpeto de transformar a sociedade, essa busca incessante de mudar aquilo que não está correto, remete a uma frase dita por Paulo Freire, a grande influência do grupo: "mudar é difícil, mas é possível".

Sendo um espetáculo tão rico e tão passível de análises, seria errôneo tentar classificá-lo. Desse modo, não temos a pretensão de, com esta pesquisa, tentar impor um rótulo; isso seria diminuir a obra a um adjetivo ao qual ela não se restringe. A única pretensão que temos é observar, demonstrar e apontar elementos presentes no espetáculo que teriam uma ligação com um determinado conceito. E, por mais que achemos relações, não podemos afirmar categoricamente que o *Concerto de Ispinho e Fulô* é uma obra rapsódica. São apenas apontamentos que se tornam embrionários em relação à complexidade do trabalho.

Referências:

ARISTÓTELES. *Poética.* Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fund. Caluste Gulbenkian. 2004.

BROOK, Peter. *A porta aberta:* Reflexões sobre a interpretação e o teatro. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BRUTA FLOR FILMES. *Concerto de Ispinho e Fulô.* 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/130631392> Acesso em: 14 ago. 2017, 15:20.

BURTIN-VINHOLES, S. *Dicionário francês/português – português/francês.* Colaboração: Laurence Lurtenaz e Maria José Nonenberg. São Paulo- SP: Globo. 2006.

CIA DO TIJOLO. *Cia do Tijolo.* Disponível em: <http://concertodeispinhoefulo.blogspot.com.br/> Acesso em: 15 nov. 2016, 10:34

_____. *Concerto de Ispinho e Fulô.* 2009. Roteiro do espetáculo cedido à pesquisa pela Cia. Do tijolo.

_____. *"Concerto de Ispinho e Fulô* - Patativa do Assaré: um abraço e um bordado"*.* 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/ciadotijolo/posts/379276952279238> Acesso em: 14 ago. 2017, 09:55

_____. *Palco giratório 2017:* Ledores do breu. 2017. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/palcogiratorio/2017/espetaculos/espetaculosinternos/ledoresnobreu> Acesso em: 24 ago. 2017, 09:10

MERCADANTE, Rodrigo. *Patativa, Paulo Freite e a Cia. Do Tijolo.* 2009. Disponível em: <http://concertodeispinhoefulo.blogspot.com.br/search/label/Sobre%20n%C3%B3s> Acesso em: 15 nov. 2016, 14:32.

_____. *Rodrigo Mercadante e o teatro libertador da Cia.* **do Tijolo**. 2015. Disponível em: < http://www.topvitrine.com.br/detalhes/rodrigo-mercadante-e-o-teatro-libertador-da-cia-do-tijolo> Acesso em: 14 ago. 2017, 10:00.

RÓNAI, Paulo. *Dicionário essencial de francês–português e português-francês.* Rio de Janeiro – RJ: Nova Fronteira. 1989.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico.* São Paulo – SP: Perspectiva. 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro – RJ: Jorge Zahar. 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo.* Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo – SP: Martins Fontes. 1998.

SASARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify. 2012.

_____. *O Futuro do Drama.* Trad. Alexandra Moreira da Silva. 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950).* Trad. Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify. 2001.

TACKELS, Bruno. *Escritores de palco.* Trad. Alexandra Moreira da Silva. 2007.

TEATRO UNIVERSITARIO DE SÃO PAULO. *Concerto de Ispinho e Fulô.* 2015. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?p=3075> Acesso em: 15 nov. 2016, 15:13.