



sala preta
ppgac

ISSN: 2238-3867

Volume 19
Nº 2
2019

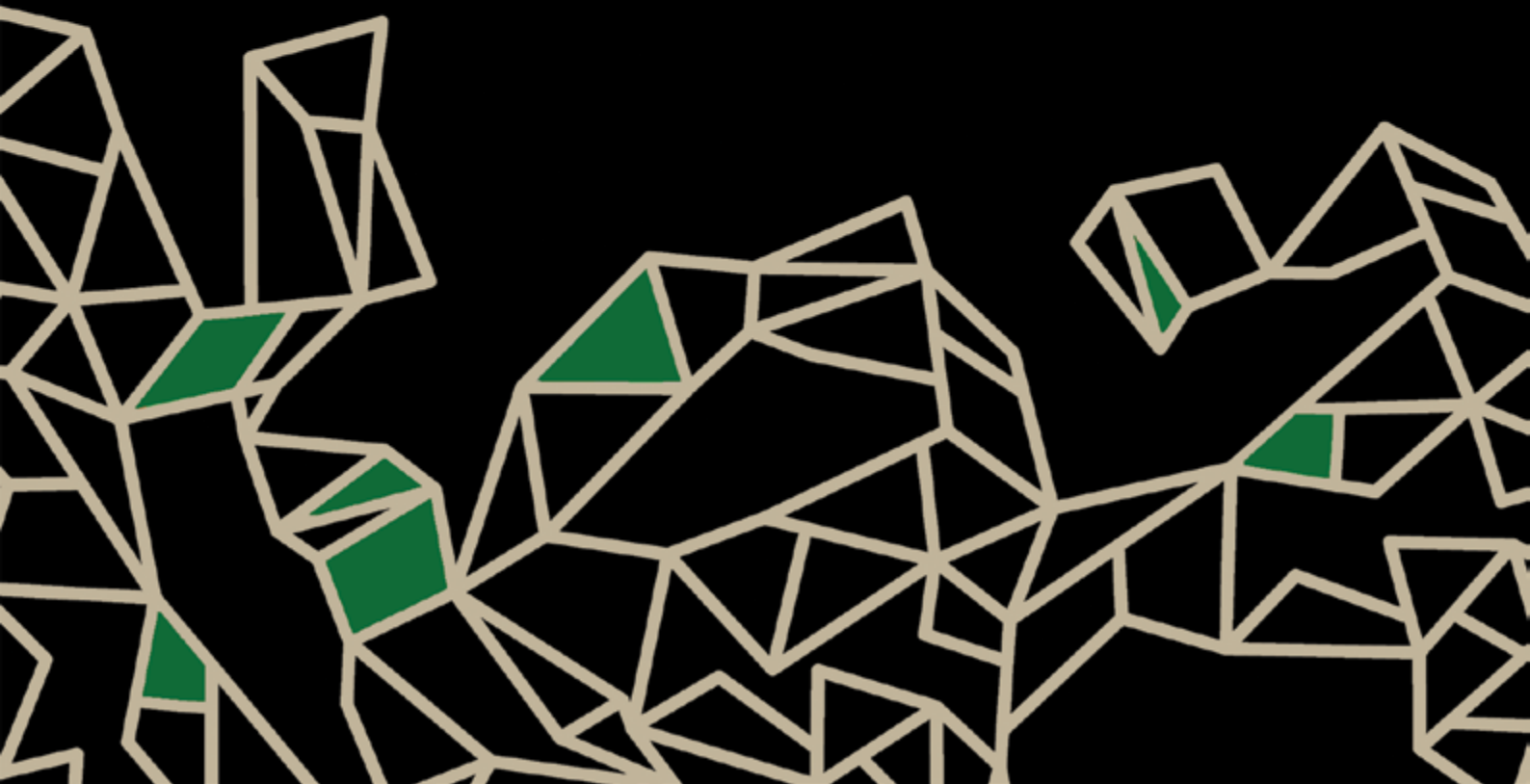


sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i3p2-3

EDITORIAL

Sérgio de Carvalho
Elizabeth R. Azevedo



Não sendo resultado de uma convocatória temática, este número de *Sala Preta* é composto de pesquisas e reflexões enviadas espontaneamente a publicação. Num ano em que a produção científica e cultural no país foi prejudicada por cortes de verbas e policiamentos regressivos de toda ordem, em que o imaginário nazista frequentou as declarações do primeiro escalão do governo federal – como uma espécie de teste dos limites do horror na esfera pública –, a produção de conhecimento seguiu dentro de suas possibilidades num país em que a violência dos tratos se tornou a regra, mesmo em setores que outrora disfarçavam as práticas mercantis de anulação do outro por meio de um idealismo letrado. Diante disso, devem ser comemorados os estudos que persistem orientados por um sentido de verdade, em relação honesta e sincera com os objetos de pesquisa, por mais específicos que sejam. Os artigos aqui reunidos, assim, em contraste com os desastres da cultura oficial do país, apenas por manifestarem interesse nas diferenças, traduzem inconformismos variados. O número conta ainda com a colaboração de professores estrangeiros, como Cláudia Madeira e Fernando Matos Oliveira, da Universidade de Coimbra, Portugal, e Gabriele Klein, da Universidade de Hamburgo, Alemanha. A carta inédita do dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac, que abre o número, ainda que escrita em 2014, dialoga diretamente com as dificuldades da dramaturgia crítica atual. Sua sugestão poético-política se liga à necessidade de que novos vínculos de humanidade sejam produzidos, com base nas divisões atuais.

Sérgio de Carvalho
Elisabeth R. Azevedo

Publicado em 09/03/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.vi2p4-15

Mundo

Possibilidades atuais de um teatro crítico: carta de Jean-Pierre Sarrazac a Sérgio de Carvalho

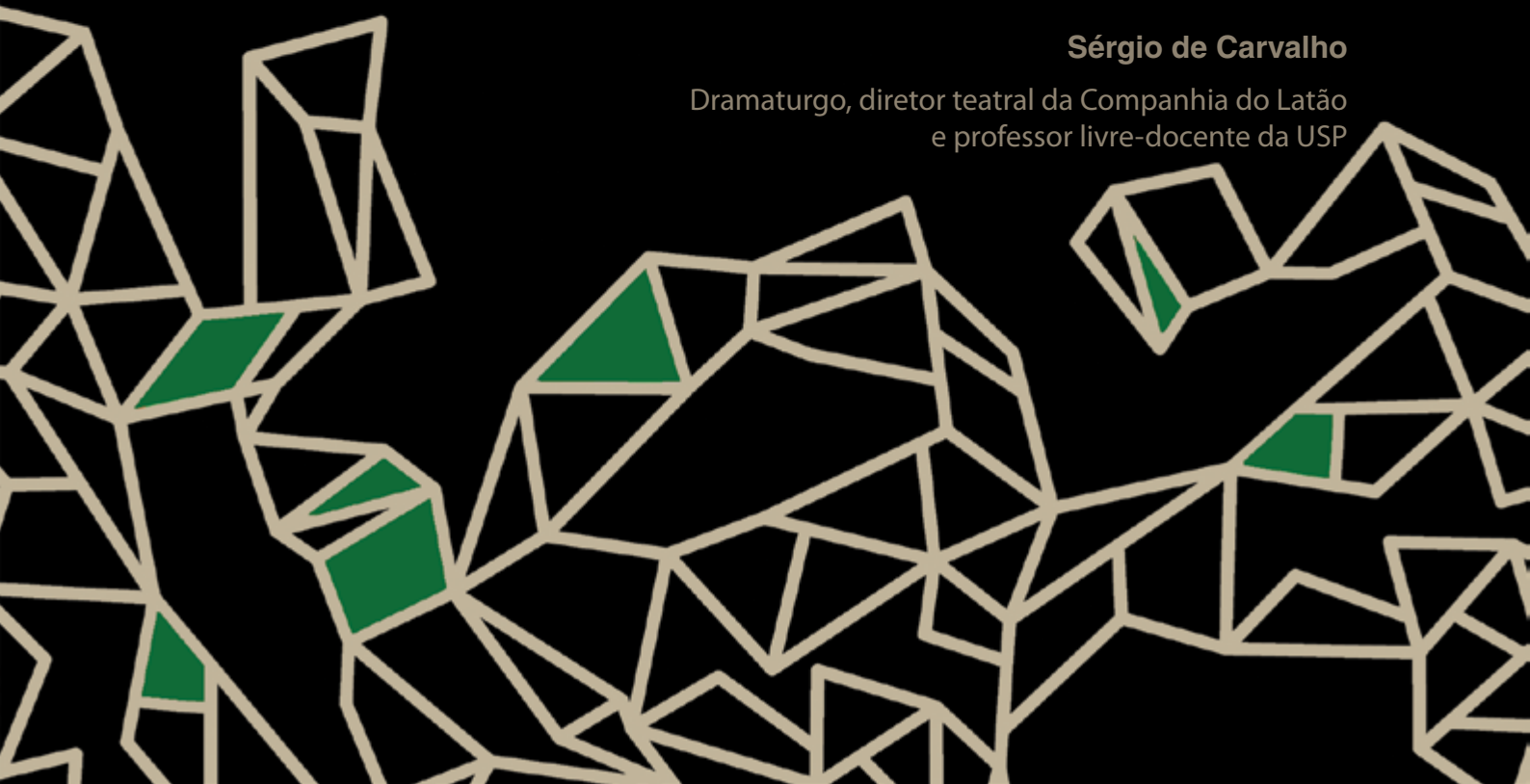
Jean-Pierre Sarrazac
Sérgio de Carvalho

Jean-Pierre Sarrazac

Dramaturgo, ensaísta e um dos principais pensadores do teatro e da dramaturgia na França. Foi professor de estudos de teatro na Universidade de Paris III

Sérgio de Carvalho

Dramaturgo, diretor teatral da Companhia do Latão e professor livre-docente da USP



Conheci o dramaturgo Jean-Pierre Sarrazac ao convidá-lo para uma participação no ciclo *O Teatro e a cidade*, que organizei para prefeitura de São Paulo em 2001. Sarrazac vinha ao Brasil pela primeira vez. O tema que propus para sua conferência era *A crise do drama e a encenação moderna*. Após uma apresentação detalhada feita pela professora Sílvia Fernandes, ele fez uma exposição sobre os métodos de encenação do naturalista André Antoine, que pode ser lida num livro hoje raro, que tem o título do ciclo (CARVALHO, 2004). Sua fala incomum punha abaixo todos os estereótipos sobre o “grau zero” da estética naturalista e retomava seu estudo para o volume *Antoine, l’invention de la mise en scène* (SARRAZAC, 1999).

Minha proposta temática, entretanto, era também um convite ao debate sobre a obra de Szondi (2001), *Teoria do drama moderno*, que não chegou a ser discutida na ocasião. Ela, porém, estaria presente em nossas conversas fraternas nos anos seguintes. Em 2012, quando do lançamento no Brasil do *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (SARRAZAC, 2012), resultado de um longo trabalho de um grupo de pesquisadores franceses, tivemos uma ocasião pública (no Sesc Anchieta), de tratar de nossas diferenças em relação à noção de crise do drama em Szondi, quando procurei, em meio a uma apresentação de sua obra, apontar alguns limites da visão crítica expressa pelo grupo do *Léxico* e relativizar a afirmação de que Szondi praticaria uma “teleologia,” porque seu conceito de Drama não era estável. Procurei, também, mostrar a força de alguns escritos de Sarrazac, tais como *O futuro do drama* (2002), que dialogam muito com a reflexão de Szondi, e estão menos sujeitos aos enquadramentos da forma-verbete do *Léxico*, e por isso me parecem mais úteis porque resistentes às generalizações sobre supostas eficácias formais desta ou daquela tendência. A carta que agora publico com autorização animada de seu autor, me foi enviada para ser lida no primeiro Seminário Internacional de Teatro e Sociedade, organizado pela Companhia do Latão em setembro de 2014. Impossibilitado de comparecer pessoalmente, Sarrazac respondia a algumas das questões que levantei dois anos antes e reafirmava os vínculos entre a tradição do teatro crítico e seu projeto de *teatro íntimo*, além de contribuir com o tema geral do nosso encontro: o das possibilidades atuais de uma cena social. O breve comentário que faço a seguir tem o intuito de facilitar a compreensão das motivações de sua carta e ajudar a que se veja a sua beleza.

Da utopia ao desencanto

O pensamento dramaturgicó de Sarrazac se constrói em diálogo com uma longa tradição francesa de “modernismo popular”, de inspiração socialista. Ainda que tenha precedentes no Naturalismo e no trabalho de Romain Rolland, essa tradição só se consolida após a Segunda Guerra, quando um grupo de artistas se organiza em torno da atividade pública de Jean Villar, diretor que fundara o Festival de Avignon em 1947 e assumiu, em 1951, a condução do Teatro Nacional Popular francês (TNP). É o trabalho dessa geração que viabiliza um histórico processo de descentralização da cultura através da construção de polos teatrais nos bairros periféricos das grandes cidades francesas.

O surgimento, em 1953, de uma publicação bimestral chamada *Théâtre Populaire*, redigida por um grupo de intelectuais de alto nível, ampliou ainda mais os debates em torno do possível projeto de um **teatro crítico** moderno, ligado à constituição de uma cena pública e participativa de tipo nacional-popular. As apresentações do Berliner Ensemble, companhia de Brecht, ocorridas em Paris, em 1954 com *Mãe Coragem*, e no ano seguinte com *O Círculo de Giz Caucasiano*, foram recebidas por eles como um divisor de águas que confirmava o projeto em curso: o trabalho de Brecht dialogava de modo radical com as experiências intelectuais e artísticas da França “resistente” pós-ocupação e as expandia para novas frentes, convocando, inclusive, o interesse por tradições de teatro crítico de outros países, para além da Europa e da atualidade.

A pequena e incrível revista, dirigida por Robert Voisin, tinha entre seus colaboradores Jean Duvignaud, André Gisselbrecht, Roland Barthes, que produziram ensaios teatrais até hoje insuperáveis. Surge ali o trabalho do maior crítico do teatro moderno na França e principal referência intelectual de Jean-Pierre Sarrazac: Bernard Dort. Nas páginas de papel barato da *Théâtre Populaire* foram publicadas análises de encenações, traduções de peças, documentos históricos e sugestões práticas para um movimento cênico auto-crítico e descentralizador. A dialética se realizava também na atitude do debate, no impulso de tomar partido somente com base na dinâmica das contradições, nunca pela supressão das diferenças. A influência brechtiana, mediada por esse grupo inventivo, contribuiu para a formação de artistas e pensadores incomuns, como Roger Planchon e, bem mais tarde, Bernard-Marie Koltés.

O eventual brechtismo de tipo ideológico, que porventura também tenha nascido depois (a rigor totalmente contrário à posição de Brecht, que defendia um teatro de “demolição ideológica”), podia ter várias razões práticas, mas nenhuma delas ligada à qualidade das reflexões de uma publicação que compreendia o modelo épico-dialético como realização de um trabalho comum, não como um formulário técnico-estilístico. A entrada de Sarrazac nos debates do **teatro crítico** francês ocorreu, assim, modelada por esse legado geracional. Ela se deu, contudo, no calor revolucionário do momento pós-1968, quando um desejo de modificação das relações políticas, também em relação à esquerda anterior, tomou conta das ruas. Os teatros ocupados de Paris foram locais de importantes mobilizações.

É possível dizer, assim, que o pensamento teatral de Sarrazac se forma no momento da maior crise dos padrões do **teatro crítico** anterior, mas também na intensificação de um diálogo vivo com o mais ativo e consequente de seus formuladores, Bernard Dort.

Entre 1970 e 1979, Dort dirige uma revista trimestral chamada *Travail Théâtral*, tão influente quanto a já extinta *Théâtre Populaire*, ainda que menos surpreendente. Igualmente politizada e brechtiana, ela contava com colaboradores como Émile Copfermann e Jean Jourdheuil, entre muitos, e procurava dialogar com as novas referências de uma cena épica francesa que agora tinha no *Théâtre du Soleil* de Ariane Mnouchkine seu epicentro, assim como acolher a nova dramaturgia francesa, que retomava de modo programático uma certa cena lírico-subjetiva e iniciava a experimentação com formas não-dramáticas. Sarrazac, que participou da revista, tornou-se, assim, um dos principais pensadores do teatro a defender a politicidade daquela nova cena íntima que surgia nos palcos europeus. Àquela altura, o próprio Dort já refletia sobre o “fim do sonho” de um “teatro como serviço público”, engajado num verdadeiro diálogo com a coletividade, “o sonho de um teatro que significaria para todos o acesso tanto à arte quanto à cultura” (DORT, 1977, p. 362). Sarrazac examinará mais tarde o conjunto dos movimentos dessa crise, em aspectos históricos e estéticos, num livro notável chamado *Critique du théâtre: de l’utopie au désenchantement*, publicado em 2000, em que avalia e homenageia o sentido vivo e contraditório da “utopia brecht-barthes-dortiana de um teatro crítico” (SARRAZAC, 2000, p. 136, tradução minha).

Quando nos conhecemos em 2001, sua alegre surpresa em se deparar com um dramaturgo brasileiro interessado em teatro dialético foi proporcional ao interesse mútuo que tínhamos pelas possibilidades do drama como forma aberta: ambos, com ênfases poéticas diferentes, estávamos distantes da desconfiança generalizada em relação à ideia de “representação dramática”, ao entendermos que tal recusa em abstrato não significa nada além do que uma idealização de seus supostos avessos, sejam eles a cena épico-política ou a cena performativa da “presencialidade” poética, cujos valores, positivos ou negativos, não podem ser medidos de modo geral, mas sim pela fatura e consistência estética de cada obra em relação a seu contexto produtivo e sistema de expectativas. Quando Sarrazac me ofereceu seu livro sobre a geração de Dort e Barthes, escreveu na dedicatória: “com a idéia de que mesmo o desencanto pode ser ativo”

Hoje não tenho muita dúvida de que o disparador teórico que animou o pensamento teatral de Sarrazac desde seus primeiros passos artísticos e intelectuais provém de uma conferência famosa que Sartre fez na Sorbonne em 29 de março de 1960. Naquela ocasião, o filósofo afirmou: “Brecht não resolveu, no quadro do marxismo, o problema da subjetividade e da objetividade, e em consequência, nunca deu um lugar real à subjetividade em sua obra, tal como ela deve ser.” (SARTRE, 1973, p. 149, tradução minha)

Sartre, entretanto, quando lançou a discutível ideia de um déficit de subjetividade em Brecht, era colaborador do grupo da *Théâtre Populaire*. Apesar de sua observação não valer para a maioria das peças do poeta alemão, ela soava como contraponto antiformalista à adesão do TNP às técnicas épicas, bem como anteparo às críticas que o próprio Sartre, dramaturgo, sofria pela forma convencional de seus dramas de confinamento, suas peças filosóficas. A retomada da questão no fim dos anos 1970, entretanto, vinha sem o mesmo contracampo: aludia agora à afirmação de um programa poético para uma nova dramaturgia. Não é por acaso que o tema foi tratado na entrevista dada por Sartre a Bernard Dort, no número 32-33 da *Travail Théâtral*, de dezembro de 1979. Àquele tempo, Sartre já não estava interessado em polemizar com o brechtismo, talvez nem sequer em defender um “teatro dramático bem próximo do épico e que não seja burguês” (SARRAZAC, 2012, p. 31). Ele usa sua resposta para refletir sobre formas de manifestação subjetiva no teatro para

além das palavras, tecidas no além ou aquém da linguagem. Seu interesse está longe de ser puramente formal. Também significativamente, aquela mesma edição contém textos ficcionais de três dos melhores dramaturgos europeus do tempo: Handke, Heiner Muller e Sarrazac.

O projeto de um **teatro íntimo** de sentido social já se organizava: toda a teoria que vai animar as belas peças de Sarrazac nos anos seguintes, depois reunida em livros, estará atravessada por esse ideal sartreano (mas que também contém algo da visão teatral de Althusser sobre Brecht) de uma dramaticidade feita de formas sutis na instauração da dialética subjetividade-objetividade. Havia nesse movimento, uma militância crítica que procurava reconhecer a força de autores emergentes como Benedetto e Deutsch, ou de dramaturgos mais antigos como Armand Gatti e Vinaver (que não se alinharam com o teatro “do absurdo” nem com o épico). Mas também havia em curso a constituição de um programa cênico-literário (SARRAZAC, 2011). Ele se inspirava na forma da “autópsia” de um *Woyzeck*, de Büchner, peça que contém uma personagem-título “possuída” pela ideologia de um modo não-dramaticamente consciente [é exata e bonita a análise de Sarrazac sobre a personagem Zé Ninguém, feita em *O futuro do drama* (2001)]. E também se valia da estrutura de estações de um Strindberg, forma aberta a epicizações de vários tipos. O projeto de uma teatralidade permeada por “pulsões rapsódicas”, feita da desindividualização relativa da tessitura dramática, foi depois chamado por ele de cena do “drama-da-vida”: uma configuração espectral, retrospectiva, montada com as partes expostas, e que pode abranger o todo de uma vida pessoal (contrária à linearidade progressiva da forma convencional, chamada por ele de “drama-na-vida”).

A linda carta que divulgo a seguir me foi enviada por um amigo. Contém uma reafirmação da politicidade da cena íntima, feita no intuito de dialogar com um grupo de artistas de outro país e geração. É uma apresentação de seu ideal poético. Há nela também uma advertência em relação às tribunas fáceis de certo estereótipo brechtista, tendência que ele sabe ser frequente entre jovens artistas de esquerda e que poderiam estar presentes no nosso seminário. Há nela uma atenção à necessidade de um trabalho atual de produção de novos vínculos a partir das divisões dadas. E há, enfim, a compreensão de que os vários modos do teatro crítico

pedem sempre, em alguma medida, ativações que nascem de alguma forma de desencanto.

Carta de Sarrazac

Carlucet, 30 de julho de 2014.

Querido Sérgio,

Ao te escrever esta carta espero não somente demonstrar minha identificação com o teu trabalho e com nosso diálogo, mas também contribuir o quanto possível para o encontro de setembro, em torno da questão essencial – “Em que o mundo atual pode ser representado pelo teatro?” –, ao qual não poderei, infelizmente, comparecer fisicamente.

Anexo a esta carta a tradução em português de minha última peça, *O fim das possibilidades*, que será montada por Nuno Carinhas no Teatro Nacional São João (Porto, Portugal), em março próximo. Eu considero, com efeito, que esta peça constitui uma resposta – minha resposta, um tanto quanto parcial! – à questão que você coloca e que diz respeito à crise profunda que vivemos atualmente na Europa – talvez até além dela.

Em meu livro *Critique du théâtre: de l'utopie ao désenchantement* (2001), publicado há uns quinze anos, não se tratava simplesmente, para mim, de exumar a ideia de um **teatro crítico** – ademais, ela está realmente morta? –, mas de fazer a genealogia, de tentar compreender como, a partir de uma posição muito minoritária, ela pôde conduzir, a partir dos anos 1950, um movimento teatral importante e de longa duração. Além disso, eu pretendia interrogar essa ideia – assim como as práticas diferenciadas que ela suscitou, por exemplo, em Villar e em Brecht – a partir da situação atual, de forma retrospectiva, a fim de ver como ela se perderam ou se transformaram. Enfim, fazer a **palinódia**. Em que ponto estamos hoje com essa ideia de um teatro crítico, que sem dúvida permanece presente nos fundamentos de nossa prática, ainda que em estado inerte?

É durante uma reflexão, a priori puramente técnica, sobre a arte da atuação, que Brecht dá início a sua ideia de um **teatro crítico**: “A arte dramática não tem nenhuma necessidade de renunciar totalmente à identificação; entretanto, ainda é necessário – e ela pode fazer isso sem perder sua

característica de arte – que ela permita ao espectador a adoção de uma atitude crítica. Esta atitude não é, em nada, inimiga da arte como costumamos frequentemente acreditar [...]. Um dos princípios essenciais da teoria do teatro épico é que **a atitude crítica pode ser uma atitude artística**” (BRECHT, 1972, p. 77).

Tal “atitude” não tem outro objetivo senão o de manter o espectador ativo, isto é, **crítico**. Já em seus primeiros textos sobre Brecht, Barthes empenha-se em ressaltar o alcance “político” dessa atitude: “A obra tem toda a densidade de uma criação, mas essa criação é fundamentada em uma forte crítica social; sua arte se confunde, sem qualquer concessão, com a mais alta consciência política” (BARTHES, 2002, p. 482).

De fato, Barthes se comporta, antes de ver *Mãe coragem* em Paris em 1954, como o Cristóvão Colombo de Claudel antes de descobrir a América: ele já a conhecia, seu espírito já a tinha abraçado. Uma prova disso é o editorial – não assinado mas, ao menos em parte, resultado da caneta de Barthes – do primeiro número da *Théâtre populaire*: “O teatro deixou de ser o espelho da vida e dos acontecimentos, o grande Comentário que era nos tempos de Ésquilo ou de Shakespeare para se limitar [...] a não ser mais que um pretexto para recreações menores”. E essa presciência, cheia de nostalgia, da ideia de um teatro crítico não é, evidentemente, estranha ao trato de Barthes com a tragédia antiga, feito no antigo Teatro da Sorbonne antes da Guerra, e com os espetáculos de Vilar em Avignon posteriores ao Teatro Nacional Popular.

Mas de que trata essa crítica do espectador solicitada, privilegiada, estimulada pelas técnicas específicas do teatro épico?... Ela tem um objeto duplo: “A crítica do espectador é dupla”, define Brecht, “ela se refere à interpretação dada pelo ator (seria ela justa?) e ao mundo que ele representa (deveria ele permanecer como está?)” (BRECHT, op. cit., p. 94). É aí que se realiza a desmistificação prévia da ilusão teatral – ilusão de plenitude, ilusão de se estar em frente à própria “natureza” – e o combate contra seus efeitos hipnóticos. E é aí que se põe em evidência a teatralidade do teatro – o revirar ao exterior o vazio interior do teatro. Processo já iniciado por Pirandello, onde a estratégia “humorística” e irônica participa de uma crítica do teatro, e pela encenação muito refinada de Vilar, mas

que o teatro de Brecht leva ao mais alto grau no referente à sensualidade e intelectualidade. Também vai por aí o posicionamento de Barthes a favor de uma “exteriorização dos signos”. É o que o leva a elogiar tanto o simulacro dos shows de luta livre, como o trabalho teatral próprio ao Bunraku (para além disso, sua pesquisa cada vez mais radical de uma teatralidade fundada na exterioridade dos signos acabará por conduzir o “último Barthes” a perder o interesse por todo o teatro ocidental, o que inclui a representação brechtiana).

Nessa concepção de **teatro crítico** está muito claro que o sentido não pode ser **contido**, envolvido pelo texto ou pela representação. Ele é, ao contrário, oferecido à construção, à produção do espectador crítico. A cena expõe, relata: mas só o espectador detém o poder de deliberar. Por que então, hoje, mesmo entre excelentes espíritos, surge essa tendência de confundir o movimento crítico processual com um julgamento *a priori*, e de assim reduzir Brecht a um teatro de mensagem, a um teatro de tese? Adotar um ponto de vista crítico que engaje um trabalho do espectador – “esse ator que começa quando termina o espetáculo, que só começa”, como muito bem escreveu Althusser “para completá-lo, mas na vida”. Algo que é muito contrário ao que pensa Vinaver (1993 p. 147): “ilustrar e demonstrar uma tese”.

Para o Barthes de 1954, no momento da “iluminação” brechtiana, a ideia de um teatro crítico é – de modo evidente – a modalidade prático-teórica de um teatro autenticamente político. É por isso que o exame do legado e da possível falta de herdeiros do teatro crítico deveriam nos engajar hoje num exame crítico das consequências da própria ideia de um teatro político.

Não estando particularmente armado para conduzir tal análise, me contentaria em liberar um sentimento, aquele de um cidadão e autor de teatro que se esforça em não perder seus pés nas areias movediças onde se situam hoje o pensamento e a intervenção política. Meu sentimento, portanto, é que se “tudo é político” ainda constitui uma fórmula aceitável, até útil, para se compreender e relatar os comportamentos humanos (nossa tarefa como escritores de teatro), por outro lado, o político não pode não mais ser considerado como “o Todo”.

Da crítica do político na medida em que ele pretenda englobar, no teatro, toda a crítica do humano, eu encontro uma expressão forte e convincente nos escritos de Nicole Loraux (1999) sobre a tragédia antiga. Para a autora de *La voix endeuillée*, a tragédia grega, que ela nos convida a considerar como “um oratório e, ao mesmo tempo, peça engajada”, não se restringe a “uma representação controlada que a cidade quer dar dela mesma” (Ibid., p. 35). O fato de que o teatro possa se encarregar também de parte do sofrimento coletivo, de parte do humano que escapa à política, ou seja, que escapa ao consenso entre os cidadãos, não significa que o teatro negue o político, mas que ele toma a frente da política. Ou – expresso de outra maneira – que ele se permite o tempo de um desvio, de uma excursão por aquilo que Nicole Loraux (Op. cit, p. 54) designa como “o outro da política”, ou seja, uma política outra, que não seria mais baseada no consenso e na convivência, mas sobre algo (que ela) chama de “o vínculo da divisão”.

Dessa emancipação de um teatro crítico em relação a uma estrita tutela do político – do “Tudo político” –, a primeira consequência é que o modelo jurídico do **Processo**, fundado pela assimilação do teatro ao tribunal, não deveria mais ser suficiente para dar conta do processo teatral. Em outros termos, é a própria “publicidade” da representação trágica, como paradigma de todo **teatro público**, que somos convidados a revisitar e a diferenciar, com força, daquela da ágora. Que se pense como Jean-Christophe Bailly: “Toda a história do teatro ocidental **não pode ser inteiramente tributária** desta origem, dessa conexão transparente entre cena e cidade” (BAILLY, 1996). Assim como considero inapropriada a crítica que Vinaver (1993) faz a Brecht por promover supostamente um teatro “de tese”, um teatro “ilustrativo”, também considero que o mesmo Vinaver tem razão ao pedir a suspensão do julgamento – da “tentação de denunciar e acusar” – que decorre, forçosamente, da submissão exclusiva do processo teatral ao modelo “cívico” do **Processo**.

Se nós queremos que o teatro se encarregue dessa dimensão de sofrimento individual e coletivo, do protesto contra a injustiça que nenhum processo imediato saberia aliviar, dessa queixa da humanidade que abrange até a parte não humana do humano [Nicole Loraux (Op. cit.) dá como exemplo a voz feminina, ou seja, a voz não cidadã da tragédia grega], se nós queremos que seja levado em conta o “vínculo da divisão”, então me parece que o teatro

não deveria se contentar em ser **Processo**, ele deve ser também **Paixão**, no sentido de que falava Mallarmé e, depois dele, Claudel.

Paixão e Processo tudo junto, crítico até atingir o ponto crítico do humano onde o político não procura fazer prevalecer sua lei a todo preço: eis a dinâmica contraditória, a condição heterogênea de um teatro onde a escuta – da voz que grita, porque nós a rejeitamos no inumano –, onde o “trabalho do espectador” volta a ser produtivo e necessário. O teatro – o drama, a ação dramática –, que é **Paixão**, não para de transbordar o político enquanto **Processo**. Como o rio que transborda na enchente e sai, provisoriamente, de seu leito.

Logo que tentei, já faz bem uns vinte anos, articular em torno da noção de **íntimo** uma reflexão sobre o teatro do século XX, de Strindberg a Duras (SARRAZAC, 1989), deparei-me com alguns “leitores” (refiro-me àqueles que do livro leram somente o título!), que associaram íntimo a intimista, ou seja, “privado”, quando não se tratava de “doméstico” ou “enclausurado”... Entretanto, para mim, assim como para a maioria dos autores que estudei nessa obra, o íntimo era justamente o contrário do intimismo: não uma retirada para a esfera do privado, mas um deslocamento mútuo e um tensionamento, característicos das dramaturgias da subjetividade, do privado e do público. A constituição, precisamente, do que Nicole Loraux (Op. cit.) chama de “vínculo da divisão” entre o íntimo e o político. Tal como trabalhei nesta obra, o íntimo – esse superlativo, esse **interior do interior** – deve ser entendido como a nossa conexão mais estreita com o que nos é exterior, com o Outro, com o que nos é estrangeiro. O íntimo, aqui, é, de certa forma, o **extimo**.

Com minha amizade, e minhas saudações fraternais aos participantes do encontro de setembro,

Jean-Pierre Sarrazac

(Tradução de Marina Coelho dos Santos e Sérgio de Carvalho.)

Referências bibliográficas

- BAILLY, J.-C. Théâtre et démocratie: un art ancré dans l’histoire. **Le Monde diplomatique**, Paris, p. 15, juil. 1996.
- BARTHES, R. Pourquoi Brecht? *In*: BARTHES, R. **Œuvres complètes**. Paris: Seuil, 2002. (v. I). p. 162-165

- BRECHT, B. Nouvelles techniques d'art dramatique. *In*: BRECHT, B. **Écrits sur le théâtre I**. Paris: L'Arche, 1972. p. 329-376.
- CARVALHO, S. (org.). **O teatro e a cidade**: lições de história do teatro. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.
- DORT, B. O fim de um sonho. *In*: DORT, B. **O Teatro e sua realidade**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 351-364.
- LORAU, N. **La Voix endeuillée**: Essai sur la tragédie grecque. Paris: NRF Gallimard, 1999.
- SARRAZAC, J.-P. **Théâtres intimes**. Arles: Actes Sud, 1989.
- SARRAZAC, J.-P. **Antoine, l'invention de la mise en scène**. Paris: Actes Sud-Papiers, 1999.
- SARRAZAC, J.-P. **Critique du théâtre**: de l'utopie ao désenchantement. Paris: Circé, 2000.
- SARRAZAC, J.-P. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, J.-P. **O outro diálogo**: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. Lisboa: Licorne, 2011.
- SARRAZAC, J.-P. **Léxico do drama moderno contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- SARRAZAC, J.-P. **Poética do drama moderno**: de Ibse a Koltés. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SARTRE, J.-P. Au théâtre, l'imaginaire doit être pur dan sa manière même de se donner au réel. [Entrevista cedida a] Bernard Dort. **Travail Théâtral**, Paris, n. 32-33, dez. 1979.
- SARTE, J.-P. Théâtre épique et théâtre dramatique. *In*: SARTRE, J.-P. **Un théâtre de situations, textes choisis et présentés**. Paris: Gallimard, 1973. p. 113-163.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- VINAVER, M. Étais-je sous influence? *In*: VINAVER, M. **Brecht après la chute**. Paris: L'Arche, 1993.

Recebido em 10/02/2020

Aprovado em 10/02/20/20

Publicado em 09/03/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p15-27

Sala Aberta

Manoel Barbosa: performance, ansiedade e geografia colonial

*Manoel Barbosa: performance, anxiety
and colonial geography*

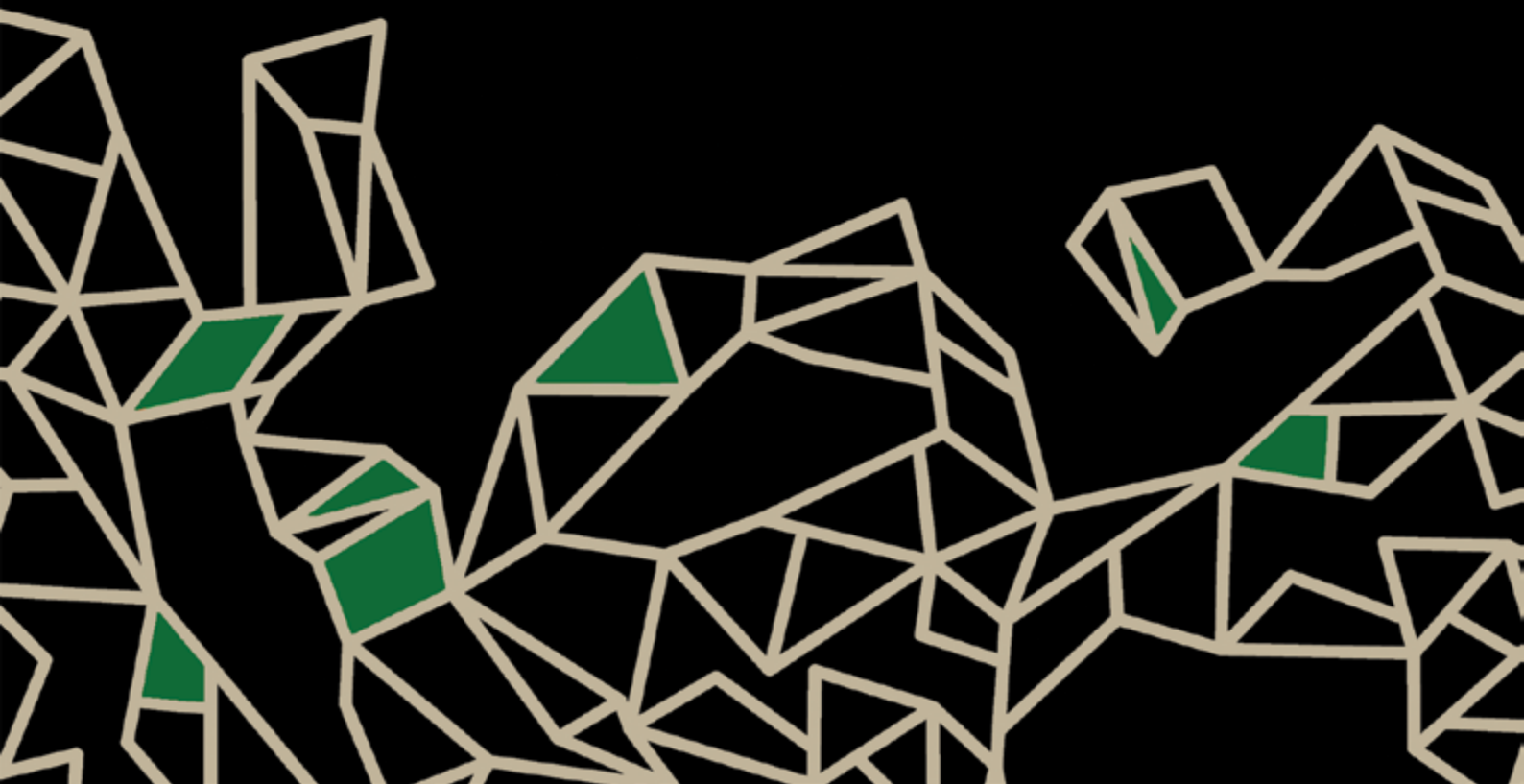
Cláudia Madeira
Fernando Matos Oliveira

Cláudia Madeira

Doutora em Sociologia da Arte e da Cultura pela Universidade de Lisboa e professora auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Fernando Matos Oliveira

Doutor em Literatura Portuguesa e professor auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra



Resumo

Manoel Barbosa possui um percurso singular na arte da performance em Portugal. Este artigo trata sobre o seu período formativo como artista e algumas das suas protoexperiências performativas, nomeadamente as primeiras performances realizadas em contexto colonial, que aqui são descritas e analisadas no âmbito de uma estética da resistência anticolonialista e antifascista.

Palavras-chave: Arte da performance, Guerra colonial, Estética da resistência, Antifascismo, Anticolonialismo.

Abstract

A glance at Manuel Barbosa's career within Portuguese performance art shows a unique path. This paper investigates his early arts formation period and some of his performative proto-experiences by focusing on one of his earliest participatory performances within a colonial context, which will be described and analyzed from the perspective of a resistance aesthetics based on anti-colonialism and anti-fascism.

Keywords: Performance art, Portuguese colonial war, Resistance aesthetics, Anti-fascism Anti-colonialism

Manoel Barbosa possui um percurso singular no panorama artístico português. Nascido em Rio Maior, distrito de Santarém, inicia o seu percurso artístico por vocação e autodescoberta, contornando, contrariando e, de certo modo, substituindo uma trajetória oficial de formação artística por um percurso assente na descoberta, na leitura, no autodidatismo e numa aproximação progressiva às redes artísticas nacionais e internacionais, acabando ele próprio por vir a reforçá-las e a fomentá-las na década de 1980, no que diz respeito à arte da performance em Portugal. A sua relação com essa prática artística surge como algo umbilical, anterior à sua aparição formal, iniciando-se com algumas experiências e ações corporais, desenvolvidas ainda na geografia do seu espaço familiar. Essas experiências antecedem qualquer intenção ou catalogação artística, aparecendo como exercícios motivados por contextos propiciatórios, se assim podemos dizer. A escala do seu trajeto de aproximação à performance pode assim ser mensurada entre essas experiências emergentes e a condição

de pintor, desenhista e performer, que agora assumidamente identifica o seu nome numa placa colocada no espaço público de Rio Maior, com a inscrição “Manoel Barbosa: Pintor e Performer Riomaioense”.

Desse período de iniciação, a ação que originou o que ele considera ser o seu primeiro ato de *body art*, aos 17 anos, está descrita em registo testemunhal: depois de ver grandes noqueiras arrancadas na propriedade de seus pais, Barbosa entra nu em um dos buracos formados na terra – o contato com a terra é importante – e fica assim por um tempo que se parece dilatar, assistindo ao pôr do sol, escondido da vista de suas gentes e dos empregados da herdade, imerso em uma prática ritualista, íntima e pessoal. Refira-se ainda outro ato: após completar 18 anos, empreende com um amigo a aventura de ir a Paris. “Estava doentiamente ansioso por conhecer, cheirar, ver, estar perante arte histórica, conhecer locais icônicos de Paris” (BARBOSA, 2018). Ao regressar da viagem de descoberta e aprendizagem, no ateliê da sua casa paterna, experimenta o gesto de se pintar nu – dos pés ao tórax –, colocando o corpo no ateliê, como uma raiz orgânica. Trata-se ainda de uma ação contida, em regime privado, algo devedora da revelação e do contato parisiense com os *happenings* que conhecera por via da obra de Georges Mathieu, de quem recebera um catálogo autografado. Nessa publicação, uma fotografia de Mathieu (artista que desde finais da década de 1960 gerava *happenings* pictóricos, ao vivo, para grandes audiências) captou a atenção de Barbosa: “aquela fotografia foi um *click* fundamental para eu começar a entender de modo diferente as potencialidades das artes e o que eu deveria experimentar, prospeccionar, criar” (Ibid.).

As primeiras experiências foram, portanto, ações exploratórias sem a intencionalidade que a partir desse momento se começa a acentuar na sua prática, à medida que se aprofunda a percepção da linguagem específica e dos procedimentos criativos da performance. Nesse caminho em direção à performance, Manoel Barbosa juntou a informação esparsa que ao longo da adolescência foi recolhendo sobre as transformações do panorama criativo nacional e internacional. As leituras de revistas como a *Vida Mundial* e a *Colóquio-Artes*, ou das ocasionais notícias de “arte diferente ou escandalosa” (quase sempre assim editadas), de eventos como a Bienal de Veneza¹, que

1 Aos 19 anos, surpreende-se com a notícia publicada no *O Século* sobre a exibição pública de um doente como “obra de arte”. Marcou-o essa participação de Gino de Dominicis na

Ihe chegavam pelos jornais *O Século* e *Diário de Notícias*, bem como dos livros clandestinos de arte e política, adquiridos em lugares seguros de Santarém e Lisboa, constituíam no seu conjunto oportunidades para conhecer autores e linguagens de criação no panorama internacional².

A essa informação juntam-se as conversas com Almada Negreiros. Entre os 16 e 17 anos, Manoel Barbosa vai com assiduidade a Lisboa para ver arte e comprar edições: “estava obcecado por conhecer pessoalmente Almada Negreiros. Depois de muitas envergonhadas tentativas n’A Brasileira [café histórico de tertúlias artísticas em Lisboa], finalmente arrisquei. Conheci-o. Não me esquecerei do sorriso que me fez e que mais tarde descobri que Ihe era característico. De quando em quando cumprimentava-o n’A Brasileira; criou empatia comigo, e muitos mais encontros houve”³. Poucos anos mais tarde, nas habituais viagens e visitas às galerias de Lisboa – como a Galeria 111, Quadrante, SNBArtes e até o SNI –, “descobre” na Galeria Judite Dacruz os trabalhos artísticos e performáticos de João Vieira e de Helena Almeida, surpreendentes revelações da utilização do corpo na arte⁴.

O seu trajeto pessoal e performativo será influenciado de modo decisivo pelo contexto político da ditadura: aos vinte anos passou por inquéritos e “apertos” vários na sede da Polícia Internacional e de Defesa de Estado (PIDE); tomou conhecimento da resistência e das lutas pela libertação que chegavam simultaneamente pelos jornais e relatos de ex-militares; participou na guerra colonial, que terá no seu trajeto o impacto de uma experiência liminar, com consequências na sua criação até à performance *KROORMZ*

Bienal de Veneza. O jovem Manoel recorta a notícia, que hoje integra o seu arquivo pessoal – intitulado Manoel Barbosa Performance Art.Body Art Archives.

- 2 É também n’*O Século* que conhece e lê sobre Almada Negreiros. Nas palavras do próprio Manoel: “*O Século* tinha páginas muito grandes. Um número tinha uma página e meia sobre Almada Negreiros; acho que li e reli aquilo umas dez vezes, incluindo o manifesto [...]. Aí é que deu o clique ao puto de Rio Maior” (BARBOSA, 2018).
- 3 Manoel Barbosa pretendia estudar na Escola Superior de Belas-Artes e falou dessa intenção a Almada, que já conhecia desenhos e duas pinturas suas. O Mestre, como o chamava, respondeu-lhe com um gesto reprovativo e brusco: “Proíbo-o! Você vai perder-se! Pinte, desenhe. Quando tiver idade vá ver coisas a Madrid, a Paris” (BARBOSA, 2018).
- 4 Sobre o encontro com a arte nesse período formativo, sobretudo em regime autodidata, afirma ainda o seguinte: “O primeiro e marcante encontro com a ‘grande arte’ foi aos 15 anos, quando, em Rio Maior, um amigo me emprestou o catálogo *Um século de pintura francesa: 1850-1950*, que estava patente na Fundação Gulbenkian. Fiquei radiante, inquieto. Passado algum tempo um meu familiar em Lisboa levou-me à Fundação. Senti-me fascinado e vi essa exposição em três tardes” (BARBOSA, 2018).

(*Vortex III*), apresentada em 2018, no Teatro Acadêmico de Gil Vicente (TAGV), em Coimbra. Em 1971, aos vinte anos, após um curso de transmissões realizado em Lisboa, o jovem militar fica sabendo que seria destacado para Zemba⁵ (Figura 1), uma das zonas mais perigosas da guerra que se desenrolava em Angola: “eu estava ciente do perigo, para onde ia; fui para Zemba, zona da Pedra Verde, dos terríveis Dembos, o pior de tudo... Ficamos em pânico com a ida para Zemba” (BARBOSA, 2018); “quem ia para aquele local era para... era tudo rodeado por montes e lá embaixo estava o quartel” (BARBOSA, 2015).



Figura 1 – Quartel militar Zemba (Angola)

Fonte: Acervo dos veteranos da Guerra do Ultramar (1963/1964)⁶

É nesse contexto que o medo e a ansiedade se propagam, ampliados pelos relatos que chegavam, apesar da ocultação do regime. Em 18 de fevereiro de 1973, estando Manoel Barbosa no quartel de Tavira, no centro da vila, desloca-se com alguns amigos à Ilha de Tavira e lá realiza um ritual intitulado *África* que, mais tarde, em 1977, passará a designar como “ritual-performance”

5 Foi em Zemba, e não no Continente, que surgiram os primeiros Comandos do Exército, dada a magnitude dos combates e a situação geográfica do quartel. Em Zemba permaneceu durante algum tempo a “operacionalizar” os militares o mítico, icônico, “louco” Dante Vachi, que esteve na origem dos Comandos.

6 Disponível em: <http://bit.ly/2tFbhPk>. Acesso em: 30 jan. 2020.

Nu e virado para o continente africano, no início desse ano intervalar de 1973 – no qual se concentra e satura o trauma de uma guerra longa, a que acresce a provável desagregação iminente do regime salazarista –, Manuel Barbosa lê excertos de discursos sobre África de Léopold Senghor, Karen Blixen, Agostinho Neto, Martin Luther King Jr., Jomo Kenyatta, Frantz Fanon, Julius Nyerere, Amílcar Cabral, Angela Davis. Com exceção do africanismo mitificado de Blixen, ainda assim presente como fala europeia sobre o outro, estamos perante uma verdadeira plêiade de intelectuais e ativistas que tinham em comum a luta pela libertação dos povos africanos. A cada leitura, Manoel Barbosa escreve-a com o indicador na água do mar e coloca o texto numa garrafa, rolha-a, lacra-a e atira-a (sempre na direção de África) finalmente para o oceano, uma a uma, ao mesmo tempo que dilui na água um pigmento colorido – específico para cada leitura (Figura 2).

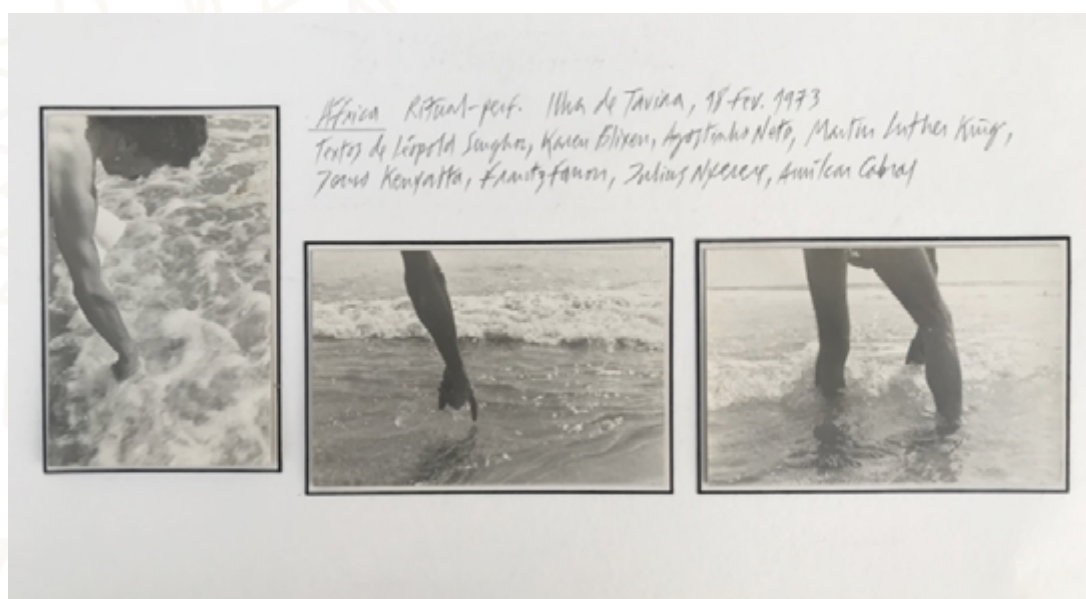


Figura 2 – Ritual-performance *África*, em 1973

Fonte: Coleção particular de Manoel Barbosa

Estamos perante uma ação ritualizada (TURNER, 1987), um exercício de expiação colonial, que a seu modo convoca para um encontro inédito e invisível as vozes silenciadas de África, representantes de uma geografia colonial que atravessa continentes, incluindo Senegal (Léopold Senghor – pigmento verde), Angola (Agostinho Neto – vermelho), os Estados Unidos da América (Martin Luther King Jr. e Angela Davis – preto), Quênia (Jomo Kenyatta – amarelo), a França colonial da Argélia à Martinica (Frantz Fanon – azul), Tanzânia (Julius

Nyerere – branco), Guiné-Bissau e Cabo-Verde (Amílcar Cabral – azul). Tenha-se em conta que nesse ano de 1973, a um tempo insidioso e auspicioso, foi assassinado Amílcar Cabral; realiza-se o III Congresso da Oposição Democrática (Aveiro); e, na sequência de uma reunião clandestina de alguns capitães no Monte Sobral, nasce o Movimento das Forças Armadas⁷.

Regressemos ainda ao ritual-performance. A contingência máxima que define o gesto da inscrição na água, como palimpsesto invertido, metaforiza certamente a promessa a cumprir contida nas palavras “africanas” lidas por Manoel Barbosa. A leitura e a escrita registam as vozes de África por delegação artística, mas a ação revela também a dificuldade – e a urgência – de comunicar e dar corpo à ansiedade desse tempo liminar de 1973. Como nos processos traumáticos, não há forma de a linguagem verbal dar conta do reprimido. Ora, a ação na Ilha de Tavira suplementa as palavras lidas e tenta chegar ao não dito de duas maneiras complementares: através do gesto da inscrição e através do movimento infinito proposto pela garrafa atirada ao oceano. Por outro lado, ao recorrer ao gestual, à corporeidade, à materialidade e à ontologia presentificadora da performance, Manoel Barbosa experimenta e confirma – porventura pela primeira vez – que aos vinte anos está na posse de processos fundamentais da criação performativa. Na verdade, assistimos nesse ritual a um conjunto de procedimentos marcantes na arte da performance, que depois reaparecem no seu próprio trajeto (HOWELL, 2000): processos de desocultação (corpo despido, pés descalços); processos de transferência e de transferência de uso (escrever na água, colocar texto na garrafa); processos de repetição (sequência iterativa da leitura, da inscrição e da coloração); entre outros.

A ida para África e a participação na guerra colonial, uma experiência marcada por um cotidiano de risco e tensão permanentes, não o dispensam de experiências quase artísticas. No quartel, situado em plena mata, descobre no gabinete do capitão uma parede com cerca de 3,5 × 2,5 metros,

⁷ Manoel Barbosa revela ainda, a este propósito, que estando em Zemba e de serviço (a dirigir as transmissões), na noite de 24 para 25 de abril, soube pela manhã, às 9h do dia 25, do sucesso da sublevação militar em Lisboa: “Foi uma alegria incontrolável, fui imediatamente informar o tenente-coronel e o major. Estavam em combate dois pelotões fora do quartel, pela hora de almoço dei ordem para regressar; **ali** acabou a guerra” (BARBOSA, 2018).

extraordinariamente pintada com figuras estilizadas, entre o futurismo, o cubismo e a *pop art*. A assinatura é de António Palolo, que cinco anos antes tinha estado no mesmo posto de comando de transmissões militares. Sabendo do seu autor, Manoel Barbosa voltou várias vezes ao gabinete para ver a pintura, como quem se desloca a um espaço-arte: “Era como que o meu refúgio, a minha ligação a outro mundo, um escape” (BARBOSA, 2018). Nesse contexto, o tenente-coronel Joaquim Ribeiro Simões, que frequentara a Galeria 111 e admirava Palolo, permitiria que Barbosa usasse a pequena entrada da prisão, convivendo com presos, para pintar e desenhar. Um desses desenhos, de 1973, constará em uma videoinstalação de Alexandre Estrela (2015) denominada *Pockets of silence*, apresentada no Centro de Arte Contemporânea Reina Sofia, em Madrid (de 16 de dezembro de 2015 a 21 de março de 2016), sob comissariado do português João Fernandes.

Após o 25 de abril, Manoel Barbosa pediu ao comandante o especial favor de gozar o mais rapidamente possível os trinta dias de férias a que tinha direito, “para saber e viver o que acontecia com a revolução” (BARBOSA, 2018). Chega a Lisboa em 4 de junho, onde assiste à pintura do famoso painel de comemoração do 10 de junho, Dia de Portugal, na Galeria de Belém. Um pintor amigo convida-o a subir no andaime para com ele pintar, mas Manoel se recusa: “estava atordoado e com o cérebro inoperacional dado o turbilhão de acontecimentos, incluindo traumas de Zemba” (Ibid.). Regressa ainda enquanto militar a Angola, sendo retido em Luanda, pois o seu batalhão fora transferido no contexto da crescente guerrilha urbana⁸. É nesse contexto que desenvolve, no Largo de Mutamba (Figura 3) – uma das praças mais movimentadas de Luanda –, uma nova ação: o *happening* “*Intervenções a partir de Calenda e de Barnabé*”, que realiza com dois outros militares, africanos de etnias diferentes, integrados no exército e colegas de Barbosa desde Zemba. No princípio da tarde, fardados, sobem em cima do banco de um ponto de ônibus e leem textos da resistência anticolonial e referentes à rainha Njinga.

8 Em Luanda atua durante seis meses: “igualmente muito perigosos; assumi-me como um militar anarca, ‘baldei-me’ incontáveis vezes dia e noite para aguentar aquilo. Pratiquei atos loucos sob efeitos ilícitos, ia para a discoteca em Luanda fardado e com arma; enfim, estórias. Na véspera de regressar a Lisboa não sabiam onde eu estava. É possível [ver] reflexos disto nalgumas das minhas performances, nomeadamente em *KROOMZ (Vortex III)*” (BARBOSA, 2018).

Calenda lerá em kôkwe, Barnabé em quimbundu, e Manoel, não conhecendo aquelas línguas, tenta imitá-las ao ler textos de Agostinho Neto. Ao final de cada página lida, atiram-nas para os espectadores, com o polegar erguido. O *happening* é presenciado pelas pessoas que passam a pé e de ônibus, surpreendidas pelos militares fardados, recitando empoleirados sobre o banco comprido. A cada página lida, os três trocavam de posição. Passado algum tempo, são detidos pela polícia militar e levados para o quartel do Grafanil, onde são interrogados e ficam detidos por dois dias. Esse *happening* “continuará” nove dias depois, na Ilha de Luanda: os três militares, fardados, almoçam “de modo exibicionista, gestualista, um riquíssimo manjar de marisco com champagne” (Ibid.) e leem resumidos excertos dos textos iniciais, de modo semiaudível pelos presentes no restaurante.



Figura 3 – Largo de Mutamba, 1974

Foto: Henrique J. C. de Oliveira⁹

As ações de 1973 e esta de 1975 têm em comum o questionamento da hegemonia colonial e a auscultação de vozes que reclamavam uma outra simetria nos aparatos políticos e também artísticos de representação. A esse

⁹ Disponível em: <http://bit.ly/2sUHTZz>. Acesso em: 30 jan. 2020.

propósito, tanto o ritual como o *happening* convocam vozes e alteridades que não tinham lugar nas narrativas oficiais. São criações que operam no tempo da rasura e do ferimento colonial.

Apesar de essas ações não terem, por motivos vários, uma legitimação pública no campo artístico, nem uma presença nas narrativas historiográficas até muito recentemente, encontramos nelas a energia contestatária, o corpo transgressor, o devir processual que caracteriza a arte da performance. Nesse âmbito, podemos traçar uma relação direta com a própria performatividade social dos portugueses, no que diz respeito à relação com a guerra colonial, pois esta parece ter tido pouca inscrição em Portugal (MADEIRA, 2016a, 2016b). Ou seja, apesar da simultaneidade no tempo histórico, que levaria a crer que a guerra colonial tivesse sido um dos temas abordados pelas performances desenvolvidas em Portugal nos anos 1960-1970, só muito recentemente tem ocorrido a ressignificação de alguns acontecimentos performativos (Id., 2016b). Foi o que sucedeu, por exemplo, com um texto de Ernesto de Melo e Castro em homenagem a António Aragão em 2015, em que este faz referência ao *Funerão de Aragal*, no qual também participou. Desenvolvido por António Aragão no âmbito do *Concerto e audição pictórica* (1965), esse *happening* surge agora associado a um “simbolismo evidente, tendo em atenção os mortos das guerras nas colónias de África” (CASTRO, 2015, p. 132).

Efetivamente sabemos muito pouco sobre a existência de performances ou *happenings* que tenham convocado as questões inerentes à guerra colonial durante esse período. Talvez isso se explique pelo fato de a construção da história da performance ainda se encontrar em processo, ou pelo fato, porventura mais provável, de a guerra colonial ter sido em si mesma um dos temas mais silenciados da história portuguesa, mesmo após o seu término, como afirmam Eduardo Lourenço (2014) e José Gil (2005). Esse silêncio se traduziu numa “experiência do indizível”, do incomunicável, mas não deixa por isso de se manifestar e estar presente, de modo oblíquo. Como nas experiências traumáticas, que nem sempre podem ou devem ser testemunhadas (MADEIRA, 2016b), podemos aceder a sentidos ocultos observando os não ditos, os meio ditos, os quase ditos ou apenas os murmúrios. Nas ações performativas de Manoel Barbosa a caminho de África e em África, em 1973 e 1975, abrem-se brechas

nessa política de silenciamento performativo, pois ambas são atravessadas por uma dinâmica de exteriorização e envolvimento presencial.

Há, contudo, como referimos, uma inscrição limitada das suas performances. Poucos assistiram ou tiveram acesso a essas ações, para além do fato de seu público não ser deliberadamente artístico, o que diminuiu suas possibilidades de transmissão e impacto imediato no mundo da arte. No ensaio onde discute os fatores que conduzem à “improbabilidade da comunicação”, Niklas Luhmann (2006) faz referência a três tipos de obstáculos à comunicação, que parecem estar refletidos nas dificuldades de inscrição dessas performances e que podemos sintetizar como: (1) a individualização da memória contextual; (2) o espectro reduzido da comunicação, limitada aos receptores presentes; (3) a incerteza em relação à aceitação dos conteúdos da comunicação. Ora, todos esses fatores são operativos nessas performances, em particular se as projetarmos na história da performance em Portugal.

Por outro lado, o testemunho e as evidências documentais que existem na atualidade, mesmo quando parciais, permitem-nos recuperar o contato com as histórias não inscritas da performance e da guerra colonial. Mais do que isso, no caso específico das três fotografias remanescentes do ritual-performance *África* de 1973, estamos perante um elemento decisivo para a certificação da própria ação. Considerando a sua ocorrência efêmera, não inscrita no campo da arte, esses documentos fotográficos ratificam a ontologia da performance e revelam a interdependência entre o acontecimento e o documento (AUSLANDER, 2006). As fotos supõem um acontecimento original, com o qual mantêm uma relação indiciária, mas não nos permitem aceder à totalidade do evento, pois captam fragmentos do vivido na Ilha de Tavira, o que lhes confere tanto uma dimensão histórica como especulativa (FAIN, 1970).

Finalmente, apesar de Manoel Barbosa assumir ontologicamente até finais da década de 1980 a performance da arte como algo efêmero e irrepetível – “repeti só duas performances, mas quero criar obras rerepresentáveis” (BARBOSA, 2018) –, há algo na experiência africana que, pela sua potência sensível, migra e contamina as suas ações para o futuro¹⁰. Esse deslocamen-

10 Barbosa assinala que, entre as suas mais de 100 performances, há 14 estruturadas e exibidas “com ressonâncias do que vi, senti, fiz em Angola, e outras 5 sobre guerras outras, assunto que me fascina” (BARBOSA, 2018).

to ocorre através de um processo que podemos entender como próximo do *reenactment* traumático (CARUTH, 1996). Nas décadas seguintes e manifestamente nas ações mais recentes, encontramos reminiscências da guerra e do confronto projetadas num imaginário difuso, como se Manoel criasse as suas performances a partir de uma distorção abstrata e alquímica de seus mais obscuros fantasmas, forçando-os a um convívio com o outro, a um convívio conosco: constrói sons e vocalizações estranhas, inventa palavras em código (de códigos foi feita a sua atividade em guerra, enquanto responsável pelas transmissões militares), num ambiente opressivo e enigmático, com armas, petardos, bombas ou fogo-chama e fogos de artifício. África permanece no seu trajeto, visível no corpo disciplinado, militarizado, evidenciado desde logo na sua primeira performance em contexto artístico, denominada *Identification*, apresentada num Festival de Barcelona em 1975, até ao corpo em risco, pelo uso de petardos num festival em Ferrara, em 1981, onde desceu por uma corda em um poço medieval muito profundo a arder, até ao corpo aprisionado, terrorista, ao mesmo tempo agressor e agredido, aterrorizador e aterrorizado. Como cenário surge não um claro-escuro, mas um escuro e claro, negro mas também branco, uma tensão de horror, mas também de sublime, como podemos intuir a partir dos registos das suas performances. A sonoridade grotesca que invade esses cenários visuais confere às suas ações o caráter de uma partitura psicológica do medo, da inquietação, da violência e da agressividade, com origem num corpo individual que, por essa via, dá conta da ansiedade de um corpo coletivo.

Referências bibliográficas

- AUSLANDER, P. The performativity of performance documentation. **PAJ: a journal of performance and art**, New York, v. 28, n. 3, p. 1-10, set. 2006. DOI: 10.1162/pajj.2006.28.3.1.
- BARBOSA, M. **[Entrevista cedida aos autores]**. Lisboa: [s. n.], 2015.
- BARBOSA, M. **[Entrevista cedida aos autores]**. Lisboa: [s. n.], set. 2018.
- CARUTH, C. **Unclaimed experience, trauma, narrative, and history**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- CASTRO, E. M. M. António Aragão Aragão. **Cibertextualidades**, Porto, n. 7, p. 127-134, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2RDevMa>. Acesso em: 30 jan. 2020.

- ESTRELA, A. **Pokets of silence**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2NWXpa2>. Acesso em: 19 jul. 2016.
- FAIN, H. **Between philosophy and history**: the resurrection of speculative philosophy of history within the analytic tradition. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- GIL, J. **Portugal, hoje**: o medo de existir. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.
- HOWELL, A. **The analysis of performance art**: a guide to its theory and practice. 2. ed. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000. (Coleção Contemporary theatre studies, v. 32).
- LOURENÇO, E. **Do colonialismo como nosso impensado**. Lisboa: Gradiva, 2014.
- LUHMANN, N. **A improbabilidade da comunicação**. Lisboa: Vega, 2006.
- MADEIRA, C. A arte contra o silêncio: relações entre arte e guerra colonial em Portugal. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 191, p. 95-108, jan./abr. 2016a.
- MADEIRA, C. Arte da performance e a guerra colonial portuguesa: relações no tempo histórico. **Media & Jornalismo**, Lisboa, v. 16, n. 29, p. 15-25, dez. 2016b. DOI: 10.14195/2183-5462_29_1.
- TURNER, V. **Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

Recebido em 23/10/2019

Aprovado em 31/10/2019

Publicado em 09/03/2020





Trabalho artístico como prática de tradução no mercado de arte global: o exemplo da dançarina e coreógrafa “africana” Germaine Acogny

Artistic work as a practice of translation on the global art market: the example of “African” dancer and choreographer Germaine Acogny

Gabriele Klein
Tradução: Luiza Banov

Gabriele Klein

Professora de Sociologia da dança e Estudos da performance e Diretora do Centro de Estudos Performáticos da Universidade de Hamburgo. Suas publicações em língua inglesa incluem *Emerging bodies* (com S. Noeth), *Performance and labour* (com B. Kunst) e *Dance (and) theory* (com G. Brandstetter)

Tradução: Luiza Banov

Doutoranda em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, sob orientação de Sayonara Pereira. Dirige o Núcleo Dédalos, sediado em Piracicaba (SP), no qual realiza projetos de criação, ensino e pesquisa em artes corporais



Resumo

Identidade, diferença e tradução são conceitos teóricos importantes no campo dos estudos da tradução e dos estudos pós-coloniais. Um pressuposto básico desta palestra¹ é a exposição da tradução estética e cultural ao paradoxo de identidade e diferença, e como esse paradoxo é particularmente evidente em práticas artísticas performáticas como a dança e a coreografia. Focando o trabalho artístico da coreógrafa e dançarina Germaine Acogny (Senegal), a palestra abordará práticas de tradução artísticas em condições pós-coloniais no mercado de arte global da chamada “dança contemporânea”. O objetivo é ilustrar como os processos de tradução cultural e estética são contraditórios, híbridos e fragmentados; como o mercado de arte global configura as estratégias artísticas de tradução; e como a produtividade estética reside na impossibilidade de traduzir a experiência cultural artisticamente.

Palavras-chave: Tradução artística, Mercado de arte global, Dança africana.

Abstract

Identity, difference, and translation are important theoretical concepts in the field of translation studies and postcolonial studies. It is a basic assumption of this lecture that aesthetic and cultural translation is exposed to the paradox of identity and difference and that this paradox is particularly evident in artistic performance practices such as dance and choreography. Focusing on the artistic work of choreographer and dancer Germaine Acogny (Senegal), the lecture addresses artistic translation practices under postcolonial conditions in the global art market of so-called “contemporary dance”. The aim is to illustrate how contradictory, hybrid, and fragmented the cultural and aesthetic translation process is, how the global art market shapes the artistic strategies of translation, and how aesthetic productivity lies in the impossibility of translating cultural experience artistically.

Keywords: Artistic translation, Global art market, African dance.

1 Palestra realizada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) no dia 21 de novembro de 2018.



Práticas artísticas performáticas sempre estiveram estreitamente entrelaçadas com a exploração e a experimentação de modos de trabalhar, colaborar e produzir obras de arte (ARANDA; WOOD; VIDOKLE, 2009). Especialmente nas práticas performáticas contemporâneas, há uma estreita conexão entre novos processos de trabalho e a crença de que as fronteiras institucionais e normativas da performance podem ser criticamente reconsideradas por meio desses novos modos de trabalho (VAN EIKELS, 2013). Acredita-se, portanto, que a potencialidade da prática performática é desafiar as ordens estabelecidas, tanto de produção quanto de divulgação de produtos artísticos, bem como da organização hierárquica do trabalho (KLEIN; KUNST, 2012), ou seja, com ênfase no processo em vez do produto artístico (MATZKE, 2012). Um dos importantes resultados estéticos e políticos dessas explorações é que o trabalho e sua precariedade se tornaram visíveis em trabalhos performáticos (PEWNY, 2011). A reflexão sobre o trabalho artístico como mão de obra invisível pela perspectiva do pós-fordismo ou da produção da subjetividade revelou muitos paralelos entre os modos de trabalho em práticas performáticas e entre as práticas flexíveis, colaborativas e precárias do trabalho da sociedade pós-fordista (GIELEN; DE BRUYNE, 2009; NEGRI; LAZZARATO; VIRNO, 1998; NETZWERK KUNST & ARBEIT, 2015). É evidente que o trabalho dos artistas está diretamente relacionado à produção de subjetividade e identidade artísticas, o que, por sua vez, corresponde à mudança nos modos de trabalho da sociedade contemporânea (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2007).

A prática da performance é uma prática de tradução contínua. Os artistas são “tradutores”. A tradução é, portanto, uma ferramenta básica, mas também uma prática diária do trabalho artístico, na medida em que a experiência pessoal, cultural e social está sendo traduzida em uma forma estética. O processo diário de trabalho artístico pode, assim, ser compreendido como um processo contínuo de tradução. A tradução é um conceito cultural-teórico que tem origem nos estudos da tradução e pós-coloniais e que eu tenho desenvolvido para pesquisas do corpo e da dança (KLEIN, 2009, 2014, 2018). Traduções em dança – da experiência para a prática artística, da performance para a percepção do público, da dança para a escrita, da forma estética para o discurso acadêmico – estão constantemente acontecendo. Elas também

são caracterizadas pelo fato de as traduções estarem conectadas com uma infinidade de travessias e passagens de fronteiras.

Menos discutida no discurso atual sobre práticas performáticas contemporâneas, assim como no livro *Artist at work: proximity of art and capitalism* (KUNST, 2015), é a categoria da diferença (cultural e social). É evidente que as condições de vida e de trabalho dos artistas não são as mesmas em diferentes países, culturas e continentes. Mas como é reconhecida a prática performática, enquanto trabalho, levando em consideração categorias sociais como gênero, raça, etnia e idade? E o que acontece quando a obra de arte, entendida como trabalho, é considerada não só nos termos de condições pós-fordistas, mas também em relação a aspectos pós-coloniais e pós-apartheid? Como os artistas de países não ocidentais traduzem sua experiência social e cultural em sua obra, que eles querem apresentar e vender no mercado de arte global/ocidental? Quais políticas pós-coloniais esclarecem a tradução da “dança africana” no âmbito do que é chamado de dança contemporânea ou “coreografias contemporâneas”? Como o termo “contemporaneidade” joga com o paradoxo da identidade e diferença, que é uma característica inerente do próprio processo de tradução?

Nesta palestra, gostaria de abordar práticas de tradução artística em condições (pós-)coloniais no mercado de arte global da dança contemporânea. Focando o trabalho artístico da coreógrafa e dançarina Germaine Acogny, do Senegal, vou demonstrar como os modos artísticos de trabalhar em condições pós-coloniais se baseiam em tradução cultural e estética. Este artigo é baseado em trabalho de campo etnográfico (com entrevistas e observação participante e não participante) na escola de arte de Acogny, a École des Sables².

Ao migrar entre diferentes mundos culturais e sociais, os artistas são solicitados a se engajar em níveis de tradução: políticos, sociais, culturais, psicológicos, estéticos, institucionais e econômicos. Esta palestra resume esses atos de transferência no conceito sociológico e cultural-teórico da tradução conforme desenvolvido por estudos da tradução (BENTHIEN;

2 Este trabalho etnográfico é parte de minha pesquisa “Translating work: postcolonial aspects”, que aconteceu no âmbito do grupo de pesquisa Translating and Framing (ver: <https://bit.ly/2GvtzFo>).

KLEIN, 2017; BUDEN; NOWOTNY, 2008; STOLL, 2008) e pós-coloniais (BACHMANN-MEDICK, 2008; BHABHA, 1994; SPIVAK, 2008). A tradução é aqui entendida como uma ferramenta básica, mas também como uma prática estética diária do trabalho artístico (KLEIN, 2009, 2014, 2018): a experiência cultural e social está sendo traduzida em uma forma estética, e o processo diário de trabalho pode então ser entendido como um processo contínuo de tradução. No entanto, não apenas os artistas são tradutores, que são marginalizados devido às suas condições de vida e de trabalho no mercado de arte global. Mas o trabalho sobre a tradução estética e cultural, que todos os artistas têm de realizar no mercado de arte global, pode se tornar mais claro por meio da análise dessas práticas de tradução.

Inserida nesse referencial teórico, questiono a tradução cultural e estética do trabalho artístico de Germaine Acogny no mercado de arte global da performance “contemporânea” e, particularmente, as limitações dos processos de tradução, bem como seu potencial político: minha hipótese reside na (im)possibilidade de traduções artísticas/de danças de experiências culturais em sociedades pós-coloniais e pós-*apartheid*.

As traduções na arte acontecem em terreno estético. Portanto não visam a clareza ou a precisão linguística, características das traduções linguísticas. Essa diferença é especialmente evidente nas traduções culturais de práticas artísticas por bailarinos e coreógrafos, ou seja, de artistas com base no corpo e, em particular, por aqueles de países anteriormente colonizados, cuja arte circula e é forçada a se provar em um mercado de arte contemporâneo operado internacionalmente e influenciado pelo Ocidente.

Minha abordagem será a seguinte: identificar as condições de vida e de trabalho dos artistas, especialmente de países pós-coloniais nas condições de um mercado de arte global orientado para padrões do Ocidente. Vou primeiro discutir o termo “contemporâneo”, notadamente a partir de uma perspectiva pós-colonial. Então vou apresentar um breve resumo da vida e do trabalho de Acogny e delinear as práticas de tradução social, cultural e estética em seu trabalho artístico. Finalmente, discutirei as políticas de tradução no mercado de arte global, relacionando-as às condições do trabalho da dançarina e coreógrafa negra Germaine Acogny.

Ser contemporâneo: perspectivas pós-coloniais no mercado de arte global

Começemos com uma declaração de Germaine Acogny: “o que é a dança contemporânea na África? Se tem a ver com o tempo, então nós somos contemporâneos. E se é um conceito como na França, bem, nós não somos como eles. Eles podem dizer que não somos contemporâneos. Mas nós somos contemporâneos” (ACOGNY apud THÉÂTRE DE LA VILLE, 2014).

Seria como “carregar carvão para Newcastle”³ declarar que o chamado mercado de arte global é dominado pelas leis do mercado ocidental. É também amplamente reconhecido que o rótulo “contemporâneo” é definido pelas estruturas, regras e convenções pós-fordistas e neoliberais deste mesmo mercado de arte. “Contemporâneo” é a palavra-chave que regula os princípios de inclusão e exclusão (RITTER, 2008): curadores, gerentes de festivais, diretores de teatro etc. são os “oradores legitimados” que têm uma posição hegemônica e controlam esse mercado. Particularmente artistas de outras culturas – nas quais o contemporâneo desempenha um papel diferente e a relação entre modernidade e tradição, ou arte contemporânea e arte tradicional, é negociada de forma diferente – só entram nesse mercado se seu trabalho artístico é considerado (na lógica desse mercado) contemporâneo. A esse respeito, o contemporâneo não é essencialmente uma estética, mas uma categoria econômica: o contemporâneo é o valor de troca central do mercado de arte global.

Mas como as experiências culturais, as tradições artísticas e as práticas estéticas de trabalho na chamada “dança africana” são traduzidas em uma forma estética vista como contemporânea no mercado de arte global?

Nos anos 1980, a dança africana entrou no foco do mercado de arte ocidental. Isso pode ser visto como precursor de acontecimentos econômicos e políticos internacionais mais amplos, como o fim do *apartheid* na década de 1990, a globalização do mercado capitalista, ou o aumento do interesse econômico no “esquecido” continente africano. Essa década viu o surgimento de uma nova geração global de dança que clamou pela contemporaneidade

³ “*Carrying coals to Newcastle*” é uma expressão de origem britânica que revela que algo está sendo feito sem motivo, ou seja, que é um esforço em vão. (N. T.)

e desejava romper com a modernidade e suas aspirações hegemônicas. São tradutores, vindos principalmente de espaços fora da esfera da cultura ocidental, e principalmente povos de cor⁴. Assim como Acogny, que se destacou a partir dos anos 1980, são dançarinos de várias gerações e de vários países com diferentes histórias coloniais. Com base em suas respectivas experiências de vida pessoal e histórias de migração, eles desestabilizaram o mito do “autêntico dançarino africano” e confrontaram o paternalismo colonial tardio com sua própria educação e carreira artística. Seu trabalho e sua arte mudaram o que era considerado dança africana, que já não é mais percebida como “*objet trouvé*” (“objeto encontrado”), ou seja, descoberta pelo conhecedor ocidental do “autêntico africano” – como foi o caso na modernidade –, mistificada ou tratada como exótica pela Europa. A “África” neste caso não é meramente uma noção geopolítica, mas também um imaginário social marcado por padrões coloniais.

Métodos de trabalho artístico e obras de arte de países e regiões africanas, e de diferentes artistas, são muito distintos e é impossível generalizá-los. Mas pode-se mostrar que, desde as revoltas sociais na década de 1990, várias transformações se tornaram evidentes no discurso em torno da “arte africana” e da dança africana. Essas transformações estão acontecendo no mercado internacional de arte e correspondem à transição da “arte moderna” para a chamada “arte contemporânea”. Considerando que, no início do século XX, a vanguarda da modernidade (histórica) procurou inspiração na chamada “arte primitiva”, a arte “que reivindica a contemporaneidade global sem fronteiras e história” (BELTING; BUDDENSIEG, 2013, p. 61) prevaleceu na virada do século XXI. Essa arte contemporânea contrasta com a modernidade e reivindica o direito de uma presença pós-colonial. Nesse contexto, interpretar a dança africana também evidencia traduções opostas. Essas traduções possibilitam uma recepção global para a dança, ao mesmo tempo que a restringem. Elas criam algo novo, transcendendo as fronteiras ocidentais, enquanto reforçam e preservam hegemonias enraizada pela dialética da inclusão e da exclusão. Esse “encontro às cegas” (MACKERT; KITTLAUSZ; PAULEIT et al., 2008) entre o Norte global e o Sul global ocorre em múltiplos

4 A tradução escolhida para “*people of color*” foi “povos de cor”, expressão que faz referência a negros, latinos, indianos, árabes. Entretanto, no contexto deste artigo, nos parece que a autora enfatiza os povos negros. (N. T.)

níveis de tradução cultural, que estão intimamente entrelaçados: traduções entre dança e linguagem, entre diferentes culturas e interpretações da dança, e entre diferentes percepções e bases de conhecimento cultural.

Os cientistas da cultura alemães Hans Belting e Andrea Buddensieg (Op. cit.) salientam que a noção de “tradução” só se tornou relevante no mercado global de arte contemporânea devido a uma luta crescente por atenção e apreciação. Ljudmila Belkin (2015) descreve a arte contemporânea como “um conceito de valor que funciona como um certificado: ele determina o que é arte e o que não é”⁵, ou, parafraseando Pierre Bourdieu (1995): a arte contemporânea é um “grito de guerra” no campo globalizado da arte usado para envolver-se com políticas, também as pós-coloniais, e isso ocorre por meio de extensivas credenciais de qualidade artística.

Artistas de culturas marginalizadas dentro do mercado de arte global são particularmente enredados num paradoxo de identidade e diferença: eles referenciam suas tradições, mas mostram sua arte principalmente em espaços onde a compreensão dessas tradições mostra as limitações do que de fato pode ser traduzido. A razão para isso é que obras de arte de “outras” culturas, bem como suas práticas artísticas específicas, devem ser traduzidas para dentro do conceito de contemporaneidade a fim de serem reconhecidas e incluídas no mercado de arte ocidental. Ao contrário da maioria dos artistas de países europeus, por exemplo, artistas de países africanos não estão integrados automaticamente no critério “contemporâneo” de distribuição. Portanto não é segredo nenhum entre os artistas de todo o mundo que esses artistas africanos só podem participar do mercado globalizado de arte contemporânea operado pelo Ocidente quando eles mesmos rotulam sua arte como contemporânea ou quando são rotulados por outros como tal.

Na década de 1990, Acogny começou a chamar sua arte não só de “dança africana” – como em seu livro *Dança africana* (ACOGNY, 1980), que foi publicado em três línguas diferentes –, mas de “dança africana contemporânea”. Os princípios sutis do mercado de arte, de inclusão e exclusão, evidenciam que isso só pode ser alcançado quando se assume o papel de “outro” ou se fornecem provas de hibridismo cultural. Para citar o sociólogo alemão

5 No original: “ein Wertbegriff mit Zulassungsfunktion: Er bestimmt, was Kunst ist und was nicht!”

Norbert Elias: o “outro” sempre permanece um “estrangeiro estabelecido” (ELIAS; SCOTSON, 2009), e sua arte é simultaneamente incluída e excluída.

Uma compreensão diferenciada das temporalidades (AVANESSIAN; MALIK, 2016) e da contemporaneidade é também central aqui: a dança da África surgiu em diferentes momentos da contemporaneidade, de acordo com unidades temporais distintas. Esses “diferentes momentos da contemporaneidade” só podem ser compreendidos por meio de quadros de referência alternativos e com a ajuda da tradução cultural, por exemplo, mediando entre o contexto etnológico, artístico e histórico da obra, bem como o conhecimento cultural e técnico da dança nos quais o trabalho dos artistas está inserido. Eu ilustrarei esse argumento, concentrando-me na vida e no trabalho de Acogny.

A vida e o trabalho de Germaine Acogny: tradução entre o movimento negro e o balé moderno

A dançarina e coreógrafa senegalesa Germaine Acogny é conhecida como a “mãe da dança africana.” Ela estabeleceu seu primeiro estúdio de dança na capital do Senegal, Dakar, em 1968, e desde então se tornou uma grande figura da dança africana, misturando a chamada dança contemporânea com estilos tradicionais africanos. Acogny, que começou a dançar profissionalmente na década de 1960, tem uma história híbrida em dança: por um lado, ela aprendeu balé na Bélgica e na França. Por outro, ela também estudou a tradicional dança africana sob os auspícios de sua avó, uma conhecida sacerdotisa iorubá. O que faz seu trabalho tão valioso é a maneira como ela combina o clássico e o moderno da dança europeia com o tradicional da dança africana, principalmente danças rituais tradicionais do Senegal, para criar um estilo que é justamente sua própria e distinta versão do que ela mais tarde denomina “dança africana contemporânea.”

Acogny nasceu no Benin em 1944. Lá ela viveu até a idade de seis anos e, em seguida, sua família se mudou para o Senegal, onde seu pai trabalhava como oficial do governo colonial francês. Ele insistiu em criar sua filha na cultura francesa e no sistema educacional francês. Em 2015, ela dedicou uma obra a ele e à história de sua infância: *Em algum lugar no começo*, criada juntamente com o diretor Mikaël Serre, toma as memórias e os escritos do pai de

Acogny como ponto de partida para discutir a dominância do governo colonial francês em sua própria família – um Estado que também implicou a negação do status de sua própria mãe, uma sacerdotisa iorubá.

Foi também o serviço de alto escalão de seu pai para o governo colonial que permitiu que ela viajasse e aprendesse a técnica globalizada do balé Europeu feudal. De 1962 a 1968, Acogny estudou balé clássico na França e depois retornou a Dakar. Até 1977, ela viveu novamente entre Paris e Bruxelas, onde trabalhou com Maurice Béjart, um dos mais importantes reformadores do balé neoclássico do século XX.

Em 1977, foi para Dakar com Béjart – cujo pai, o filósofo Gaston Berger, nasceu no Senegal –, e juntos eles fundaram a escola de dança Mudra Afrique International, que codirigiram até 1982. A escola foi inaugurada e subsidiada pelo primeiro presidente do Senegal e fundador do movimento Négritude, o filósofo e escritor Léopold Sédar Senghor – Senghor considerou a “mulher negra” e sua dança como epítomes de Négritude, ideias que ele escreveu pela primeira vez em 1945, em seu poema “Femme noire” (“Mulher negra”).

Durante esse período, Acogny trabalhou nos princípios de sua técnica, que ela descreveu como forma híbrida de uma prática de tradução bilateral: tanto como uma “modernização” da dança africana quanto como uma “africanização” do corpo do balé europeu. No início de 1974, ela afirmou:

Devemos alcançar uma forma de expressão e uma personalidade própria, nomeadamente pelo trabalho com dança rítmica africana. [...] Tentamos adaptar as formas de dança dos diola, serere, uólofes e mandingas. Essas adaptações foram sujeitas a críticas nítidas de algumas pessoas, especialmente daqueles interessados na arte negra “*negre*”. Temos sido acusados de querer codificar a dança africana e, assim, de ter desenvolvido um estilo parecido com o de Katherine Dunham. Essa crítica não parece certa para nós, pois temos buscado manter a mente e a alma da África em nossas criações. [...] Não queremos subjugar a dança africana. Nós só queremos modernizá-la e colocá-la no lugar a que tem direito. (ACOGNY, 1974)⁶

Quando a Mudra Afrique International fechou, em 1982, Acogny retornou a Bruxelas – novamente trabalhando com Béjart. Na Europa, ela desenvolveu

6 Citado a partir das primeiras gravações em áudio de Germaine Acogny falando sobre sua técnica de dança em 1974.

sua reputação como coreógrafa, produtora e professora de dança africana contemporânea, trabalhando em colaboração com diferentes artistas, como o músico Peter Gabriel.

A paixão de Acogny pela dança africana e pela cultura levou-a a regressar ao Senegal na década de 1990. Em Toubab Dialaw, perto de Dakar, ela estabeleceu em 1997 a École des Sables – um centro internacional para dança africana contemporânea na forma de uma vila da arte –, junto com seu marido alemão Helmut Vogt. Essa escola de dança desde então se tornou o centro da dança africana.

Além de seu trabalho artístico, Acogny também está envolvida na promoção da dança africana pelo mundo. Sua influência tem sido especialmente forte na França – antiga governante colonial do Senegal –, e ela criou uma base europeia no Studio-École-Ballet-Théâtre du 3è Monde, em Toulouse. Em 1997, foi nomeada diretora artística da Seção de Dança do Departamento de Criação Africano em Paris, e diretora das reuniões coreográficas da Organização de Dança Contemporânea Africana – ambos postos de trabalho que manteve até 2000. Ela continua percorrendo o mundo performando, ensinando, coreografando e produzindo, e é ainda uma das principais promotoras da dança africana contemporânea.

De que maneira Acogny poderia se tornar um ator no mercado global de dança contemporânea como o múltiplo “outro” – como uma pessoa que é marginalizada em diferentes níveis: como mulher, dançarina e artista, e como uma pessoa que se denomina negra?

Práticas de tradução no trabalho de Germaine Acogny: uma abordagem praxeológica

A tradução é um termo dotado da imagem de “transportar de um lado a outro” ou “atravessar”. Isso chama a atenção para o fato de que a tradução nunca pode ser de “um para um” ou idêntica, e nunca pode representar a transposição de significado supostamente autêntico. Da mesma forma, a dança africana não pode ser transferida autenticamente para outras culturas ou gerações diferentes, nem ser colocada no palco como “arte”, porque é cultura de dança popular.

A tradução é sempre confrontada com o paradoxo da identidade e da diferença, já registrado por Friedrich Schleiermacher (1838) no século XIX. Este foi mais tarde elaborado sobretudo por Walter Benjamin (1999), cujo texto “A tarefa do tradutor” foi fundamental para o desenvolvimento do conceito de tradução cultural em estudos de tradução e estudos pós-coloniais. O paradoxo é que a tradução realmente remove a diferença, ou seja: a tradução deveria ser idêntica ao original e, ao mesmo tempo, a identidade só emerge por meio da diferença. Embora esse paradoxo seja um elemento genuíno da tradução, tentativas são feitas – por exemplo, na dança – para resolvê-lo em favor da identidade ou da diferença.

Parece que Germaine Acogny reconhece e brinca com esse paradoxo de identidade e diferença em sua prática de tradução – mesmo transformando-a em um *tópos* central de seu trabalho artístico, por exemplo, abordando esse paradoxo em relação à técnica de dança. Na década de 1980, ela começou a desenvolver uma técnica de dança própria, que tomou sua estrutura do sistema acadêmico de balé – ou seja, incluindo uma série de poses, passos e movimentos básicos. No entanto, as próprias poses, passos e movimentos básicos foram derivados da tradicional dança africana, bem como de movimentos cotidianos e de ações apreendidas do contexto de uma comunidade de aldeia africana. O incentivo para desenvolver uma técnica de dança idiossincrática veio de sua experiência pessoal com o trabalho de pontas⁷ Europeu, para o qual seu “corpo Africano”, como era chamado – sua altura, seus braços longos, sua pélvis, seus pés chatos –, não era adequado e que a feria fisicamente quando dançava (ACOGNY, 2016).

Em seu desejo de obter respeito internacional e igualdade para a dança africana, ela traduziu dualismos conceituais da teoria da arte e da dança do Atlântico Norte – “clássico” e “contemporâneo”; “tradicional” e “moderno” – em uma nova estética teatral. Esta adaptação lhe rendeu críticas, por exemplo, de puristas africanos ou da diáspora africana, que queriam manter a ideia de uma dança africana original, autêntica, tradicional e ritual, e que se opunham à modernização. No entanto, Acogny tinha a ideia de reverter a prática de arte hegemônica europeia:

⁷ Técnica do balé.

Aprendi dança clássica e criei uma conexão com danças africanas usando meu corpo. Eu integrei passos da dança clássica em minha técnica, assim como os europeus. [...] Mas Picasso não admitiu que suas *Demoiselles d'Avignon* são completamente africanas. Os europeus costumam não querer admitir o que absorveram de africanos. Eles preferem dizer o que aprenderam de asiáticos, indianos, hindus, mas não dizem facilmente o que absorveram da África. E isso é ofensivo e insultante. Eu digo: eu sou do Benin, eu tenho um instinto do Benin e gestos senegaleses. Eu também tive a sorte de ser capaz de unir essas duas culturas, bem como a francesa, e não neguei minhas diferentes identidades no processo. Tentei juntar tudo. E consegui fazê-lo por meio de minha técnica. (Ibid.)

Esse exemplo demonstra vividamente que, a fim de descrever o que significa tradução, é necessário concentrar-se no “como”, ou seja, nas práticas de tradução. Como a tradução da dança ocorre e de que maneira podemos examinar as práticas estéticas de tradução e seus efeitos performativos? A seguir, vou delinear uma praxeologia da tradução.

Uma abordagem praxeológica questiona como esses complexos processos culturais de troca e negociação acontecem. Neste sentido, concentra-se nas práticas cotidianas e corporais que sustentam as traduções culturais. As práticas de tradução estão embebidas em sua cultura, em outras palavras, em sua materialidade e fisicalidade. Portanto, uma abordagem praxeológica é contrária a uma abordagem semiótica voltada para os sistemas de sinais e símbolos inerentes a uma dança. A capacidade prática e o conhecimento implícito dos corpos dançantes são demonstrados em situações reais. O corpo de Acogny é, por exemplo, treinado em métodos específicos que são emoldurados por rituais de tradução de uma filosofia específica. As habilidades práticas assim obtidas baseiam-se no conhecimento (corpóreo) adquirido em experiências cotidianas e experiências de dança. Esse conhecimento é implícito na medida em que a habilidade não é refletida na situação.

Assim, as atividades e ações do processo de trabalho artístico são focalizadas: as práticas de aquecimento, treinamento, improvisação, pesquisa, anotação, gravação, composição, coreografia etc. Uma vez que estes são – também na École des Sables – organizados em formas de conhecimento coletivamente compartilhadas e práticas (e, portanto, corpóreas e implícitas),

sempre serão diferentes das práticas de trabalho de outros coreógrafos, incluindo aqueles vindos de outras regiões africanas. Isso também implica que a realização dessas práticas produzirá outros corpos e subjetividades.

Nessa perspectiva, é mais fácil entender que as práticas de tradução estética não devem ser compreendidas primordialmente como um ato intencional ou como um processo pelo qual o sentido do movimento é transferido, mas – e este é um dos meus argumentos centrais – deve ser visto como “fazer dança” (em vez de “atuar a dança”). É um processo físico direto, gerado por meio da prática do trabalho na forma estética.

A questão do “como” nos convida a também olhar para além do corpo dos dançarinos, uma vez que já contém dentro dela a relação entre práticas corporais e artefatos materiais – por exemplo, espaços, suportes, cenários e trajes. Na sua aldeia artística da École des Sables, Acogny estabeleceu dois palcos teatrais. Em ambos os casos, a parede de trás foi deixada aberta para permitir uma vista do mar. É ali que os dançarinos ensaiam, treinam e Acogny desenvolve suas peças. Como fui capaz de observar em minha pesquisa etnográfica na École des Sables em 2016, ensaios e aulas sempre acontecem com pelo menos seis músicos que manuseiam vários tipos de tambores. Para Acogny, os ritmos musicais e o diálogo com os percussionistas são essenciais para desenvolver padrões de movimento e formas coreográficas. Os materiais que ela utiliza são coisas que encontra em suas caminhadas pela manhã ao longo da beira-mar – pedras, areia, penas, tecidos, água. Mas ela combina esses materiais “naturais” com arranjos técnicos, como projeções de vídeo. Essa qualidade híbrida de sua prática de tradução também está presente nos figurinos, que muitas vezes mudam ao longo das peças: tecidos, padrões e estilos reminiscentes das culturas africanas, tipicamente usados por mulheres em festividades e rituais, na vida cotidiana e na dança, mas também trajes de dança apertados e delineados, como os usados na dança moderna e no balé nos anos 1960, bem como as confortáveis roupas de dança típicas da dança contemporânea.

Políticas de tradução

Em seu trabalho artístico, Acogny sempre foi também um sujeito político. Por meio de sua técnica de dança africana contemporânea, ela adotou uma

posição pós-colonial e uma postura emancipada como dançarina, artista e mulher africana – tanto em seu próprio país quanto na cena da dança internacional. Sua identidade como artista política é vividamente exemplificada por sua premiação de melhor peça de dança no New York Bessie Award em 2007, pela peça *Fa-gaala (Genocídio)*, desenvolvida dez anos após os acontecimentos em Ruanda.

Quando o genocídio ocorreu, foi durante os jogos da Copa do Mundo de Futebol. Os africanos nem estavam cientes de que o genocídio estava acontecendo. Nem mesmo eu ou Boris [Boubacar Diop]. Apenas [Nelson] Mandela se pronunciou. A África ficou em silêncio. Então decidi, como mulher, levantar minha voz, gritar sem gritar, falar sem falar. E aqui estou, orgulhosa de ser uma mulher africana e de falar sobre isso. (ACOGNY apud THÉÂTRE DE LA VILLE, 2014)

Esse exemplo demonstra que, em termos políticos, as traduções estão sempre expostas a ambivalência. Para concluir, gostaria de chamar atenção para este fato: as traduções tem potencial político e emancipatório, porque representam formas de negociar as diferenças e oferecem possibilidades de superar condições hegemônicas. Acogny não vê sua força de emancipação no sentido ocidental da palavra. Nesse sentido, ela está totalmente de acordo com o discurso de gênero africano, que rejeita o feminismo ocidental, argumentando que este é voltado apenas para uma classe de mulheres ocidentais brancas vivendo em uma sociedade individualizada (DAYMOND, 1996; NZE-GWU, 2015; OYĒWÙMÍ, 2005, 2015). Em vez disso, dois conceitos alternativos surgiram no discurso de gênero nos países africanos. Um é a teoria do “womanismo” (“mulherismo”), cunhada pela autora afro-americana Alice Walker e posteriormente desenvolvida pela crítica literária nigeriana Chikwenye Okonjo Ogunyemi (1985). O womanismo é entendido como um desenvolvimento negro do feminismo que busca vincular a emancipação das mulheres às condições específicas das culturas africanas. O segundo conceito é chamado de “*stiwanism*” (sigla para “transformação social incluindo mulheres”) e foi desenvolvido pela poeta nigeriana Molara Ogundipe-Leslie (2015). Ela reivindica que as questões de gênero sejam levadas em consideração em todos os atos de reorganização social, acreditando que a desigualdade de gênero só pode ser alterada se a sociedade se transformar como um todo (ARNDT, 2000, p. 30).

Analisando as entrevistas que fiz com ela, Acogny se define como mulher e artista, que deve seu conhecimento aos pontos fortes inerentes às tradições culturais africanas femininas antes do colonialismo – em seu caso, as tradições de sua avó, sacerdotisa iorubá. Para ela, esse período pré-colonizado era caracterizado por uma configuração social em que as culturas matriarcais proporcionavam um status seguro para as mulheres, diferentemente do patriarcado moderno ocidental introduzido pelo colonialismo. Ela combina essa memória das forças femininas que sua avó lhe deu com a força de uma artista operando, migrando e atuando globalmente. Acogny é uma mulher, uma pessoa negra, uma artista, uma dançarina. Ela poderia ter sido marginalizada, discriminada e excluída em múltiplos níveis. Mas, em vez disso, ela teve algumas experiências particularmente substanciais nos anos 1960. Por um lado, foi a época em que o Senegal conquistou independência do domínio colonial francês e se tornou um dos poucos países democráticos na África sob a presidência de Senghor. Por outro lado, foi também a época em que Acogny entrou em contato com múltiplas convulsões na arte e na dança ocidental na Europa dos anos 1960, com o movimento estudantil, especialmente na França, e com o nascimento do movimento ocidental pelos direitos das mulheres. Nesse período, ela migrou várias vezes entre o Senegal e Bruxelas e trabalhou principalmente com dois homens, Senghor e Béjart, que também desempenharam um papel decisivo nessas convulsões. Simultaneamente, ela abriu os olhos de ambos os homens para o que a dança africana poderia significar para o movimento da *Négritude* (no caso de Senghor) e para a história da dança moderna (no caso de Béjart).

No entanto, ao lado do potencial político e emancipador da tradução cultural, vemos também seu aspecto conservador correspondente: estabelecendo autoridade, se apropriando, estabilizando e atualizando relações hegemônicas. Esse é o aspecto hegemônico da tradução por vezes ignorado no debate sobre a tradução cultural nas artes e na dança africana.

Quando danças de outras culturas, como a dança africana, são remodeladas por estúdios de dança europeus no espartilho da cultura de dança ocidental ou rotuladas como “dança autêntica”, ou quando a dança africana é tomada como “dança étnica” no contexto da dança contemporânea, somos confrontados com o paradoxo entre identidade e diferença e a dupla face

política da fronteira que é simultaneamente uma separação e uma superação. Também enfrentamos a construção discursiva do que Elias e Scotson (Op. cit.) chamaram de “o *outsider* estabelecido”. O fato de que mesmo uma artista mundialmente famosa como Acogny chame sua dança de “dança africana contemporânea” em vez de dança contemporânea ou dança africana aponta a ambivalência no processo de atribuição e o paradoxo da identidade e da diferença: querer fazer parte do “mercado da dança contemporânea” global, denotando-se ao mesmo tempo como “outro”. Essa rotulagem de si mesmo como o “outro” reforça a marginalização no mercado de arte ocidental, mas também serve para estabelecer uma identidade política e estética da dança artística africana. Nesta medida, Acogny não apenas serve às regras do mercado de arte ocidentalizado, mas também joga com o paradoxo da identidade e da diferença ao se posicionar como artista em diferentes quadros culturais e ao longo das fronteiras de diferentes campos da dança – dança contemporânea por um lado, dança africana por outro.

Nessas práticas políticas de inclusão e exclusão, manifesta-se o próprio lado hegemônico da tradução. Mas, mesmo aqui, a tradução tem uma produtividade intrínseca, na medida em que novas formas coreográficas e estilos de dança, reunidos sob o rótulo de “dança africana contemporânea”, emergem em e por meio dessas práticas políticas.

Síntese

O que eu queria demonstrar com esta palestra é uma questão dual: por um lado, como socióloga, argumento que a crítica geral do mercado de arte global pode ser concretizada e diferenciada na análise acadêmica por meio de uma abordagem praxeológica. Por outro lado, argumentei da perspectiva de uma estudiosa da dança que as experiências sociais, políticas e culturais de dançarinos e coreógrafos não são apenas o enquadramento social para seu trabalho artístico, mas também uma parte integrante do processo de trabalho e de (auto)marketing dos artistas. “África”, diferente de qualquer outro continente, é um imaginário social e é caracterizada por mitos e conotações exóticas; e como nenhum outro continente, ainda é explorada e excluída dos processos globais. Por essas duas razões, as condições de produção e o termo de distribuição “contemporâneo” do

dito mercado da arte global são particularmente exemplificados em artistas de países africanos.

Referências bibliográficas

- ACOGNY, G. [Gravação de Acogny falando sobre sua técnica de dança]. Köln: Deutsches Tanzarchiv Köln, 1974.
- ACOGNY, G. **Danse africaine/Afrikanischer Tanz/African dance**. Frankfurt am Main: Dieter Fricke, 1980.
- ACOGNY, G. [Entrevista cedida a Gabriele Klein na École des Sables]. Senegal: [s. n.], 26 abr. 2016.
- ARANDA, J.; WOOD, B. K.; VIDOKLE, A. What is contemporary art? Issue one. **e-flux journal**, Berlin, n. 11, dez. 2009.
- ARNDT, S. **Feminismus im Widerstreit**: Afrikanischer Feminismus in Gesellschaft und Literatur. Münster: Unras, 2000.
- AVANESSIAN, A.; MALIK, S. (ed.). **Der Zeitkomplex Postcontemporary**. Berlin: Merve, 2016.
- BACHMANN-MEDICK, D. Übersetzung in der Weltgesellschaft: Impulse eines „translational turn“? In: GIPPER, A.; KLENGEL, S. (ed.). **Kultur, Übersetzung, Lebenswelten**: beiträge zu aktuellen paradigmata der Kulturwissenschaften. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. p. 141-159.
- BELKIN, L. Fremde Zeitgenossenschaften. **Faust**, [s. l.], 5 jun. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3alBP2G>. Acesso em: 12 out. 2015.
- BELTING, H.; BUDDENSIEG, A. Zeitgenossenschaft als Axiom von Kunst im Zeitalter der Globalisierung. **Kunstforum International**, Köln, v. 220, p. 60-69, 2013.
- BENJAMIN, W. The task of the translator. In: BULLOCK, M.; JENNINGS, M. W. (ed.). **Selected writings**: 1913-1926. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. v. 1, p. 253-263.
- BENTHIEN, C.; KLEIN, G. (ed.). **Übersetzen und rahmen**: praktiken medialer transformationen. München: Wilhelm Fink, 2017.
- BHABHA, H. K. **The location of culture**. London: Routledge, 1994.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. **The new spirit of capitalism**. London: Verso, 2007.
- BOURDIEU, P. **The rules of art**: genesis and structure of the literary field. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- BUDEN, B.; NOWOTNY, S. **Übersetzung**: Das Versprechen eines Begriffs. Vienna: Turia + Kant, 2008.
- DAYMOND, M. J. (ed.). **South African feminisms**: writing, theory, and criticism, 1990-1994. New York: Garland Publishing, 1996.



- ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. **The established and the outsiders**. 2. ed. Thousand Oaks: Sage, 2009.
- GERMAINE Acogny biography: selected works. **Brief Biographies**, [s. l.], 19 jan. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2O1oBUW>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- GIELEN, P.; DE BRUYNE, P. (ed.). **Being an artist in post-Fordist times**. Rotterdam: NAI, 2009.
- KLEIN, G. **Tango in translation**: Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik. Bielefeld: Transcript, 2009.
- KLEIN, G. Practices of translating in the work of Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal. *In*: WAGENBACH, M.; THE PINA-BAUSCH-FOUNDATION (ed.). **Inheriting dance**: an invitation from Pina. Bielefeld: Transcript, 2014. p. 25-38.
- KLEIN, G. Passing on dance: practices of translating the choreographies of Pina Bausch. **Brazilian Journal on Presence Studies**, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 390-417, 2018. DOI: 10.1590/2237-266078975.
- KLEIN, G.; KUNST, B. (ed.). On labour & performance. **Performance Research**. Aberystwyth: Centre for Performance Research, v. 17, n. 6, 2012. Edição especial.
- KUNST, B. **Artist at work**: proximity of art and capitalism. London: Zero Books, 2015.
- MACKERT, G.; KITTLAUSZ, V.; PAULEIT, W. *et al.* (ed.). **Blind Date**: Zeitgenossenschaft als Herausforderung. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2008.
- MATZKE, A. **Arbeit am Theater**: Eine Diskursgeschichte der Probe. Bielefeld: Transcript, 2012.
- NEGRI, A.; LAZZARATO, M.; VIRNO, P. **Umherschweifende Produzenten**: Immaterielle Arbeit und Subversion. Berlin: ID, 1998.
- NETZWERK KUNST & ARBEIT (ed.). **Art works**: Ästhetik des Postfordismus. Berlin: B_books, 2015.
- NZEGWU, N. Feminismus und Afrika: Auswirkungen und Grenzen einer Metaphysik der Geschlechterverhältnisse. *In*: DÜBGEN, F.; SKUPIEN, S. (ed.). **Afrikanische politische Philosophie**: Postkoloniale Perspektiven. Berlin: Suhrkamp, 2015. p. 201-217.
- OGUNDIPE-LESLIE, M. Stiwanimus: Feminismus im afrikanischen Kontext. *In*: DÜBGEN, F.; SKUPIEN, S. (ed.). **Afrikanische politische Philosophie**: Postkoloniale Perspektiven. Berlin: Suhrkamp, 2015. p. 260-294.
- OGUNYEMI, C. O. Womanism: the dynamics of the contemporary black female novel in English. **Signs**, Chicago, v. 11, n. 1, p. 63-80, 1985. Disponível em: <https://bit.ly/2tIVdfr>. Acesso em: 27 jan. 2020.
- OYĒWŪMÍ, O. (ed.). **African gender studies**: a reader. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- OYĒWŪMÍ, O. Kolonialisierte Körper und Köpfe: Gender und Kolonialismus. *In*: DÜBGEN, F.; SKUPIEN, S. (ed.). **Afrikanische politische Philosophie**: Postkoloniale Perspektiven. Berlin: Suhrkamp, 2015. p. 218-259.

- PEWNY, K. **Das Drama des Prekären**: Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance. Bielefeld: Transcript, 2011.
- RITTER, H. Der Imperativ der Zeitgenossenschaft. *In*: MACKERT, G.; KITTLAUSZ, V.; PAULEIT, W. *et al.* (ed.). **Blind Date**: Zeitgenossenschaft als Herausforderung. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2008. p. 34-43.
- SCHLEIERMACHER, F. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. *In*: SCHLEIERMACHER, F. **Sämtliche Werke**: Dritte Abtheilung, Zur Philosophie: Zweiter Band. Berlin: G. Reimer, 1838. p. 201-238.
- STOLL, K.-H. Translation als Kreolisierung. *In*: GIPPER, A.; KLENGEL, S. **Kultur, Übersetzung, Lebenswelten**: Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. p. 177-201.
- SPIVAK, G. C. More thoughts on cultural translation. **Transversal**, Linz, abr. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2RS8bzs>. Acesso em: 5 ago. 2018.
- THÉÂTRE DE LA VILLE. **École des Sables**. Paris: Daphnie Production, 2014. Documentário.
- VAN EIKELS, K. **Die Kunst des Kollektiven**: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie. Paderborn: Wilhelm Fink, 2013.

Recebido em 24/03/2019

Aprovado em 19/09/2019

Publicado em 09/03/2020





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p48-63

Histórias da Cena

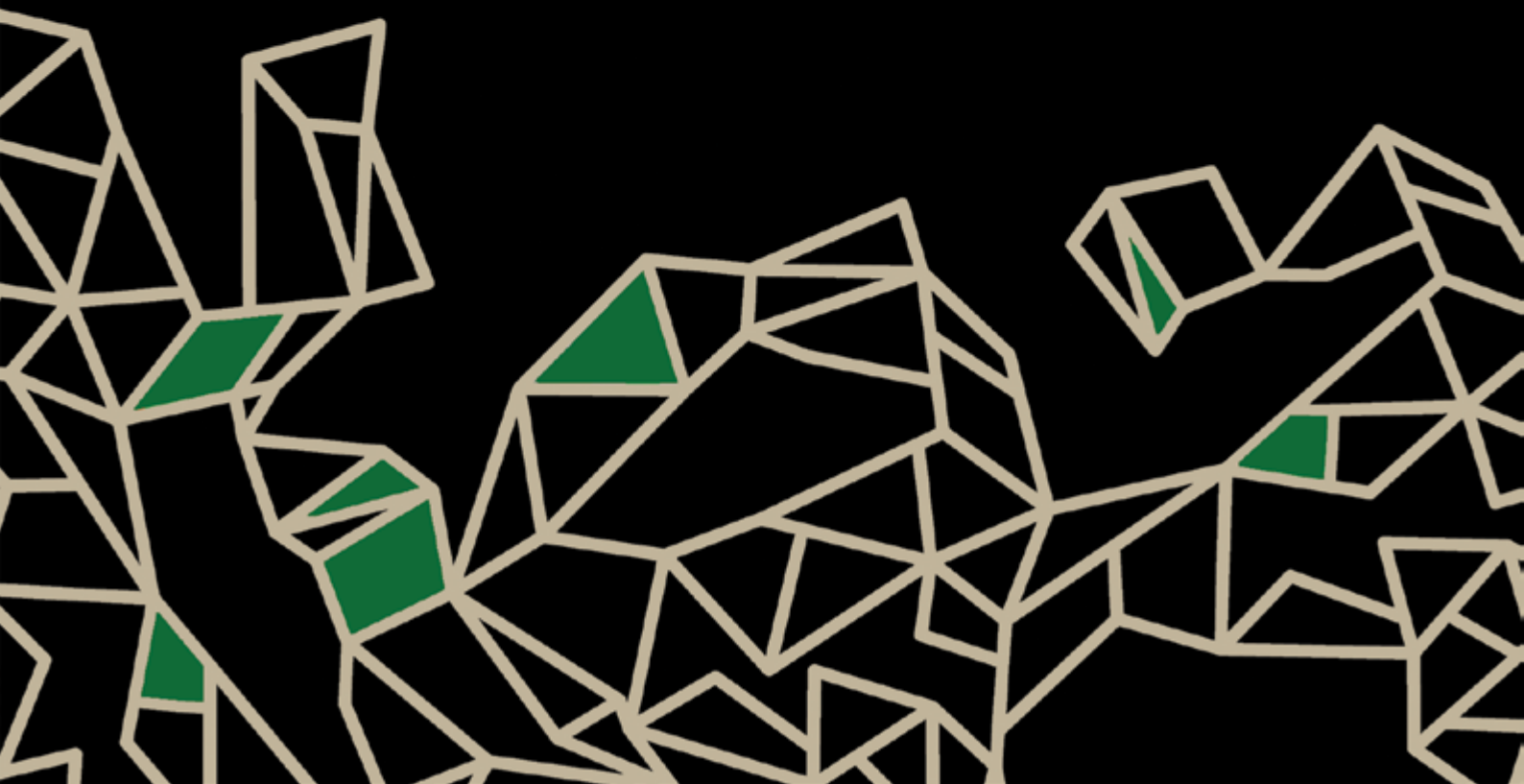
DIE HÖCHSTE EISENBAHN: Um aviso do cabaré alemão diante da ameaça nazista

DIE HÖCHSTE EISENBAHN : A cabaret's warning concerning the Nazi threat

Lívia Sudare

Lívia Sudare

Professora do curso de Produção Cênica da Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Doutora em Teatro pelo Programa de Pós Graduação
em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)



Resumo

O cabaré é um gênero teatral originado na França em caráter experimental, com o objetivo de buscar por novas formas de comentar e satirizar o seu período histórico. O cabaré produzido em Berlim durante da República de Weimar foi um comentador das tensões políticas que assolaram a nova república e abriram o caminho para a ascensão de Adolph Hitler. O presente artigo apresenta de que forma o texto *Die Höchste Eisenbahn* (1932), do compositor Friedrich Hollaender foi criado como um aviso frente a ameaça nazista.

Palavras-chave: Cabaré, República de Weimar, Nazismo.

Abstract

Cabaret is a theatrical genre that was born in France of experimental nature, as a search for new ways to comment and satirize its own period. The cabaret created in Berlin during the Weimar Republic served to comment on the political tensions which flooded the new republic and paved the way to the ascension of Adolph Hitler. The purpose of this paper is to present how the text *Die Höchste Eisenbahn*, written by Friedrich Hollander, was created as a warning concerning the Nazi threat.

Keywords: Cabaret, Weimar Republic, Nazism.

O termo *Cabaret* foi cunhado por volta do século XV na França para se referir às tavernas onde os artistas locais apresentavam suas músicas, pequenas cenas, poesias e trabalho acrobático. De acordo com Lisa Appignanesi (1984, p. 9), os donos desses espaços viam nos artistas uma maneira de atrair clientes e vender mais bebidas. Graças à participação do público, as práticas artísticas eram marcadas pelo improvisado. A autora (Ibid.) aponta que este é o cerne do cabaré que será desenvolvido na França séculos depois: um espaço para o improvisado e a criação coletiva, que possibilitava o contato direto e a discussão entre o público e os artistas. Foi também nessa época e ambiente que surgiu a *Chanson*, estilo polifônico de canção ou música com versos repetidos, cuja tradição foi imprescindível para o surgimento do gênero teatral Cabaré.

Durante a segunda metade do século XIX a *Chanson* passou a ser percebida como uma fonte alternativa ao jornal impresso para a transmissão de notícias cotidianas para os não alfabetizados e para aqueles que não tinham condições financeiras de comprar jornais. A *Chanson* deixou de ser apenas uma forma de entretenimento, adotando assim um caráter informativo. Appignanesi entende a canção como:

Um dos poucos meios pelo qual o povo podia registrar a história de seu dia a dia e dar publicidade às suas reações a eventos cotidianos. Como uma versão popular dos jornais, era transmitida oralmente nas ruas, cafés, tavernas e outros pontos de encontro, onde a canção podia ridicularizar as autoridades e mobilizar seus pares. Passou a servir, ainda, como uma arma satírica e democrática de crítica e protesto. (Appignanesi, op. cit., p. 9)

O intuito primário do Cabaré foi a criação de um espaço para o desenvolvimento, debate e apresentação de *chansons*. Essa ideia de espaço criativo expandiu-se, trazendo para o debate outros tipos de inventividades artísticas e nasceu assim, em 11 de outubro de 1878, o primeiro cabaré literário de Paris, chamado de *Les Hydropathes*. Os membros da sociedade literária *Hydropathes* encontravam-se uma vez por semana para que escritores, poetas e artistas pudessem compartilhar seus trabalhos, que podiam ser poesias, canções, monólogos e pequenas esquetes.

Em 1881 foi fundado o cabaré *Chat Noir* que consolidou a ideia do cabaré enquanto um espaço social; enquanto um espaço para a discussão política e para a transgressão de regras. O *Chat Noir* assentou as bases para o crescimento do gênero, um gênero sempre em processo e atento às transformações da sociedade. Ditou a sátira como o princípio norteador do cabaré e o experimentalismo como seu combustível. Influenciou assim diversas outras experiências importantes, inclusive na Alemanha. Max Reinhardt seguiu esses moldes quando fundou o *Schau und Rauch* em 1901, em Berlim. No mesmo ano, em Munique, Frank Wedekind fundou o *Die Elf Scharfrichter*. Em 1916 Hugo Ball, influenciado pela experiência francesa do *Chat Noir*, fundou em Zurique o *Cabaret Voltaire*, onde reuniu diversos artistas e cimentou as bases do Dadaísmo.

Durante os anos 1918 e 1933, em Berlim, o gênero era bastante popular e fundiu-se com outros gêneros de teatro musicado, ganhando destaque

como comentador e crítico de seu tempo. Quando, em 1919, o diretor Max Reinhardt reabriu o cabaré *Schall und Rauch* (Som e Fumaça), nascia a República de Weimar – intercalados por tombos e erros sangrentos – em direção ao estabelecimento de um regime democrático na Alemanha. Na mesma época, surgia de forma embrionária e bastante modesta o Partido Nacional Socialista, na cidade de Munique. Durante a década de 1920 esses três tópicos estariam conectados: o cabaré, a República de Weimar e os Nazistas.

Este artigo foi desenvolvido com base em uma pesquisa documental realizada no ano de 2016 junto ao *Deutsches Kabarettarchiv* (Arquivo do Cabaré Alemão) localizado na cidade de Mainz na Alemanha. Durante o trabalho nos arquivos eu coletei material sobre três cabarés berlinenses ativos² durante a República de Weimar, eram eles: o *Kabaret der Komiker* (1924-1957³), o *Katakombe* (1929-1935⁴) e o *Tingel-tangel* (1931-1935). Dentre os materiais encontrados sobre o cabaré *Tingel-tangel* estava o texto de um espetáculo chamado *Die Höchste Eisenbahn* (*O Maior Trem*) do compositor Friedrich Hollaender. Ela estreou no dia 11 de setembro de 1932. Berner (2000, p. 41) afirma ser esta a obra mais afiada, desinibida e corajosa composta por Hollaender antes da 2ª Guerra Mundial. A obra foi considerada corajosa por se tratar de uma metáfora sobre a ascensão do Nazismo.

O objetivo deste trabalho é apresentar de que forma *Die Höchste Eisenbahn* se relacionou com as tensões políticas de seu tempo e que procedimentos estéticos foram empregados para a construção de um espetáculo aviso.

2 Essa pesquisa resultou em minha tese de doutorado “Som e Fumaça: um estudo sobre o cabaré berlinense durante a República de Weimar” defendida no Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina em 2017. Disponível em: <http://bit.ly/38ZNZmJ>.

3 Também chamado de *Kadeko*, o cabaré foi fundado por Kurt Robitschek – um comediante judeu – em 1924 e permaneceu sob sua direção até 1933, quando os nazistas se apossaram do cabaré e o mantiveram sob o comando do Dr. Hans Schlinder até 1938. De 1938 até 1944, Willy Schaeffers, que havia participado de diversos programas do cabaré durante a República de Weimar, assumiu a direção. O *Kadeko* foi fechado por um ano e voltou às mãos de Schaeffers em 1945, tendo o diretor ficado a frente da criação até 1957.

4 Fundado pelo comediante Werner Finck, foi fechado judicialmente em 1935 por ordens de Joseph Goebbels. Finck foi preso e enviado para o campo de concentração de Esterwegen, onde ficou preso por seis semanas com outros cabaretistas. Esta pesquisadora encontrou o processo judicial de fechamento deste cabaré na íntegra durante a pesquisa no arquivo.

Revue uma fusão entre procedimentos de teatro de revista e de cabaré

O cabaré, por ser um gênero em processo, esteve, desde o seu surgimento, aberto a fusões. Em meio às pesquisas, encontrei programas de cabaré-ópera, cabaré-revista e *revue*. Friedrich Hollaender foi responsável pela criação das duas últimas fusões mencionadas. Hollaender, filho de Viktor Hollaender ilustre compositor para teatro de revista, cresceu flertando com a revista. Durante o início de sua carreira chegou a compor para espetáculos do gênero. Por volta de 1926 desenvolveu, junto com Mischa Spoliansky e Marcellus Schiffer, um gênero que misturava elementos da revista e do cabaré: o cabaré-revista. Segundo Peter Jelavich (1997, p. 191), este gênero trazia Berlim como o foco do enredo, que era sustentado por um frágil fio condutor e o objetivo dos espetáculos era satirizar elementos de ambos os gêneros, bem como apoiar os ideais republicanos e antimilitaristas.

Ao final da década de 1920, Hollaender estava insatisfeito com esta fusão, pois ainda era pautada no tamanho e esplendor luxuoso dos espetáculos de teatro de revista. De acordo com Dominik Mühe (2013), Hollaender criou um novo gênero a *Revue* a partir da reformulação da fusão dos elementos do cabaré e do teatro de revista. O próprio cabaretista explicou:

Revista? Mas então teria que ser uma na qual a carne não seja tão exposta e que a mente não seja tão fraca. Um exemplo? Por exemplo: pegue as Revistas do Teatro Metropolitano e faça versões menores. Pegue todas aquelas mil lindas pernas e as deixe para trás. Equipamentos, orquestra, penas de avestruz, essas coisas não são necessárias. (HOLLAENDER apud MÜHE, 2013)⁵

A proposta de Friedrich Hollaender era fornecer à revista ares literários e convicções políticas mais claras. Visava, também, organizar o cabaré através de um fio condutor (ainda que frágil). Não lhe interessava o luxuoso aparato da revista, mas sim conectar cenas através de uma temática, descartando

5 As citações longas e/ou diretas que aparecerem sem referência de paginação neste texto foram retiradas de *e-books*, por causa de não seguir o “modelo” de paginação dos livros, mas um sistema de posições alternáveis e adaptáveis à leitura. Portanto, optamos por retirar as referências de página e tratar como documento eletrônico.

a fragmentação característica dos programas de cabaré. Não foi com essa proposta, no entanto, que o *Tingel-tangel* fez sua estreia no porão do *Theater des Westens* no dia 07 de janeiro de 1931. Conforme pesquisa documental (Eröffnungs Program – Pasta LK/C/106), o programa de estreia foi composto por dezenove quadros não conectados entre si. A crítica recebeu de forma positiva este programa mais convencional de cabaré. Segundo Cristof Berner (2000, p. 35), o periódico *Berliner Tageblatt* publicou sobre o programa: “é graciosamente amável, às vezes bastante afiado sobre coisas atuais. Do pequeno palco, sopra de cima pra baixo o ar saudável e salgado do ataque, brincando assim com o público na plateia”

O formato *revuette* começou a ser usado pelo *Tingel-tangel* poucos dias depois da cena cabaretista ser afetada pela violência nazista contra os judeus em Berlim. Segundo Alexandra Richie:

No dia 12 de setembro de 1931 fiéis judeus que saíam da celebração de Rosh Hashanah nas sinagogas em Fasanenstrasse e Lehniner Platz foram atacados por mais de 1.500 nazistas que gritavam “matem os judeus”. O Café Reimann foi destruído e cabarés como o Kadeco sofreram uma severa queda de público. (RICHIE, 2013)

Friedrich Hollaender, que era judeu, criou a *revuette Spuk in der Villa Stern* (Fantomas na Vila Stern). O espetáculo trouxe Adolph Hitler retratado na figura de um fantasma que, apesar da aparência feroz, não assustava ninguém. A *revuette* ficou em cartaz de setembro a dezembro, quando foi substituída por outra produção em mesmo formato chamada *Allez Hopp*. Muito do material encontrado no arquivo considera os espetáculos do *Tingel-tangel* como revista, mas Dominik Mühe (Op. cit.) e Cristof Berner (Op. cit.) entendem que os espetáculos dessa fase são do formato *Revue*.

O documento

Antes de adentrar na análise temática do texto, é preciso discutir a fonte. A produção textual do teatro de revista e cabaré tinha como foco primário a montagem cênica, os textos não se encontram, portanto, voltados ao mercado editorial. Desta forma, há sempre a possibilidade de que o pesquisador

encontre fontes primárias fragmentadas e remexidas. Tratando desse tipo de fonte, é preciso considerar, não apenas a natureza do documento, mas também quem entregou o material para o arquivo: foi o autor? Ou o texto é proveniente dos arquivos da censura? Era o texto de um ator ou do operador de luz? Tais características influenciam diretamente quanto à qualidade do material, a falta de páginas, cenas cortadas, organização das cenas e a própria conservação física do material restante. Conforme ensina Jacques Le Goff:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. (LE GOFF, 1994, p. 548)

Tais questões foram consideradas no trato com a cópia de *Die Höchste Eisenbahn* encontrada na pasta LK/C/106. O documento apresenta 42 páginas, possui três partes bastante diferentes entre si, o que evidencia a montagem do documento – possivelmente pelos arquivistas. A primeira página é a capa redigida à mão, onde é possível discernir o nome da peça, mas há outras palavras ilegíveis. A segunda parte é composta por seis páginas que contemplam duas cenas transcritas em letra datilografada. A primeira cena é chamada *Warm und Kalt* (Quente e Frio), a segunda cena é *Reisebekkantschaft* (Conhecidos de viagem).

A terceira e maior parte foi transcrita para um computador a partir de um manuscrito e depois impresso para ser colocado na pasta. A sua contagem ignora o material e a paginação anterior. Em sua primeira página, há a apresentação da *revuette*, com a descrição das cenas e os artistas de cada uma delas. As duas cenas datilografadas estão fora de ordem no arquivo, pois na página de apresentação de cenas, foi possível localizá-las como parte do espetáculo já em 1932, portanto, não foram adicionadas *a posteriori*. Há comentários da pessoa que fez a transcrição do material, informando sobre outras possíveis interpretações do que estava escrito no manuscrito.

Ao final do material há uma cena chamada “A grande estadia” que não aparece na relação de cenas apresentada no início da terceira parte do documento. O quadro é encerrado de forma abrupta com a mensagem “falta continuação”. De maneira geral o leitor conta com algumas rubricas de Friedrich Hollaender, que não explicam exatamente a natureza dos quadros, mas situam-nos no cenário e, em alguns casos, explicam o que o personagem está fazendo naquela cena. Há ainda os comentários do arquivista que transcreveu o material do manuscrito para a versão impressa.

Temática

O fragmento de texto encontrado contém dezessete cenas, sendo onze delas no primeiro ato e seis cenas no segundo. As situações apresentadas têm por cenário estações e vagões de trem por onde as mais diversas pessoas transitam, contam suas histórias, expressam opiniões e, ocasionalmente, se encontram. A estrutura é híbrida, formada por quadros sequenciais conectados por um fio temático mais amplo: o trem e a estação. Os personagens são os mais diversos: viajantes, cafetinas, caipiras, recém-casados, carregadores de mala, turistas ingleses e saxões etc. Todos os elementos estão organizados com intuito de provocar e denunciar os avanços do nazismo no final da República de Weimar.

Até mesmo a escolha do título (O Maior Trem) não foi aleatória. De acordo com David Large (2007), por volta da virada do século XX, Berlim tinha doze linhas ferroviárias e dez estações de longa distância. Por volta de 1910, a cidade passou a ter trens elétricos. O trem faz parte do imaginário alemão. Alexandra Richie explica que “os trens ocupam um lugar importante na mitologia nacional alemã. O trem alemão é pontual e poderoso, um símbolo de força da indústria e de poder do Estado” (RICHIE, Op. cit.). Hollaender retrata a crise política pela qual o país passava ao quebrar com a ideia da pontualidade: em *Die Höchste Eisenbahn*, os trens quase sempre estão atrasados, com exceção do trem para a “Nazidônia” que parte rumo ao seu destino antes da hora.

Os trens eram símbolo do poder alemão e dos desdobramentos da modernidade. As cenas, tanto individuais quanto coletivas, são apresentadas através do olhar satírico do autor frente os impactos da modernidade e os

conflitos sociais do final da República de Weimar. Isto pode ser percebido na *overture* “Trilhos”:

Sempre em pares, os trilhos correm lado a lado, / devem se evitar eternamente, / não podem nunca se cruzar. [...] E sobre nós rodam os vagões, / Os muito iluminados vagões, / e nos muito iluminados vagões, / sentam pessoas opacas. / Eles sentam, se apressam e não se amam, / e não há nenhum reconhecimento em seus rostos: / Você irmão? Sempre em pares, as pessoas correm lado a lado / devem se evitar eternamente, / não podem nunca se cruzar. / Durante as noites e mil dias, como companheiros silenciosos, / teriam muito o que dizer, / mas como se atrever? / Por cima dos pesares, / e ao redor das curvas, / Através dos cadáveres, / Morte abaixo. (HOLLAENDER. 1932, p. 10)

Os embates entre os membros do Partido Nazista e do Partido Comunista haviam se tornado mais frequentes. Segundo David Large (Op. cit.), em março de 1927, seiscentos membros da SA invadiram um vagão de trem parado na estação Lichterfelde-Ost, onde espancaram vinte e seis comunistas, e seguiram em direção a Kurfürstendamm, onde espancaram judeus. Com a virada dos anos de 1930, a tensão intensificou. Conforme aponta Alexandra Richie (Op. cit) o ano de 1932 foi ainda mais violento:

Em julho de 1932 aconteceram mais de quatrocentas batalhas nas ruas e duzentas pessoas foram mortas apenas na Prússia. No dia da eleição, 31 de julho, nove pessoas foram assassinadas. As brigas não eram apenas entre comunistas e nazistas, mas espalharam entre todos os grupos políticos como resultado da brutalização generalizada nas ruas.

É sobre esta tensão que Friedrich Hollaender (Op. cit, p. 10) desaba-fa quando diz “Sempre em pares, as pessoas correm lado a lado / devem se evitar eternamente, / não podem nunca se cruzar”. A canção “Nos trilhos” apresenta-se como uma metáfora relacionada à crescente impossibilidade de diálogo que havia nas ruas de Berlim. Vale lembrar que em setembro de 1931 nazistas atacaram uma sinagoga e um cabaré durante as celebrações do ano novo judaico.

No prólogo, o cabaretista aponta para a rapidez com que o Partido Nacional Socialista ganhava espaço. A cena inicia com carregadores de bagagem exaltando a importância da paciência.

Lentidão é o tempo mais lindo/ a rapidez não é mais linda!/ Com a rapidez vamos longe com segurança,/ mas ainda mais com a lentidão!/ A lentidão com aconchego/ se parece às vezes com cortesia/ e cortesia é o tempo mais lindo/ nesta época de rabugice/ Mas nos agarramos a isso com persistência/ A lentidão é o tempo mais lindo/ [...] Lento, lento! Moderado!/ Por que tão animado?/ Animado desesperado?/ Melhor ainda moderado! (Ibid., p. 12)

Houve um rápido crescimento da direita na Alemanha entre os anos de 1929 e 1933. É importante mencionar que o Partido Nacional Socialista não estava sozinho em sua oposição aos ideais democráticos que, embora frágeis, ainda regiam a República de Weimar. Stephen Lee (2010, p. 98) explica que o crescimento da direita funcionou de duas maneiras:

O primeiro foi a consolidação da direita conservadora ou reacionária, que encontrou segurança na utilização de poderes presidenciais e que almejou quase que deliberadamente diminuir o regime parlamentar o qual há muito já não aprovava. O segundo foi o rápido crescimento da direita radical ou “revolucionária”. O apoio a Hitler aumentou rapidamente nas eleições de 1930 e 1932, encorajando-o a candidatar-se à presidência em 1932.

O artigo 48 da Constituição de Weimar preconizava que em caso de ameaça à segurança ou à ordem pública, o presidente estava autorizado a tomar as medidas cabíveis e necessárias à restauração da ordem, podendo, inclusive, recorrer ao uso de força armada. Era possível ainda que o presidente suspendesse parcial ou integralmente os direitos fundamentais dos cidadãos e dissolver o parlamento. A partir de 1930, o artigo 48 foi invocado diversas vezes quando houve discordância entre o gabinete presidencial e o parlamento. Em julho daquele ano, o chanceler Henrich Brüning recebeu autorização do presidente Hindenburg para dissolver o parlamento. Ruth Henig (2002, p. 64) afirma que:

Foi uma dissolução fatal que não beneficiou o Partido Social Democrata e nem mesmo a Brüning. Ao contrário, o maior vencedor foi o inimigo amargo de ambos os lados, o extremamente racista e nacionalista Partido Nazista. [...] Enquanto alguns alemães desdenhosamente atribuíam esse surpreendente sucesso a um ‘crescimento na estupidez’, centenas de milhares de fazendeiros protestantes do norte da Alemanha, artesãos,

pequenos proprietários e suas famílias, trabalhadores não qualificados em pequenas comunidades, funcionários públicos, mulheres e acima de tudo jovens responderam ao apelo dos nazistas para que virassem suas costas para o fraco sistema parlamentar, para o Tratado de Versalhes e para o Plano Young, e apoiassem um dinâmico partido nacionalista dedicado a regeneração da Alemanha.

Nas eleições de 1930 o Partido Nacional Socialista elegeu cento e sete deputados para o parlamento, alcançando o posto de segundo partido mais votado. Com menos apoio, o presidente e o chanceler recorreram ao artigo 48 na tentativa de aprovar leis que lhes interessavam. De acordo com Henig (Op. cit., p. 65), em 1932, o parlamento esteve em sessão por apenas treze dias de resto, o chanceler Brüning governou o país por decreto. O país já mostrava sinais de que não funcionava mais como uma democracia parlamentar. Vendo que a república desmoronava e que o autoritarismo estava à espreita, Friedrich Hollaender exaltou as virtudes da paciência e do saber esperar. Na canção *Sala de Espera* Hollaender (Op. cit., p. 16) traz um personagem que espera um trem para Zurique que está atrasado, ele canta:

Aprender a esperar, sem se queixar./ Só aquele que espera, está sempre pronto./ E você já esperou o suficiente,/ Então espere mais um pouquinho:/ Uma vez, uma vez que está tão longe!/ E então ela vem, a grande Frustração;/ Mas daí você não sentirá pena de si mesmo:/ Você pode recomeçar.

A República de Weimar não tinha nem 15 anos quando *Die Höchste Eisenbahn* foi escrita. Alguns números da *revuette* como *A sala de espera* e *Os carregadores* trazem um alerta para uma nova transição subida, apresada e não refletida de regime político. Ao conclamar “você pode recomeçar”, o autor está nas entrelinhas sugerindo que é possível resolver os problemas da nova república. Hollaender assume uma postura contra a velocidade com que o autoritarismo ganha espaço, mas também reconhece as fragilidades da república, principalmente com as características que esta adquiriu a partir de 1930. Na cena *Trem Errado* o autor apresenta o Estado alemão como um trem que está tomando caminhos errados:

A Companhia Ferroviária Alemã/ pintada de preto, vermelho e ouro/ também não funciona como está descrita/ Será que tal comportamento ocorre/ porque as cores sumiram um pouco?/ Logo, os passageiros terão de empurrar!/ Isto é um trem como não se via antes/ Causa vítimas como um expresso/ e anda devagar como um trem na neve!/ Será isso o “novo trem”, assim chamado?/ Não anda como um trem do partido social democrata/ Eu acho que ao batizá-lo como República ano passado/ nos venderam um bilhete errado!/Ou/ Será que eu tenho o roteiro errado?/ Os horários estão mentindo?/ Será que todo o trem vai pelo caminho errado?/ Finalmente entrei no “Pacífico”/ Como é que depois vem a “Nazidônia”?/ Não podemos sequer cuspir no chão!/ Nem se debruçar na janela!/ e sim, não dá pra sair antes do trem parar.../Requer um pouco demais. (HOLLAENDER, Op. cit., p. 21)

Há uma crítica à república na passagem “A Companhia Ferroviária Alemã/ pintada de preto, vermelho e ouro/ também não funciona como está descrita/ Será que tal comportamento ocorre/ porque as cores sumiram um pouco?”. As cores da bandeira da Alemanha durante a República de Weimar eram o preto, vermelho e ouro. As cores da bandeira imperial eram o preto, vermelho e branco. Muitos políticos alemães não digeriram bem a instauração da república. Ruth Henig (Op. cit, p. 66) afirma que Heinrich Brüning, chanceler até abril de 1932, escreveu em suas memórias que: “estava deliberadamente tentando assentar as bases para o retorno de uma monarquia constitucional, pela redução dos poderes federais nos estados regionais e pela redução do papel dos políticos escolhidos através de eleição direta”.

A República de Weimar nasceu de maneira frágil e viveu imersa em crises existenciais, sempre confrontada por aqueles que queriam a volta da monarquia ou a instauração de um governo autoritário. Hollaender (Op. cit., p. 21) retrata o impacto desta crise sobre a população na passagem que diz: “Logo, os passageiros terão de empurrar!/ Isto é um trem como não se via antes/ Causa vítimas como um expresso”. Os ataques de grupos de extrema direita não eram os únicos que causavam vítimas, o desemprego também tinha o seu papel. Segundo David Large (Op. cit):

As condições de vida para os trabalhadores desempregados eram tão severas, que muitos deles preferiam viver fora da cidade em tendas de acampamento. O maior desses acampamentos era o Kuhle Wampe, que

ficava a beira do lago Muggelsee. Brecht o tornou famoso ao escrever um filme sobre ele no verão de 1932.

Com o país ainda se recuperando do impacto da 1ª Guerra Mundial, como poderia vir a “Nazidônia?” Friedrich Hollaender (Op. cit, p. 21) parece alertar para a gravidade um regime nazista ao dizer “não dá para sair antes do trem parar, requer um pouco demais”. Para encerrar o primeiro ato, o autor traz o número *Maior trem*, talvez o quadro mais enfático sobre e contra o nazismo.

Existe uma verdade que sua boca manteve segredo,/ Existe ainda música militar?/ Ainda o maldito sonho da guerra?/ Agora é com você: Desafiar o que você deve desafiar!/ Dizer o que você deve dizer!/ Perdoar o que você deve perdoar!/ Gritar o que você deve gritar!/ Maior trem! Maior trem! (Ibid., p. 27)

O quadro propõe que o público se oponha a este grande trem que avança sobre a estação Alemanha: o nazismo. A metáfora não passou despercebida, irritando os nazistas que, segundo Berner (2000, p. 42), publicaram uma ameaça no jornal *Völkischer Beobachter*: “Tarde demais, Sr. Hollaender! Pegaram o itinerário errado!” O autor, que já havia comprado briga ao colocar a caricatura de Hitler como um fantasma em *Spuk in der Villa Stern*, entrou formalmente para a lista de inimigos dos nazistas com *Die Höchste Eisenbahn*.

Com o quadro *Balé das Proibições* o autor faz uma paródia da música *Valsa do Danúbio Azul*. O recurso da paródia é muito utilizado no cabaré e no teatro de revista. A paródia, conforme Simon Dentith (2002, p. 6) é uma das muitas formas de alusão intertextual da qual os textos são produzidos. A paródia é uma forma textual que alude a outros textos já produzidos. No que concerne as formas de teatro cômico musicado aqui debatidas, a paródia é utilizada para fazer alusão cômica a eventos, situações e pessoas de sua atualidade, sendo aplicada na forma de caricaturização, pastiche, imitações, dentre outros.

[...] a paródia na escrita, como a paródia na fala, é parte de um processo cotidiano através do qual um enunciado faz alusão ou se distancia de outro; e há um número de formas adjacentes que fazem o mesmo, enquanto há igualmente várias outras formas que fazem alusões às questões avaliativas com objetivos contrários. Tudo isso é parte de uma constituição intertextual e uma competição da escrita. (Ibid., p. 6)

As alusões feitas na cena *Balé das proibições* começam quando os atores e atrizes aparecem em cena trajados da cintura para baixo como bailarinas e da cintura para cima com uniformes de funcionários da estação de trem. A canção apresenta o que pode e não pode ser feito dentro do *Trem das proibições* no qual os passageiros estão embarcando. Este trem faz referência ao nazismo. As proibições começam de forma leve. “Fumaça no corredor não é permitido!”, “Levar cachorros não é permitido!”, “Reserva de assentos não é permitido!”, “Jogo de baralho no vagão-restaurante não é permitido!” ou ainda “Acesso aos trilhos é proibido!” (HOLLAENDER, Op. cit., p. 45). As proibições escalonam e Hollaender recorre ao recurso do *non-sense*: “Reserva de cachorros não é permitido!”, “Fumaça nas almofadas de acento não é permitido!” e “Jogo de baralho nos trilhos não é permitido!”

Para Wim Tigges (1988, p. 51) para que exista o *non-sense* é necessário que se tenha um equilíbrio entre a presença e a ausência de sentido. Os impedimentos apresentados na primeira parte do *Balé das Proibições* já são conhecidos do espectador, porém na segunda parte o autor recorre à fusão de ordens, criando proibições finais que não fazem sentido. É uma alusão à radicalização dos nazistas. A canção termina com “Não é e não pode ser e não deve ser e não será permitido!” (HOLLAENDER, Op. cit., p. 46), implicando que por mais que não se saiba o que ou por que motivo, não será permitido.

Em sequência começa *Os turistas estão chegando*, o maior quadro da *revuette* que conta com cenas dialogadas e cantadas. A rubrica indica mutação de cenário, o que sugere uma possível apoteose. Friedrich Hollaender (Op. cit.) apresenta personagens estereotipados representando uma família alemã e uma família inglesa. Estão em lados opostos e ambos temem as presenças uns dos outros, adotando posições defensivas. Parte das crianças das famílias a abertura de um diálogo. Rompida a barreira do medo, as duas famílias percebem que possuem muito mais coisas em comum do que imaginavam. É o início de uma amizade que é selada por uma canção:

Onde estaria o mundo se não fosse por nós?! Se estranhos queridos não se cruzassem?! Então o mundo, sim o mundo, o primeiro mundo, / nos daria binóculos pra nariz! / E o que se segue a partir disso: / Viajantes, uni-vos! / A Saxônia é delicada -, e a Inglaterra é delicada-: / É o que nos faz “anglo-saxões”! / Crianças, aprimorem o turismo, o turismo! /

Não há nada mais importante no mundo,/ do que o turismo, do que o turismo/ Somente através do turismo, do turismo,/ é que os povos irão se aproximar!/ É melhor ficarem finalmente mais próximos,/ do que em farapos/ sim, é melhor ficarem finalmente mais próximos,/ agora é a hora:/ O maior trem! O maior trem!/ O maior trem! O maior trem!/ Será que vocês não querem acabar com o medo idiota e estúpido?/ Não falem mais nenhuma língua, - o coração serve pra se comunicar!/ O maior trem! O maior trem!/ O maior trem! O maior trem!/ Um bandeira do mundo, longe até o Hindustão/ O maior, o maior de todos os trens! (Ibid., p. 41)

No fundo da cena cai uma cortina com todas as cores nacionais. Friedrich Hollaender, assim como vários outros artistas de cabaré, não escondia sua postura antibelicista. Ao bradar a união entre povos e a dissolução de fronteiras nacionais, está clamando pela paz, pois temia o fortalecimento do nacionalismo.

Conclusão

Die Höchste Eisenbahn traz um relato sobre as tensões vividas nos meses anteriores à subida de Adolf Hitler ao poder. Friedrich Hollaender escolheu o formato *revuette* para apresentar seu espetáculo-aviso. Não foi uma escolha vã. Se tivesse escolhido montar um programa tradicional de cabaré – com quadros individuais criados por cada performer – corria o risco de o posicionamento político do espetáculo ficar associado às figuras de cada performer, como costumava acontecer com os conferencistas (figuras parecidas com mestres de cerimônias) em outros cabarés. Caso tivesse escolhido apenas a revista, a mensagem do espetáculo poderia perder força diante do deslumbre visual das grandes cenas coletivas e luxuosas. Ao fundir os dois gêneros, renunciou ao luxo da revista sem focar apenas em cenas individuais, cedendo espaço para cenas coletivas mais simples cujo foco não estava no aparato cênico, mas na mensagem política.

O formato *revuette* privilegiava a mensagem, propiciava que o espetáculo fosse apresentado em espaços mais simples, além de não estar vinculado à criação textual de vários performers. Friedrich Hollander deixou o país assim que Adolph Hitler chegou ao poder em 1933. No exílio apresentou *Die Höchste Eisenban* em Praga, Zurique e Viena. Como o formato propicia que

cenas sejam adicionadas ou cortadas, pode-se especular que a *revuette* tenha sido adaptada para cada cidade.

Sua temática central sobre os avanços dos regimes autoritários e sua mensagem sobre paz mundial e amor entre os povos não é distante do contexto mundial pós 11 de setembro de 2001. Guerras, xenofobia e ondas migratórias acompanham a volta do crescimento de movimentos nacionalistas em diversos países do mundo. Foi seguindo esta lógica que o grupo *Art des Hauses* encenou *Die Höchste Eisenbahn* em 2003, setenta anos após sua última montagem. O espetáculo ficou em cartaz por um ano em Berlim.

Referências bibliográficas

- APPIGNANESI, L. **Cabaret the first hundred years**. London: Methuen, 1984.
- BERNER, C. **Zur Bedeutung Friedrich Hollaenders für die Kulturszene in Berlin bis 1933**. 2000. 105 f. Dissertação (Mestrado). Universität Osnabrück, Osnabrück, 2000.
- DENTITH, S. **Parody**. London: Routledge, 2002.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- HENIG, R. B. **The Weimar Republic: 1919-1933**. London: Routledge, 2002.
- JELAVICH, P. **Berlin cabaret**. Cambridge: Harvard University. Press, 1997.
- LARGE, D. **Berlin**. New York: Basic Books, 2007. *E-book*.
- LEE, S. J. **The Weimar Republic**. London: Routledge, 2010.
- MÜHE, D. **Die Geschichte des Berliner Kabarets vor und nach dem ersten Weltkrieg: Friedrich Hollaender zwischen Amüsierbrettel und politischem Kabarett**. Berlin: GRIN Verlag, 2013. *E-book*.
- RICHE, A. **Faust's Metropolis: a history of Berlin**. London: William Collins, 2013. *E-book*.
- TIGGES, W. **An anatomy of literary nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- TUCHOLSKY, K.; OPITZ, C. (org.). **Berlin! Berlin!** Dispatches from the Weimar Republic. Chicago: Berlinica Publishing LLC, 2013. *E-book*.

Fontes primárias localizadas no *Deutsches Kabarettarchiv*

Eröffnungs Program - Pasta LK/C/106

HOLLAENDER, Friedrich. *Die Höchste Eisenbahn*. Pasta LK/C/106

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 18/10/2019

Publicado em 09/03/2020



O teatro brasileiro nas crônicas de Lima Barreto (1911-1921)¹

*The Brazilian theater in the chronicles
of Lima Barreto (1911-1921)*

Paulo Maciel²
Lilia Moritz Schwarcz

Paulo Maciel

Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas
da Universidade Federal de Ouro Preto

Lilia Moritz Schwarcz

Professora Titular do Departamento de Antropologia da
Universidade de São Paulo

1 O artigo em parceria é um desdobramento do projeto de pesquisa em curso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGAC/UFOP) voltado à investigação das distintas práticas historiográficas no e do teatro brasileiro.

2 Agradeço ao parecerista pelas recomendações e sugestões que contribuíram com o texto.



Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar e analisar o conjunto de crônicas teatrais de Lima Barreto publicadas de 1911 a 1920 nos jornais e revistas do Rio de Janeiro. Buscamos inserir sua crítica no contexto do pensamento teatral brasileiro da Primeira República e, sobretudo, no debate sobre a criação do teatro nacional. Esse debate oscilou geralmente entre o estímulo do poder público e a iniciativa privada, o gosto médio do público e dos especialistas, a consciência do atraso do teatro brasileiro e o desejo de sua atualização, a hierarquia dos gêneros teatrais e a hierarquia social.

Palavras-chave: Lima Barreto, Teatro brasileiro, Crítica teatral, Pensamento teatral brasileiro.

Abstract

This article aims to present and analyze the Lima Barreto's set of theatrical chronicles published from 1911 to 1920 on the newspapers and magazines of the Rio de Janeiro. We seek to insert his critique in the context of the Brazilian theatrical thought of the First Republic and, above all, in the debate about the creation of the national theater. This debate generally oscillated between the encouragement of the public power and the private initiative, the average taste of the public and the experts, the conscience of the delay of the Brazilian theater and the desire of the his update, the hierarchy of theatrical genders and the social hierarchy.

Keywords: Lima Barreto, Brazilian theater, Theatrical critic, Brazilian theatrical thought.

Introdução

De 1911 a 1921 Lima Barreto escreveu vários textos críticos sobre o teatro e a vida teatral no Brasil, textos que foram publicados sobretudo em seções fixas destinadas à cobertura da temporada ou da semana teatral. Ao deparar com essa contribuição crítica do autor, decidimos reunir essa produção para, a partir de uma visão de conjunto, compreender de que modo a fortuna por ele deixada dialoga com o pensamento teatral do período. Após a leitura dos textos, observamos que o tema recorrente em suas

crônicas, e que confere unidade ao seu exercício como crítico teatral, é o problema do teatro nacional.

Essa atividade era exercida por Lima Barreto paralelamente à sua produção como cronista da cidade e crítico literário. No entanto, enquanto essas funções são hoje bastante conhecidas, a face do escritor como incentivador do teatro é pouco discutida. A exemplo do que realiza em relação à literatura nesse mesmo contexto (BARBOSA, 1959; SCHWARCZ, 2017), os escritos de Lima Barreto sobre teatro se constituíram numa espécie de termômetro (nervoso) da temperatura da Primeira República.

O debate em torno do passado, presente e futuro do **teatro nacional** se converteu em matéria dos jornais em circulação na Corte e depois na capital da República expressando a dimensão pública do teatro brasileiro naquele contexto. Debate que trazia consigo alguns pressupostos que norteariam também as crônicas teatrais publicadas no Brasil do começo do século XX: a hierarquia dos gêneros, muitas vezes vista em homologia com a ordem social ou o gosto; a concepção de que a criação do teatro nacional residia na dramaturgia, no incentivo aos autores e às obras; o interesse puramente comercial dos empresários teatrais; a falta de estímulo do poder público ou as iniciativas equivocadas ou meramente paliativas tomadas por ele; a ideia do teatro como função civilizatória e moralizadora; o desencontro entre o palco e a plateia diante do drama.

Desse ponto de vista, as crônicas publicadas por Lima Barreto se inserem numa discussão então em curso incorporando a dimensão republicana da cidadania que, assim, permitiu ao autor avançar na crítica dos limites do projeto de constituição do teatro nacional devido ao tipo de pacto existente entre teatro, sociedade e Estado na Primeira República (1889-1930). Também permitiu introduzir, sob outro ângulo, a crítica de Lima ao “bovarismo” de nossas elites intelectuais, que construíam um fosso para com a realidade das populações nacionais.

Conforme confessou em “Uma coisa puxa a outra...”, publicada na *Revista Theatral* de 8 de abril de 1911, desde que passou a se interessar pelas letras viu-se diante da questão **transcendente** e **assustadora**: entender de teatro. Via os colegas e os amigos falarem **misteriosamente** sobre essa coisa que lhe escapava. Desde então fugiu da questão da mesma forma que,

quando estudante da Politécnica, fugira da **mecânica** e das **ciências ocultas**. Não deixou, porém, de fazer sobre o assunto algumas leituras que, somadas a sua experiência mambembe na casa do tio, permitiram decifrar o mistério escondido em “vagas teorias muito discutíveis” que diziam respeito ao cenógrafo, ao contrarregra e ao ator e nada tinham a ver com a arte de escrever para teatro:

Conclui então que aquilo que os meus amigos consideravam sabedoria teatral, quando não eram vagas teorias muito discutíveis, eram preceitos cabíveis a todas as artes: conhecimento do público, ótica do gênero, intuição de efeitos, etc.; era simplesmente técnica de cenógrafo, de contrarregra e de ator, propriamente destes, técnica que nada tinha a ver com a arte de escrever para teatro. (BARRETO apud RESENDE, 2017, p. 68-69)

As aptidões exigidas aos escritores nada teriam em comum com as dos demais agentes do fazer teatral, pois os candidatos a autor de teatro deveriam se preocupar, antes de tudo, com o desenvolvimento dos caracteres e o entrelaçamento das paixões postas em conflito segundo o gênero da peça.

Não sabemos ao certo as razões que levaram Lima, já escritor conhecido, da plateia à coluna teatral, das coxias às páginas dos jornais, mas podemos, ao menos, ter uma pista. *A estação teatral*, semanário dirigido por Renato Alvim, Carlos Leite e Gastão Pereira em 1910, promoveu uma enquete com a “moderna geração teatral” a respeito do teatro. Em resposta à consulta feita aos autores, o futuro cronista respondeu em carta ao redator do periódico salientando, logo de saída, sua dificuldade em dizer o teatro que preferia, pois, “nesse particular, como em vários assuntos, sou perfeitamente indeciso” (BARRETO apud BARBOSA, 1956a, p. 217).

Ao ler a pergunta sobre sua preferência em matéria de teatro teria tido o impulso de dizer que apreciava o clássico francês, mas, devido a suas restrições a Corneille e Voltaire, a resposta não seria de todo verdadeira. Por outro lado, havia Shakespeare, tão diferente dos clássicos franceses, Beaumarchais, Ibsen, “o Ibsen do Brand”, e os modernos Maeterlinck, Derrmay e Bataille. Além disso, não era de todo contrário ao *vaudeville*, aos *couplets* da opereta; conforme ressaltou, em suas predileções não havia uma regra geral (BARRETO apud BARBOSA, 1956a, p. 218).

Assim, desejaria falar do “alto teatro literário” florescente na Europa simplesmente por se tratar de tradição que, segundo observou, não existiria no Brasil, pois desde a colônia o teatro teria se mostrado historicamente longe ou distante do povo ou da massa da população, mas, quem sabe, sua afirmação fosse desmentida pelo Circo Spinelli: “pois é possível que o Benjamin esteja lançando as bases do nosso teatro nacional” (BARRETO apud BARBOSA, 1956a, p. 219). Assim, sua carta antecipa alguns dos motivos e das tensões que encontraremos mais adiante em suas crônicas, sobretudo as reviravoltas do juízo teatral de nosso autor. O desejo de falar, de um lado, a respeito do alto teatro literário e, de outro lado, do circo como matriz possível de invenção do teatro nacional, esse jogo de contrastes marca a crônica teatral e faz pensar, antes de tudo, na difícil relação do autor com o vocabulário do pensamento teatral que vigorava em seu tempo.

Não conhecemos igualmente os motivos que levaram ao seu relativo afastamento da crítica teatral após 1911, embora, ao longo de seu percurso mais amplo como cronista, tenha continuado exercendo a tarefa por meio de comentários dispersos que informavam sobre o aparecimento de uma nova peça; de uma nova obra ou autor; analisavam os resultados alcançados pelos candidatos a dramaturgos no Brasil, como exemplifica o artigo intitulado “O Garnier morreu”, publicado pela *Gazeta da Tarde*, de 7 de agosto de 1911, em que fez breve menção à publicação em dois volumes das crônicas teatrais de Candido Campos, sem tecer grandes considerações.

Nesse sentido, os juízos emitidos sobre os autores e obras mediante comentários esparsos de Lima desdobram aspectos abordados anteriormente pelo autor em suas crônicas de 1911, por exemplo, quando passou em revista os autores em evidência na capital. A exigência de proximidade entre o diálogo dramático e a língua falada pelo povo, entre o teatro e o seu tempo de literatura militante, distante do preciosismo verbal e do excesso retórico são partes importantes de seu ideário do teatro nacional. Fazia parte também do modelo de literatura militante que Lima Barreto professava. Uma literatura mais próxima da realidade de seu país e que dissesse respeito a ele (SCHWARCZ, 2017).

Para desenvolver o argumento, nos dedicamos, no segmento “Uma trajetória crítica que o tempo não esmorece”, a apresentar a contribuição³ do autor como cronista teatral⁴, salientando, seus outros vínculos com o teatro brasileiro do período. Partindo desse sobrevoo, aprofundamos a reflexão em “Lugares para o teatro na Primeira República (1889-1930)” analisando de que modo, naquele contexto, ele se apropriou do vocabulário crítico disponível e, dessa maneira, tomou posição no debate então em curso sobre os caminhos e descaminhos do teatro, em sua relação com a cidadania, no Brasil.

Uma trajetória crítica que o tempo não esmorece

Lima Barreto não acreditava que sua experiência de espectador e de leitor de peças servisse de credencial suficiente para habilitá-lo como crítico teatral. Mesmo assim, em “Uma coisa puxa a outra...”, publicada em 8 de abril de 1911 em *A estação teatral*, o autor, após se desculpar por sua ignorância a respeito do objeto da crítica, afirma que sua intenção seria apenas a de escrever “algumas considerações sobre o Theatro Municipal a partir do contrato do seu arrendamento” por Abadie Faria Rosa. Entretanto o desconhecimento do documento impede o cronista de apreciar a matéria, logo o motivo inicial passa a segundo plano, pois é a personalidade do autor, cifrada aqui na sua aversão ao **teatro-ribalta**⁵, que vem à tona como elemento da escrita.

Assim, a confidência ao pé do ouvido da crônica se converte num discurso que gira artificialmente sobre si mesmo, pois o sujeito que fala é o mesmo do qual se fala – para lembrarmos da observação de Michel

3 Seguimos a ordem cronológica de publicação das crônicas nos jornais e revistas, buscando reconstituir sua trajetória e, posteriormente, discutir mediante sua crítica mais regular seu pensamento acerca do teatro brasileiro.

4 A maioria de sua produção foi publicada na coletânea de críticas organizada por Beatriz Resende (2017), com exceção dos dois textos críticos saídos no jornal *O Theatro*, do Rio de Janeiro (BARRETO, 1911a, 1911b).

5 O termo ribalta era empregado na crônica teatral para nomear a arte da cena em contraponto à do texto dramático. Porém, no caso de Lima, acabou adquirindo outro sentido, associado ao empreendimento do Theatro Municipal do Rio de Janeiro enquanto um lugar de visibilidade para determinada parcela da sociedade e, sendo assim, voltado para atender aos seus interesses. Às vezes, a noção de **teatro-ribalta** se confunde com a de **teatrinho**, também utilizada, ironicamente, pelo autor para fazer referência ao caráter elitista da iniciativa do poder público que, por sua vez, limitava o acesso da população a determinados gêneros considerados mais elevados.

Foucault (1990, p. 11-12) sobre o paradoxo do enunciado de Epimênides: “Eu falo. Minto”. A crítica se torna paradoxal, situada entre a ignorância alegada e o conhecimento informado, assim, a autoria das suas crônicas residiria fora da página, permanecendo como questão em suspenso no discurso. Ao confessar-se sem as qualidades necessárias ao ofício, Lima se aproximava do público leitor e, dessa maneira, tomava posição mais como um sujeito ou cidadão qualquer do que como especialista e reclamava seu direito de participar do debate sobre os caminhos e descaminhos do teatro nacional. Buscando retirar das mãos especialistas e/ou dos diretamente envolvidos e interessados, naturalmente o recurso retórico empregado parece estratégico também para conferir uma dimensão pública ao debate sobre teatro que percorre as crônicas.

Deste ponto de vista, Lima Barreto achava que a solução para o problema do teatro nacional, conforme salientou na crônica seguinte em que retoma o tema, publicada em 22 de abril na *Revista Theatral*, estaria distante da mera edificação de prédios luxuosos e caros. Em parte porque tais projetos contradiziam os objetivos para os quais haviam sido criados, isto é, servir de palco aos autores nacionais e, dessa maneira, servir de incentivo à arte de escrever para teatro. Ressalta o autor o caráter elitista e excludente de projetos como esse que, antes, restringiam a formação de um público e sobretudo o acesso do povo, que figurava neles como “Pilatos no credo”:

Armaram um teatro, cheio de mármore, de complicações luxuosas, um teatro que exige casaca, altas *toilettes*, decotes, penteados, diademas, adereços, e querem com ele levantar a arte dramática, apelando para o povo do Rio de Janeiro. Não se tratava bem do povo que sempre entra nisso como Pilatos no credo. Eternamente ele vive longe desses tentamens e não é mesmo nele que os governantes pensam quando cogitam dessas cousas; mas vá lá; não foi bem para o chefe de seção, o médico da higiene, o engenheiro da prefeitura, gente entre 600 mil réis mensais e cento e pouco. Pelo amor de Deus! Os senhores não vêm logo que essa gente não tem casaca e não pode dar todo o mês uma *toilette* a cada filha, e também a mulher! (BARRETO, 1911 apud Resende, 2017, p. 71-72)

Como alternativa à essa iniciativa considerada equivocada e excludente, Lima sugere um programa bem traçado.

O plano de ensino-aprendizagem teatral destinado à prefeitura não excluiria nenhum gênero teatral, mas os escalonava em três passos. O primeiro passo era representar para a população local da Saúde, da Cidade Nova, do Engenho de Dentro, *Seis degraus do crime*, *Remorso vivo*, *Os dois garotos*, mais mágicas, pequenas revistas, e também deveria contemplar o circo Spinnelli: “o único atestado vivo do nosso espontâneo gosto pelo teatro” (BARRETO, 1911 apud RESENDE, 2017, p. 73). Desse modo, seu plano atenderia à própria dinâmica da atividade teatral existente na capital da Primeira República (1889-1930) e impulsionaria o reconhecimento de sua pluralidade por meio da descentralização das atividades teatrais, além de propor uma educação do público que atendesse aos interesses da massa da população e ao seu pensar e fazer teatral.

Após esse “primeiro ciclo teatral”, a municipalidade deveria construir um teatro cômodo no centro da cidade e entregá-lo a uma companhia competente por meio de subvenção pública. Essa seria a ocasião para encenar Julia Lopes, João Luso, Roberto Gomes, Oscar Lopes entre outros autores nacionais, alguns autores portugueses e traduções do francês e outras. Os dois ciclos iniciais visavam mudar o gosto do público mais amplo pelo palco, inclusive o dos futuros escritores teatrais, e, uma vez garantido o ensino básico, poderia ser criado o superior voltado ao ensino da arte de representar, de “cenografar”, Shakespeare, Racine, Ibsen, Calderón, Goldoni e os “Dumas nacionais que aparecessem” (BARRETO, 1911 apud RESENDE, 2017, p. 73).

Para Lima Barreto e alguns de seus companheiros de geração, a questão do teatro nacional e de sua renovação passava, antes de tudo, pelo estímulo e pela promoção da arte de escrever para teatro, ou seja, tratava-se de um problema de formar autores e de criar obras. Mas, antes de tudo, seria necessário redefinir o pacto entre teatro, estado e sociedade que, desde Machado de Assis (1859, 1866)⁶, era visto como um problema para a definição de políticas públicas destinadas ao seu incremento no país. Nesse sentido, é preciso notar como o plano elaborado por nosso autor para o teatro brasileiro

6 Machado de Assis participou ativamente como crítico da constituição do ideal da formação do teatro brasileiro como parte integrante do projeto civilizatório do Império Brasileiro (1822-1888) e, ao mesmo tempo, como autor ao lado de José de Alencar, dentre outros escritores de drama romântico e realista.

sugeria um pacto mais amplo socialmente e bem distinto daquele que presidiu a criação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, segundo sua avaliação.

Na mesma época em que colaborava com a *Revista Theatral*, Lima publicou duas de suas críticas teatrais mais extensas no jornal *O Theatro*, do Rio de Janeiro que em 1911 estava sob a direção de Nazareth Menezes, sendo J. Ozório secretário e João Claudio colaborador efetivo. O periódico era vendido por 200 réis e as assinaturas custavam, anualmente, dez mil réis. O público a que se dirigia era variado, e, conforme observou Penna-Franca (2017, p. 30), as notícias teatrais eram dadas partindo de distintos enfoques, pois dirigidas a diferentes grupos de leitores-espectadores.

Em seu primeiro artigo publicado na coluna, em 4 de maio de 1911, “O Theatro Nacional: males, preconceitos e remédios”, Lima Barreto (1911a) dizia ter aceito o convite do editor do jornal para a escrita da coluna a fim de mostrar sua capacidade e habilidade para ocupar um lugar no futuro conservatório municipal. O cronista ao confessar sem peias que sua crítica estava baseada em seu cálculo e interesse numa posição junto ao futuro conservatório dramático salientava já, de antemão, o universo da matéria que trataria como sendo o primeiro dos males, além de deixar em suspenso os discursos e motivos patrióticos alegados para determinados cargos ou funções ocupados por intelectuais, homens de letras e de teatro durante a Primeira República.

O primeiro dos males identificado pelo autor dizia respeito aos empresários teatrais, pois além de lhes faltar dinheiro e faro para o negócio, depositavam toda sua confiança na imprensa, de modo que as peças teatrais escolhidas e encenadas pelos empresários eram sempre de gente do meio: articulistas, cronistas, repórteres e colaboradores. Mesmo reconhecendo que havia mérito em alguns deles, o tirocínio na imprensa lhes roubava a “vagabundagem” que julgava necessária à livre criação. A convicção estaria tão arraigada, que

só o J. Brito, o Marques Pinheiro, o Raul, o Antonio Simples, o Victorino de Oliveira, o arqueológico Guanabario, o João do Rio e – quem sabe? – o Osorio Duque Estrada, acanhado escritor português e grande poeta francês, serão aceitos e terão os seus trabalhos lidos pelos empresários. (BARRETO, 1911a, p. 10)

A confiança demasiada dos empresários na imprensa acabava por desestimular os candidatos a escritores de teatro, não fosse assim, poderia surgir um trabalho mais arrojado, um estímulo capaz de ciar uma nova corrente para o teatro. Para isso, seria preciso contar com um empresário inteligente e ousado, segundo o autor, interessado em dar às nossas letras um teatro “mais ou menos próprio” (BARRETO, 1911a, p. 1). Essa relação entre o teatro e a imprensa aparece desdobrada na crônica de 20 de maio publicada em *A estação theatral*, do Rio de Janeiro, quando ressaltou outro motivo que separava o teatro brasileiro da massa da população: o interesse, quase exclusivo, do público pelos jornalistas e pelos críticos e o desconhecimento dos autores teatrais (BARRETO, 1911 apud Resende, 2017, p. 78).

O que seria um teatro mais ou menos próprio? Um teatro que ainda estava para ser criado pelos candidatos a escritores de teatro, capazes de forjar uma nova corrente e apoiados por um empresário inteligente? Mas onde encontrar o “mais ou menos próprio” do teatro a ser recriado? Questões que o autor buscou responder através das relações tecidas historicamente entre o teatro e as manifestações culturais do povo. Assim, o problema não seria apenas o do desconhecimento dos autores teatrais pelo público, mas também desses e das políticas oficiais com relação aos interesses da maioria da população, conforme observou em sua crônica de 6 de maio publicada na mesma revista, ao tratar dos autores em evidência na capital. Salientou como o temperamento e as habilidades técnicas de cada um dos autores seriam compatíveis ou não com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, fundado recentemente: Coelho Neto, João Luso, Júlia Lopes, Goulart de Andrade, Gastão Tojeiro, Ataliba Reis, Oscar Lopes, Pinto da Rocha, Vitorino de Oliveira, Bastos Tigre, J. Brito⁷ e alguns outros.

No caso de Gastão Tojeiro, Ataliba Reis, Victorino de Oliveira e J. Brito, a incompatibilidade com o edifício se devia à falta de pendor dos autores, de seus temperamentos e aptidões artísticas, para grandes máquinas sentimentais ou irônicas que o ambiente do “teatro da Avenida” exigia. As peças escritas por eles revelariam outras preferências, a ironia leve, a predileção pelas coisas ligeiras, revistas, *vaudevilles*, burletas. Gêneros teatrais que,

⁷ A maioria dos autores citados aparece no estudo de Eudinyr Fraga (1992), com exceção do grupo mais próximo à comédia, por exemplo, Gastão Tojeiro.

segundo sentenciou, não pedem os mármore e os ônix do edifício do prefeito “Passos” (BARRETO apud Resende, 2017, p. 74). Identificada a incompatibilidade do primeiro grupo com o empreendimento, sua crítica se voltou para os dois especialistas do “teatro em versos”, Pinto da Rocha e Goulart de Andrade. Esses seriam os mais viáveis, porém nenhum dos dois havia alcançado o sucesso julgado merecido pelo cronista. Assim concluiu que nem em verso o Theatro Municipal podia ser viável (Ibid., p. 75).

Para o autor, o caso de Coelho Neto seria ainda mais singular, pois não possuía nem qualidades literárias, nem temperamento para o ofício de escritor de teatro, sobretudo devido a sua distância do diálogo familiar e das frases naturais⁸. Descontada a implicância, Lima ao assinalar a distância entre o temperamento e as habilidades técnicas do poeta e as exigidas ao escritor teatral não deixa de criticar, indiretamente, o ressurgimento do teatro declamado que havia se tornado teatro de tese, no qual a oratória predominava nas obras dramáticas em detrimento da linguagem falada⁹. Na direção contrária da cultura bacharelesca presente no teatro de tese, o cronista pensa num diálogo próximo da língua falada pelo povo ou pela massa da população. Esse era o projeto literário de Lima, “se aproximar do povo” (SCHWARCZ, 2017), que escorregava também para a cena teatral.

Enquanto a incompatibilidade dos demais residia na maior ou menor distância de seus respectivos temperamentos e habilidades técnicas do empreendimento, conforme o tom ou o gênero teatral praticado pelos respectivos escritores, o teatro de Júlia Lopes também não seria compatível com esse tipo de lugar por girar em torno de questões de família, da nossa família medíocre de paixões e aspectos que, por sua vez, limitava sua perspectiva e a impedia de nos mostrar o desenvolvimento da paixão através dos grandes gestos ou do cômico forte (BARRETO apud Resende, 2017, p. 75-76). Por outro lado, o problema de João Luso, seu “defeito insanável”, segundo Lima, seria o apego da alma e do pensamento do autor por Portugal expresso em suas obras que, mesmo sendo bem escritas, isto é, contendo um diálogo bem feito, não poderiam interessar à massa da nossa população:

8 Para uma visão distinta de seu teatro, ver Carvalho (2009).

9 O currículo formulado por Coelho Neto para a Escola Dramática Municipal compreendia, entre outras disciplinas, o aprendizado da oratória (Andrade, 1996).

“A vida do Brasil, não direi a política, mas a social e sentimental, é-lhe indiferente; e isso faz com que as suas obras não se pareçam nada conosco, sejam coisas no ar, embora bem escritas, com um diálogo bem feito, aliás pouco nervoso” (Ibid., p. 76).

O mesmo horizonte limitado com relação ao Brasil estaria presente na dramaturgia de Oscar Lopes, que para Lima carregava uma visão da sociedade nacional baseada num palacete de Botafogo: “Tem suas virtudes e tem os seus talentos. Há um sério defeito nele: é de Botafogo. A sua visão da sociedade nacional é de um palacete de Botafogo” (BARRETO apud Resende, 2017, p. 76). Dessa maneira, sua obra não poderia ser o espelho da nossa vida, incapaz que era de exprimir aquilo que os simples fatos não dizem, conforme o cronista procurou exemplificar em seu comentário sobre o drama *Albatroz*: considerava-o uma tentativa forte, que, infelizmente, porém, tinha por ideia matriz uma concepção desproporcionada para o nosso meio; uma “invenção de aeroplano” (Ibid., p. 76).

Em carta destinada ao cronista, datada de 10 de maio de 1911, Oscar Lopes defendeu sua peça em função do gênero escolhido para tratar do tema relacionado à invenção do aeroplano. Segundo Lima, a peça só poderia ser entendida em chave cômica, pois faltariam ao país as condições necessárias para fazer do tema objeto de um drama. O colega alegou em sua defesa que, no Brasil, a questão do aeroplano estaria na ordem do dia: “Eu terminava o drama *Albatroz*, quando os jornais entraram a noticiar diversas experiências de um aeroplano, praticadas por um mecânico, em terrenos da Gávea” (LOPES apud Barbosa, 1956a, p. 231-232).

Na carta-resposta, datada de 16 de maio de 1911, Lima não desmentiu o recurso da defesa baseado na atualidade do tema mas insistiu que o fato por si mesmo não dirime seu juízo de que, entre nós, um inventor é cômico, pois no país encontraríamos, no máximo, “inventores catitas”; “sem disposição nenhuma para sacrifício, nem conhecimento de artes mecânicas, sem repousar sobre uma atividade industrial notável” (BARRETO apud Barbosa, 1956a, p. 233). É preciso levar em conta que se trata de um paradoxo mais geral, do qual nosso autor se vale partindo de uma visão do país já determinada para se contrapor ao sentido elevado ou heroico conferido à invenção na obra de Oscar Lopes; assim, a incompatibilidade entre o aeroplano, o drama

e o Brasil confirma a distância do escritor diante dos “inventores catitas”. Sendo assim, para finalizar a missiva contrariando as razões alegadas pelo destinatário da carta, informa que, mesmo o autor mudando de endereço, continuaria sendo de Botafogo:

Botafogano, meu caro Oscar, é o brasileiro que não quer ver o Brasil tal qual ele é, que foge à verdade do meio, e faz figurino de um outro cortado em outras terras. De modo que tu, mesmo indo para o Saco do Alferes, tu que querer fugir à nossa grosseria, à nossa fealdade, à nossa pobreza agrícola, comercial e industrial, és um botafogano. (BARRETO apud Barbosa, 1956a, p. 233-234).

Dando vazão à sua crítica às elites nacionais, concentradas em Botafogo, Lima encontra na peça de Lopes apenas o reforço da mentalidade “postiça” dos brasileiros (SCHWARCZ, 2017). Tratava-se do reconhecimento da nossa grosseria, fealdade e pobreza, enquanto um primeiro passo na direção contrária à mentalidade postiça sem aceitá-la simplesmente como forma de expressão da “massa da população”, mas tomando-as como ponto de partida e de chegada de um outro figurino teatral cortado no Saco de Alferes. Para que o teatro se tornasse de fato nacional, teria que interessar à massa da nossa população; seria preciso redefinir o pacto com a sociedade que, segundo o crítico, passaria além dos muros dos palacetes. Assim, exigiu dos candidatos um temperamento e um conjunto de habilidades técnicas que juntos fossem capazes de abarcar a vida mais larga da população e, assim, ampliar o horizonte intelectual das obras. Qualidades que, segundo observou, estariam presentes nas obras literárias de Hermes Fontes, Agripino Grieco, Ornellas e Oiticica que, mesmo sendo poetas maravilhosos, precisariam ainda tentar escrever para o teatro. Por outro lado, Costa Rego, Patrocínio Filho, Baptista Junior e Belmiro Braga, mesmo contando com peças publicadas e, em alguns casos, representadas no interior, tinham medo de todo o luxo e da imponência (BARRETO apud Resende, 2017, p. 77).

Podemos observar como a proximidade ou não dos autores e das obras do monumento teatral se revela uma oportunidade para o cronista, no fundo, mostrar a distância de todos eles da massa da população que, por sua vez, serviu de critério e de meio do juízo público da crítica

conforme almejado pela crônica. Lima não chegou a identificá-la em torno de determinado gênero teatral mesmo quando parece sugerir uma saída pelo circo. Assim, sua crítica acabou rompendo com a associação feita geralmente entre a hierarquia poética e a social pelos homens de teatro; pelo contrário, seu plano de ensino visava a pluralidade da experiência teatral, sem restringir ou excluir nenhuma das formas de pensar e fazer teatro existentes naquele contexto.

Lugares para o teatro na Primeira República (1889-1930)

A renovação do teatro nacional esbarrava, segundo Lima, em determinados limites e também em alguns preconceitos que, como observou, eram responsáveis pelo curto e problemático alcance republicano das políticas públicas voltadas à área, das peças ou dos dramas emergentes na capital. Do ponto de vista técnico, salientou em suas crônicas e cartas problemas com relação à composição dos personagens; à incapacidade de alguns autores de conceder autonomia a sua criação ou a seus personagens; à ausência de um desenho mais aprofundado dos caracteres dos personagens; à dificuldade em desenvolver um diálogo mais familiar, próximo da fala cotidiana e, portanto, contrário à verborragia e à oratória que encontramos na dramaturgia do período.

Tais aspectos poéticos são descritos sempre em sua relação com o temperamento e as habilidades técnicas que permitiriam ao crítico abarcar seu sentido social e político. Lima observou o universo limitado de personagens e situações girando em torno do interesse de poucos, desdobramento da perspectiva **palaciana** diante dos temas e questões recortados em seus textos. A categoria do temperamento foi fundamental enquanto estratégia crítica, pois permitiu ao autor relacionar a questão poética à vida republicana que, segundo sua perspectiva, não parecia dar um bom drama. Podemos observar a vinculação entre a poética teatral e a política republicana pontuada mais claramente na crônica publicada em 25 de maio em *O Theatro*, do Rio de Janeiro, em 1911.

Nesse sentido, o velho debate sobre a decadência do teatro nacional em função do sucesso dos gêneros de teatro ligeiro ganhou inflexão crítica na pena de Lima Barreto que procurou explicar a força da revista recorrendo à sua relação

com vida política; conforme observou, o “Brasil é um país em que só a política, a política da hora presente, domina, e só as questões atinentes a esta interessam e arrastam os espíritos” (BARRETO, 1911b, p. 10-11). Por esse motivo, a revista sobreviveu a seu tempo em detrimento do drama, da comédia e da tragédia, pois diferente deles, atenderia à necessidade mental do povo pelas coisas atuais, coisas mais ou menos referentes ao governo e à política. Sendo assim, o espectador via no teatro apenas um erro do prefeito ou de uma parcela do governo (Ibidem).

A discussão sobre a decadência ou a inexistência do teatro nacional, que foi ironicamente recuperada na crítica de Lima Barreto ao teatro brasileiro de seu tempo, estava baseada no princípio da divisão e da hierarquia clássica e burguesa entre os gêneros poéticos que, por sua vez, organizava a produção, circulação e recepção teatral como um todo no país desde o século XIX. Em sua perspectiva esse esquema de pensamento e trabalho reforçava a distância entre o teatro e o povo, pois impedia seu acesso e conhecimento do universo teatral mais amplo restrito às elites. Além disso, como se dizia avesso a escolas e movimentos, considerava mais importante um ensino teatral que compreendesse a pluralidade de estilos e contextos.

Para tanto era preciso refundar a relação entre o teatro brasileiro e a massa da população com base na cidadania republicana, afinal de contas a concepção do cronista dessa relação passava, antes de tudo, pelas respostas dadas pelos homens de teatro brasileiros aos dois eventos recentes: a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República. A questão da distância entre o palco e a plateia não era nova e deitava raízes na crítica teatral da metade do século XIX, sobretudo nas crônicas teatrais de Machado de Assis (1859 e 1866), que partiam da situação da arte dramática entre nós reduzida, segundo argumentou, ao simples foro de uma secretaria de Estado: “desceu para lá o oficial com todos os seus atavios: a pendula marcou a hora de trabalho, e o talento prendeu-se no monótono emprego de copiar as formas comuns, cediças e fatigantes de um aviso sobre a regularidade da limpeza pública” (ASSIS, 1944, p. 7). Além do regime monótono de trabalho, não havia iniciativas nascidas do povo que abrissem uma nova direção para a arte dramática, limitada à rotina teatral de seu tempo, nem por parte do **tablado** nem para além dele. Era justamente o desencontro entre palco e povo que o autor

verificava em seu tempo: “a arte divorciou-se do público. Há entre a rampa e a plateia um vácuo imenso de que nem uma, nem outra se apercebe” (Ibid., p. 9).

Vácuo entre o ideário teatral abraçado pelos autores brasileiros candidatos a escritores de drama e a plateia que preferia se divertir em detrimento de moralizar seus sentimentos. Nesse sentido, precisávamos de uma iniciativa que agrupasse palco e plateia segundo o horizonte da arte moderna (Ibid., p. 10) e fosse capaz de expandir o alcance da reforma operada por um grupo de homens; reforma que, até então, teria atendido apenas a uma fração da sociedade (Ibid., p. 11), ainda que tivesse produzido efeitos importantes ao “inocular em algumas artérias o sangue das novas ideias, mas não pode ainda fazer relativamente a todo corpo social” (Ibid., p. 12). Porém, ao contrário da saída elitista e autoritária para o problema apontada pelos intelectuais e homens de teatro desde o século XIX, para Lima melhor seria aproximar a revista da comédia aristofânica, enquadrá-la numa “moldura inverossímil de alta invenção” contendo quadros de costumes, charges (bem disfarçadas) a personagens atuais, pois dessa forma atenderia ao público e às letras imortais. Não satisfeito com a provocação, acrescentou que não esperava um ou meio Aristófanes, um quarto já estava bom (BARRETO, 1911a, p. 7-8). Assim, podemos perceber que nosso autor, paradoxalmente, sugeriu uma saída farsesca para o problema. Quem sabe também a Primeira República não fosse, na sua visão, nada mais do que uma moldura inverossímil de alta invenção que, para existir, necessitava da imprensa, da literatura, do teatro e que, mesmo assim não convencia o público de que se tratava, de fato, de uma República.

Neste sentido, o cronista foi capaz de avançar na discussão a respeito da sobrevivência do teatro ligeiro deslocando o problema da responsabilidade do público ou do seu gosto médio, da incapacidade ou da dificuldade dos autores, do desinteresse dos empresários, para compreendermos o seu sentido partindo de seu alcance político diante dos dois acontecimentos que inauguram o século XX no Brasil¹⁰. O Império, em seu declínio, arrastou consigo as tragédias clássicas e os dramas românticos que giravam em torno

10 Franco Moretti (2008), em *A literatura vista de longe*, salienta justamente esse caráter de disputa e competição entre distintos gêneros literários, procurando, dessa forma, compreender os motivos que, na história da literatura, garantiriam a sobrevivência ou o desaparecimento desses gêneros.

justamente da família imperial e das façanhas da corte portuguesa. Por outro lado, o fim da escravidão caducou o drama abolicionista, uma das principais feições do drama buguês no Brasil. Além disso, a Abolição da Escravatura problematizava o espaço reservado ao negro como personagem no teatro brasileiro, conforme estudado por Flora Süssekind (1982) e Angela Alonso (2015), que precisaria também ser calibrado. É nessa direção que deveríamos compreender a cobrança feita por Lima Barreto a Coelho Neto, que teria excluído o negro do universo de seus dramas.

A desavença não parou por aí. Ressalvados os ressentimentos muito justos (SCHWARCZ, 2017), no dia 24 de junho, em “Qualquer coisa”, Lima Barreto voltou sua crítica contra a nomeação de Coelho Neto para diretor do Theatro Municipal. O cronista discordava dos **louvaminhas** que aprovavam o gesto oficial, pois se dizia temeroso de que o poderoso literato levasse para o teatro do Rio de Janeiro a fina flor da mocidade literária, conforme observou: “essa fina flor é estranha à cidade, pelo nascimento, pelos sentimentos e convicções” (BARRETO apud Resende, 2017, p. 82).

Mesmo depois do malogro de Coelho Neto à frente da Escola Dramática Municipal, lamentava o cronista, foi indicado para o cargo de diretor do teatro recém fundado pela municipalidade. Desse ponto de vista, as políticas públicas implementadas e as iniciativas particulares dos autores destinadas ao incremento do teatro nacional acabaram se relevando um desastre não apenas pela incompatibilidade de autores e obras com o empreendimento, mas sobretudo pela exclusão da população do projeto de renovação pretendido e apresentado em seu nome.

O distanciamento entre o teatro e a população parece fundamentar a ironia do discurso do cronista (a indecisão do autor da fala) sobre a inexistência de um teatro no Brasil que, assim, colocava em dúvida o objeto de seu próprio juízo. Em 15 de julho, Lima se vale de uma passagem de Rémy de Gourmont – que dizia ser a teologia a ciência mais interessante, pois era obrigada a inventar seu próprio objeto – para concluir que a *Revista Theatral* também possuía um ar familiar com a teologia e teria inventado no Rio de Janeiro, no Brasil, o seu próprio objeto, o teatro, conforme salientou: “Alguns dos senhores já viu, nas nossas festas do interior, qualquer coisa popular, inventada ali mesmo, que, de longe, lembrasse teatro? Nunca. Não há nas rudimentares necessidades

estéticas e motivos da nossa população nada que se encaminhe para o teatro” (BARRETO apud Resende, 2017, p. 86-87).

Houve tentativas, mas essas não se ligaram, não se soldaram, não determinaram uma evolução, devido à pouca aderência histórica do teatro junto ao povo que teria consequências duradouras; bastava olhar para as representações vazias, a famosa vaia das cadeiras vazias, observou. A crônica de Lima Barreto, em seu giro histórico, mostra que nem no passado, nem no presente, o teatro teria alcançado no Brasil um espaço junto ao povo equivalente ao das demais artes (música e dança especialmente) e, desse modo, não chegou a formar uma rotina, nem caiu no gosto do povo, além de permanecer abandonado pelo poder público. Mas o problema poderia ser visto também como uma vantagem nossa, segundo a perspectiva de Lima: “quem sabe não se alargará, não se ampliará, e um teatro português, nacional ou imitado, venha aparecer afinal, à custa de outros esforços que os seus façam nascer? Nada se pode afirmar, e tudo se pode esperar. Esperemos” (BARRETO apud Resende, 2017, p. 87).

O problema do teatro nacional, segundo Lima, residiria no fato de ele não ter encontrado lugar junto ao povo nem no passado, nem no presente. Nesse sentido, as iniciativas e os projetos oficiais, os autores e as obras apenas reforçavam ainda mais a homologia entre a hierarquia poética e a social. Assim, seu empenho crítico pode ser pensado de acordo com os termos presentes na carta dirigida a Miguel Austregésilo, datada de 14 de dezembro de 1918 e publicada na revista *Comédia*¹¹ nesse mesmo dia. Nela, Lima Barreto respondeu ao pedido do colega informando que “queria mostrar que o teatro sempre foi uma tribuna onde se discutiam todas as questões morais, sociais e políticas que interessavam um povo” (BARRETO apud Barbosa, 1956b, p. 136). Observou que essa relação interessada entre o teatro e a sociedade era uma das garantias da prosperidade do atual teatro francês e, outrora, havia sido também a do teatro de José de Alencar, França Júnior e outros (Ibid.).

A carta insere suas crônicas num contexto teatral e histórico mais amplo e, ao mesmo tempo o coloca ao lado de uma tradição, por assim dizer, de autores e críticos teatrais do passado. Não se trata de uma filiação, mas uma

11 Revista teatral dirigida por Levi Autran que surgiu em 1916 com periodicidade quinzenal prevista e foi publicada, de forma irregular, até 1919.

forma de inserção irônica do juízo presente nas crônicas numa tradição do pensamento teatral, pois de um lado reconhece a importância do teatro como tribuna, de acordo com o ideário romântico e ilustrado de teatro proposto pelos autores citados na carta, de outro lado desconfia do alcance republicano e democrático de tais projetos.

A posição crítica de Lima Barreto a respeito do alcance republicano do teatro de seu tempo se baseia na tese da continuidade do processo de exclusão da massa da população do teatro brasileiro, após a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República. Mesmo reconhecendo em algumas matrizes populares uma saída cômica para a constituição do teatro nacional, não as identificou como propriamente populares ou próprias de um grupo, tanto que soube incorporar ao seu plano de ensino também a defesa de uma saída dramática renovada, desde que ambos os caminhos fossem capazes de incorporar a massa da população e, assim, ampliar o seu horizonte crítico. Neste sentido, nosso cronista ultrapassou os termos do debate sobre a renovação do teatro durante a Primeira República mostrando em suas crônicas o entrelaçamento de ideias, obras, autores, iniciativas teatrais e políticas públicas de exclusão do povo do seu direito ao teatro no Brasil do começo do século XX.

Considerações finais

Os elos entre Lima Barreto e o teatro brasileiro não são poucos. Além das crônicas aqui apresentadas, teríamos ainda que percorrer um acervo mais vasto, por exemplo, suas peças e correspondência. Mesmo que sua crônica teatral não tenha inovado o repertório conceitual já existente na virada do século, conforme sugerido por Flora Süssekind (1993), deu-lhe outro contorno em função de sua agenda republicana passada a limpo em torno do teatro nacional. As consequências desse gesto são importantes para compreendermos a atualidade de sua interpelação ao teatro brasileiro ainda hoje e, assim, nos perguntarmos até que ponto a história, a teoria e a crítica teatral no país avançaram no reconhecimento da cidadania como critério de ajuizamento dos seus passos poéticos.

Uma vez que a permanência da revista se explicaria pela mentalidade política da sociedade brasileira, melhor seria, pois, transformá-la numa farsa¹² para, quem sabe desse modo, espelhar de fato sua relação com o Estado brasileiro, ao contrário do ponto de vista elevado defendido e adotado pelos autores emergentes na capital. Não obstante, se for válido esse juízo, então o teatro de revista e o circo não eram ou não significavam para o autor formas populares de representação da massa da população? Tais questões dizem respeito aos lugares reservados ao critério de povo na relação entre o Estado republicano e o seu ideal de teatro nacional. De um lado, as crônicas teatrais de Lima Barreto questionam a identificação imediata do povo e ou da massa da população com determinados gêneros (por exemplo, com o circo e a revista), desfazendo a homologia aceita entre hierarquia poética e social; de outro, reconhecem o teatro como um direito de todos(as) cuja aprendizagem residiria, por sua vez, num plano de ensino público e voltado à pluralidade e à multiplicidade da experiência teatral de seus respectivos portadores sociais.

Vale lembrar que o longo percurso histórico desenvolvido pelo pensamento teatral brasileiro em torno da questão do teatro nacional nos mostra, além da persistência do tema, os diferentes significados artísticos, sociais e políticos assumidos pelo problema na pena dos autores. Dessa perspectiva, as crônicas teatrais de Lima Barreto permitem pensar de que forma nosso autor mobilizou o gênero (crônica), o pensamento teatral de seu tempo e sua pessoa para sua tomada de posição em nome da massa da população num debate público no qual ora se identifica como um homem sem as qualidades do especialista, portanto, leigo como um cidadão qualquer, ora se mostra como estudioso do assunto, diferente, assim, do público leitor. A origem incerta do discurso torna indeterminado o sujeito da fala e, assim, dimensiona a

12 A farsa como chave de leitura da formação e da modernização do teatro brasileiro foi proposta também pelas crônicas teatrais de Antônio de Alcântara Machado publicadas na década de 1920 (LARA, 1987) e, mais recentemente, conforme a perspectiva crítica renovada por Iná Camargo Costa, sobretudo em seu ensaio intitulado “A comédia desclassificada de Martins Pena” (1998). Mas, na pena de Lima Barreto, a chave cômica reivindicada não foi pensada em oposição à renovação dramática, no seu caso em particular a farsa não foi vista como uma invenção ou linguagem do povo, mas do poder, sendo assim, não servia de contraste para o universo limitado e excludente dos dramas dos autores emergentes, conforme o critério republicano reivindicado pelo seu juízo.

forma republicana do teatro brasileiro, sua ideia de um teatro que deveria ser “militante” pois identificado com os temas de seu momento e os problemas de sua população (SCHWARCZ, 2017).

De todo modo, a ambiguidade da crônica sobre as formas da relação entre o teatro brasileiro e a massa da população persistiu e ganhou contorno distinto ao longo dos séculos XX e XXI; de um lado por meio de projetos de educação do público pelas escolas e/ou pelo palco visando sua inclusão segundo os termos dos homens de teatro, de outro lado pelo reconhecimento das manifestações culturais e das práticas artísticas identificadas ao povo e/ou aos excluídos como origem de um discurso próprio, pois eram tidas como espontâneas e mais igualitárias se comparadas ao autoritarismo e ao eurocentrismo dos intelectuais ilustrados.

Referência bibliográfica

- ALONSO, A. **Flores, votos e balas**: o movimento abolicionista brasileiro. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.
- ASSIS, J. M. M. **Crítica Theatral**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1944.
- BARBOSA, F. A. (org.). **Lima Barreto**: correspondência. São Paulo: Brasiliense, 1956a. Tomo I.
- BARBOSA, F. A. (org.). **Lima Barreto**: correspondência. São Paulo: Brasiliense, 1956b. Tomo II.
- BARBOSA, F. A. **A vida de Lima Barreto (1881-1922)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- BARRETO, L. O Theatro Nacional: males, preconceitos e remédios. **O Theatro**, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 10-11, 4 maio 1911a.
- BARRETO, L. O Theatro Nacional: males, preconceitos e remédios. **O Theatro**, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, p. 7-8, 25 maio 1911b.
- CARVALHO, D. C. **“Arte” em tempos de “chirinola”**: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Unicamp, Campinas, 2009.
- COSTA, I. C. A comédia desclassificada de Martins Pena. *In*: COSTA, I. C. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 125-155.
- FOUCAULT, M. **O pensamento do exterior**. São Paulo: Princípio, 1990.
- FRAGA, E. **O simbolismo no teatro brasileiro**. [São Paulo]: Art Tec, 1992.
- LARA, C. **De Pirandello a Piolim**: Alcântara Machado e o teatro no modernismo. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- MORETTI, F. **A literatura vista de longe**. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

- PENNA-FRANCA, L. Uma imprensa para o teatro. **Clio**: revista de pesquisa histórica, Recife, n. 35, p. 24-50, jul.-dez. 2017. DOI: 10.22264/clio.issn2525-5649.2017.35.2.do.02.
- RESENDE, B. (org.). **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- SCHWARCZ, L. M. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SÜSSEKIND, F. **O negro como Arlequim**: teatro & discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- SÜSSEKIND, F. Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século. *In*: SÜSSEKIND, F. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993. p. 53-90.

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 18/10/2019

Publicado em 09/03/2020





Dicção e estilo por Maria José de Carvalho, marca na Escola de Arte Dramática de São Paulo¹

*A manner of style, a mode of projection:
tracking the imprint of Maria José de Carvalho
on the Brazilian stage*

Alvaro Machado

Alvaro Machado

Doutorando em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com bolsa de estudos oferecida pelo CNPq/Capes.

¹ Este artigo constitui versão aumentada e atualizada de dois capítulos escritos por este autor para o livro *Maria José de Carvalho, Mestra e Provocadora Cultural*, lançado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em evento memorial com artistas teatrais e da área da música erudita, em julho de 2019, por ocasião dos 100 anos da professora. Reelabora-se aqui estes capítulos: “Teatro – Tradição, modernidade e vanguarda em Maria José de Carvalho” (p. 15-36); e “Patrimônio Histórico – Quixote de saias em prol dos teatros de São Paulo”. A edição de quinhentos exemplares, de ACM Abdalla Arte (2018), com apoio da Secretaria de Estado da Cultura, não foi comercializada, mas distribuída no evento de lançamento etc.

Resumo

O artigo visa resgatar a memória da professora Maria José de Carvalho (1919-1994), por duas décadas titular da cadeira Dicção e Estilo da Escola de Arte Dramática de São Paulo e influente crítica e diretora teatral, bem como situar sua pessoa e sua influência no quadro da instituição e no ambiente artístico paulista entre os anos de 1940 e 1993. Utiliza o arquivo pessoal de Maria José de Carvalho, nos anos 2010 transferido ao Arquivo Público do Estado de São Paulo, bem como documentos pessoais do autor, depoimentos diretos e bibliografia especializada, além de dois capítulos escritos pelo autor em livro biográfico sobre a professora, editado em 2018.

Palavras-chave: Maria José de Carvalho, Teatro paulista, Teatro brasileiro, Escola de Arte Dramática de São Paulo, Theatro São Pedro (SP), Dicção e imitação teatral.

Abstract

This article retrieves the memory of professor Maria José de Carvalho (1919-1994), for two decades chairwoman on Diction and Style teachings of the *Escola de Arte Dramática de São Paulo*, influential critic and theatrical director, as well her influence on the institution's ambiance and on the artistic environment of São Paulo between 1940 and 1993. It uses Maria's personal archive, which was transferred to the Arquivo Público do Estado de São Paulo in the 2010s, as well as personal documents, direct testimonials and specialized bibliography, in addition to two chapters written by the author in a biography about the teacher, published in 2018.

Keywords: Maria José de Carvalho, Brazilian theatre, Escola de Arte Dramática de São Paulo, Theatro São Pedro (SP), Projection and Diction in theatre.

Ao longo de dezenove anos de docência na Escola de Arte Dramática de São Paulo, de 1955 a 1974, a cantora, atriz, cabaretista, diretora cênica, crítica teatral, poeta e tradutora paulistana Maria José de Carvalho imprimiu marca indelével não apenas às dinâmicas daquela instituição – integrada em 1968 ao Centro de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) –, mas também aos palcos brasileiros, sobretudo pelas distintivas características de dicção de seu método,

assimiladas por mais de uma centena de intérpretes notáveis de três gerações, pelo menos uma vintena dos quais ainda atuantes em palcos, cinema e TV na década de 2010, a exemplo de Juca de Oliveira, Aracy Balabanian, Ester Góes e Francisco Cuoco, nomes entre os discípulos diletos da mestra. A origem do rigor – celebrizado entre a classe teatral brasileira – de seus ensinamentos em dicção, impostação vocal e estilo de interpretação – a considerar como “estilo” estudos aprofundados do contexto histórico de cada texto, então utilizados na composição da postura corporal, por sua vez fator determinante na emissão de falas (PROGRAMA..., 1956) – remonta à formação culta de seus principais educadores, os pais portugueses, em parte originários da aristocracia rural de Coimbra, estabelecidos no Brasil nos anos 1910 (MENDES, 2018, p. 121-122).

Inicialmente comerciante de madeiras no litoral paulista, seu pai, Joaquim Carvalho Martins, logo mudou-se para a casa que mandou construir na Capital, no tradicional bairro do Ipiranga, onde nasceu Maria José, a 29 de junho de 1919. A caçula foi alfabetizada em casa a partir dos seis anos, por sua mãe, dona Elvira da Conceição Ferreira Martins. No piano doméstico, foi iniciada ao mesmo tempo nos estudos musicais, que se tornariam determinantes para o método de dicção teatral que iria desenvolver. A par de traumas de infância advindos do conturbado relacionamento do casal emigrado, reportados em esboços de autobiografia datados dos anos 1970 (MACHADO, 1988), aos nove anos a menina encontrou muita satisfação nos primeiros estudos externos, no Grupo Escolar Campos Salles, à rua São Joaquim, no bairro da Liberdade, sobretudo os da língua portuguesa. Começou, então, a examinar sozinha a biblioteca trazida de Portugal pelos pais, em especial coletâneas poéticas árcades e românticas com versos de Bocage, Soares de Passos, Lord Byron e Lamartine².

Diplomou-se pianista-concertista em 1939, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde teve aulas com o fundador da instituição, Mário de Andrade. “Naquele momento, ainda não era o Mário que iríamos conhecer muito depois”, lembrou em carta a escritora e companheira de classe Nelly Novaes Coelho (1922-2017), “mas Maria José já se destacava pelo

² Conforme esboços autobiográficos em seu arquivo documental, sob a guarda do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

desassombro com que se manifestava e pela maneira como entrava ou saía de todos os lugares” (COELHO, 1988). Também passou a ter aulas particulares de violino e canto, enquanto fazia do Theatro Municipal de São Paulo “sua segunda casa,” a frequentar quase todos os espetáculos ali encenados. Começou a dar concertos de piano no próprio conservatório, e em 1944 integrou-se ao naipe de contraltos do Coral Paulistano, também criado por Mário, onde permaneceu por dezoito anos, atividade que lhe permitiu fundamentar sua “doutrinação para a fala correta,” sobretudo a partir das diretrizes apresentadas pelo escritor modernista no Congresso da Língua Nacional Cantada, evento de caráter nacionalista e uniformizante realizado em São Paulo em julho de 1937, para tratar de uma “pronúncia padrão” para todo o teatro dramático e o canto lírico praticados no Brasil (ANDRADE, 1938, p. 717-718). No âmbito do já prestigioso Coral Paulistano, Maria José conheceu o então tenor e futuro maestro, professor e radialista Diogo Pacheco, com o qual foi casada por cinco anos.



Figura 1 – Maria José em 1993, no sótão de sua casa, onde guardava emolduradas páginas raras de partituras de canto gregoriano

Foto: Carlos Goldgrub para reportagem de Alvaro Machado na *Folha de S.Paulo*, 1993

Em 1940, a filha de imigrantes ingressou no curso de Geografia e História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL-USP), onde teve aulas com os franceses Pierre Monbeig (Geografia), Jean Gagé (História) e Roger Bastide (Sociologia) (CARVALHO, [1969?]). Ali tornou-se colega de classe de Paulo Emílio Salles Gomes, que considerava “pessoa especial”, por sua cultura adquirida durante longa estada na Europa. Nos concorridos salões de chá das imediações da faculdade, então situada no edifício do Colégio Caetano de Campos, na Praça da República, também conheceu o crítico Almeida Salles, que a introduziu ao círculo dos escritores da chamada Geração de 45 e da revista *Clima*, a exemplo de Antonio Candido e Gilda de Melo e Sousa, Lourival Gomes Machado, o casal Dora e Vicente Ferreira da Silva, Lygia Fagundes Telles e Hilda Hilst, entre outros (LIMA; ZANOTTO, 1989).

Em 1943, enquanto cursava o terceiro ano da faculdade, aproximou-se do crítico Décio de Almeida Prado (1917-2000), que constituíra naquele âmbito o Grupo Universitário de Teatro (GUT), sob patrocínio direto da reitoria. Os elencos dessa trupe eram constituídos por atores e atrizes estudantes ou recém-formados pela USP, como Waldemar Wey e Delmiro Gonçalves, da Faculdade de Direito, e Ruy Affonso, da Faculdade de Filosofia, (FARIA; ARÊAS; AGUIAR; 1997, p. 165), e que dentro de alguns anos se tornariam assíduos componentes do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A esses, juntou-se a já atriz profissional Cacilda Becker. Decepcionada com os esquemas de trabalho das raras e antiquadas companhias estabelecidas, ela estreou no GUT naquele 1943, com o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, fruindo de “grande aprendizado ao lado de Décio, do diretor Gomes Machado e do pintor, cenógrafo e figurinista Clóvis Graciano” (FARIA; ARÊAS; AGUIAR; 1997, p. 165). Em 1945, Maria José fez sua estreia em palco com o GUT, em espetáculo que conjugava três peças: *Amapá*, de Carlos Lacerda; *Os irmãos das almas*, de Martins Pena; e o *Auto de Inês Pereira*, de Gil Vicente, na qual interpretava a mãe da protagonista, enquanto Becker se encarregava do papel de Inês. Já na remontagem do *Auto da Barca do Inferno*, também de Gil Vicente, em 1946, assumiu o papel da cafetina Brísida Vaz, herdando de Cacilda também seu figurino de rendas negras. Esta foi assisti-la e se impressionou com “a maneira original” de Maria José interpretar a personagem, ou seja, como mulher elegante e altiva, sem o envelhecimento de rosto,

braços e mãos que ela adotara três anos antes (LIMA; ZANOTTO, 1989)³. O professor da Escola de Sociologia da USP e crítico Antonio Candido considerou sua interpretação “magistral”, qualificação que a atriz esperava “não ser uma brincadeira” (LIMA; ZANOTTO, 1989). Conforme avaliação de Oswald de Andrade, o GUT firmou-se como autêntico “movimento de renovação da cena teatral brasileira”, (ANDRADE, O., 1991) na chamada “terceira onda modernista”, que envolveu também escritores paulistas da Geração de 45, cujos encontros e saraus Maria José passou a frequentar, nas livrarias Jaraquá e Planalto, no centro “novo” da cidade. Iniciara, já então, a publicação de poesias em jornais como *A Gazeta*, além de traduções literárias do italiano e de outras línguas latinas, e tornou-se crítica teatral da revista *Trópico* (do Departamento de Cultura da Municipalidade), bem como do jornal *O Tempo*. Em breve passaria a colaborar no respeitado “Suplemento Literário”, de *O Estado de S. Paulo*.

Convite de Alfredo Mesquita

Em dezembro de 1950, Oswald de Andrade Filho, o Nonê, então na direção do Theatro Municipal, convocou a cantora para dirigir espetáculo coral sobre o *Navio Negreiro*, de Castro Alves. Apresentado duas vezes no Municipal e repetido no movimentado auditório do Museu de Arte Moderna de São Paulo (na rua Sete de Abril) em maio de 1951, o poema épico musicalizado constituiu o primeiro trabalho profissional de Maria José no teatro paulista. O “estudo de poesia-corál” era adaptação sua, sobre fundo musical e arranjos de Miguel Arqueróns, o maestro do Paulistano (ARTE..., 1951, p. 2). Ela passou a alimentar, então, planos de cursar a Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), inaugurada por Alfredo Mesquita em 1948. Porém, este havia assistido a uma das apresentações do *Navio Negreiro* e antecipou-se, convidando-a a lecionar na escola. Assim, Maria José assumiu, em 1955, a cadeira Dicção, Impostação de Voz e Coros, que desde a fundação da EAD estivera sob a responsabilidade da cantora lírica Magdalena Lebeis. Com sua

³ As informações entre aspas são da entrevista-depoimento de Maria José recolhida por Ilka Marinho Zanotto e Mariângela Alves de Lima para a revista *Dionysos* (número 29, 1989), enquanto a comparação entre as interpretações provém de depoimento de Maria Thereza Vargas a este pesquisador, em julho de 2018.

formação já eclética, ampliou o programa do curso para muito além de aulas de técnica vocal e empenhou-se em traduções próprias de clássicos teatrais, destinadas ao aprendizado de seus alunos. Ao mesmo tempo, impulsionava sua produção poética, dirigida então ao concretismo.

Em 1955, Maria José recebeu bolsa de estudos para o Seminário Internacional de Música da Bahia, promovido pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), no qual frequentou as aulas de canto da soprano francesa Gabrielle Dumaine, por ela já conhecida desde o ano anterior, pois a cantora trouxera a São Paulo, para uma série de palestras, o compositor e maestro Pierre Boulez, da vanguarda musical europeia (CAMPBELL; O'HAGAN, 2016, p. 11). Boulez desenvolvia conceitos formulados nos anos 1910 pelo compositor vienense Arnold Schoenberg em seu *Tratado de Harmonia* e em obras musicais como *Pierrot Lunaire*, notadamente o *Sprechstimme*, técnica vocal entre o falar e o cantar, e a melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*), em novas formas de expressão musical e enunciação lírica que atraíram fortemente as atenções da nova professora da EAD, bem como de seu marido, Diogo Pacheco. Este passaria a assinar trilhas sonoras para espetáculos da EAD, como a primeira montagem brasileira de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, sob a direção de Alfredo Mesquita (1958), apresentada no Teatro Santa Isabel, do Recife.

Na Escola de Teatro da UFBA, Maria José também frequentou cursos de dança e expressão corporal da professora francesa Laura Moret, do bailarino japonês Masami Kumi e da coreógrafa polonesa Yanka Rudzka. À mesma época, tornou-se ouvinte, na sociedade Pró-Arte de São Paulo, dos seminários sobre Música Nova ministrados pelo professor de origem alemã Hans-Joachim Koellreuter, crédito que sempre destacou em seus *curricula vitae*.

Após os aprendizados na FFCL e no GUT, Maria José tomou a via de diligente autodidatismo, passando a compor invejável biblioteca de livros e periódicos nacionais e importados – sobretudo em teatro, música, literatura, história e filosofia –, da qual foram conservados pouco mais de 3.800 itens, conforme a “Lista de livros e periódicos: antiga”, elaborada pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo (Apesp). Aprimorou, assim, instrumentais próprios para especialização em suas principais áreas de eleição, conhecimentos transmitidos em suas aulas e que “acabaram por marcar sensivelmente todas as turmas para as quais lecionou na EAD”, segundo o historiador e professor

de artes cênicas Armando Sérgio da Silva, que também registrou traços da personalidade da professora:

Rigorosa em demasia segundo todos, gênio inspiradíssimo para alguns, autoritária e repressiva, segundo outros, e fundamental, nas palavras de quase todos, essa professora viria a ser uma das primeiras grandes sistematizadoras de um processo de formação vocal para o ator brasileiro. (SILVA, 1989, p. 74)

Segundo a mestra explicou em carta a Ariano Suassuna quando este a convidou para transferir-se ao Recife – a fim de ensinar na escola de teatro de nível superior que o dramaturgo paraibano criava, ao lado do teatrólogo Hermilo Borba Filho –, suas matérias então lecionadas na EAD eram, então, restritas ao primeiro e segundo anos. Porém, “com o apoio dos diretores [teatrais italianos] Gianni Ratto e Alberto D’Aversa”, ela contava ao missivista ter “influenciado” o conselho da escola para estendê-las ao terceiro e ao quarto anos. Naquele ano de 1957, Maria José apenas iniciara essa extensão, e ainda “não poderia abandonar o doutor Mesquita” (CARVALHO, 1957)⁴. De fato, das 57 aulas de Dicção ministradas em 1955, a escola passou a oferecer 131 em 1956 e 252 nos anos 1970. Assim, para o novo curso do Recife, em grande medida sob a inspiração da escola de Alfredo Mesquita, foi chamada uma ex-aluna de Maria José, a atriz pernambucana Maria José de Campos Lima. De outro lado, também em sua resposta à mesma carta-convite, Carvalho propôs a Suassuna ministrar ela própria um curso concentrado de seis meses, para que a Escola de Teatro do Recife “não começasse amparada em velhos cânones de uma tradição caduca” (CARVALHO, 1957)⁵, isso no caso de Mesquita, seu diretor, concordar com uma ausência temporária, porém tal curso pernambucano não chegou a ser ministrado.

Como observou Silva (1989), fazendo coro a todo o corpo docente da escola em sua época de maior vigor, Maria José foi, de fato, “única” ao levar à EAD um método completo de Dicção e Estilo. Em “Técnica de Dicção,”

4 Conforme cópia xerográfica de carta datada de 16 de outubro de 1957, feita por este autor durante visita ao acervo documental de Maria José, em 1988, em sua residência, à rua Silva Bueno, 1.533, no bairro paulistano do Ipiranga.

5 Carta do acervo documental Maria José de Carvalho, dirigida a Ariano Suassuna (16 de outubro de 1957) e depositada no Apeesp.

a professora considerava as seguintes partes: pronúncia ou prosódia; articulação; impostação vocal; dinâmica vocal; timbre; extensão; modulação; tonicidade; plasticidade; densidade; agilidade; ritmo; respiração; energia; pausas de tensão e relaxamento; maleabilidade; elegância; métrica; volume; postura; e resistência. Já “Estilo” compreendia “toda a parte artística em que se faz o desenvolvimento e a aplicação da técnica vocal”. Como costumava explicar, “os textos teatrais têm estilos de acordo com épocas e autores, e comecei a desenvolver uma técnica nesse sentido, muito rigorosa, aliada ao estilo da obra representada” (LIMA; ZANOTTO, 1989). Para ambas as seções de seu curso, recorria com frequência aos sonetos de Camões (com finalidade de análise métrica) e a obras de Fernando Pessoa, Charles Baudelaire (para boa pronúncia das vogais), Manuel Bandeira (exercícios de velocidade, com o poema “Trem de Ferro”), Alexandre Herculano (exercícios de arauto, de respiração e de pontuação, com o romance *O bobo*) e August Strindberg (*Os credores*, para diálogos duelísticos), entre outros textos “fundamentais para resolver os problemas do ator” (Programa..., 1956). A mestra iniciava, então, o preparo de um volume intitulado *Dicção e estilo*, reelaborado continuamente ao longo dos anos, e contudo jamais publicado. Dezenas de esboços da obra foram mantidos em seu arquivo pessoal.

Segundo Maria José, a parte sobre estilo de seu curso somente poderia ser apreendida por meio de montagens teatrais, que ela efetivamente dirigia para os alunos, mas esses espetáculos “não eram considerados nos exames finais de interpretação” – como reclamou certa vez a Clóvis Garcia, diretor da escola no final dos anos 1960 –, ao contrário de espetáculos concebidos por “artistas contratados que nada sabiam” (CARVALHO, [1973 ou 1974]⁶). No entanto, diversas encenações de Maria José na EAD também foram produzidas em palcos da cidade a partir de meados da década de 1950, como o *Auto da barca do inferno* (nos teatros Cacilda Becker, Municipal e A Hebraica); o *Entremês do juiz dos divórcios*, de Cervantes, e *Os três médicos*, de Martins Pena (ambas no antigo Teatro Leopoldo Fróes, no Centro); *A guerra do cansa-cavalo*, de Osman Lins (Auditório Itália); *O relicário*, de Coelho Neto (Teatro Sesc Anchieta); e *Pranto por Ignácio Sánchez Mejía*,

6 Rascunho de carta ao diretor da EAD, Clóvis Garcia, sem data, mas provavelmente escrita entre 1973 e 1974, pouco antes de a professora demitir-se da instituição. Apesp.

de García Lorca, codireção de Aída Slon, no II Festival Nacional de Teatro de Estudantes (1959), idealizado por Paschoal Carlos Magno, montagem com Juca de Oliveira e elogiada por Sábado Magaldi. A pedido de Alfredo Mesquita, traduziu a tragédia *Os persas*, de Ésquilo, para uma encenação por ele assinada no Teatro Francisco Nunes, de Belo Horizonte (1961). A coreografia do espetáculo era de Yanka Rudzka (1916-2008) – professora de “dramaturgia corporal” nos primórdios da EAD e de Maria José na Escola de Dança em Salvador – e no elenco figuravam alunos nos quais a mestra de Estilo muito acreditava: Aracy Balabanian, Myriam Muniz, Ivonete Vieira (que se integraria a elencos da produtora Ruth Escobar), Sérgio Mamberti, Silnei Siqueira e Sylvio Zilber, entre outros, além da futura crítica teatral Ilka Marinho Zanotto.

Momentos do teatro ocidental, uma das maiores montagens da EAD, para a qual se conseguiu verba da Comissão Estadual de Teatro (CET) destinada à “popularização do teatro”, contou, em 1964, com concepção e direção da “mestra provocadora”, como muito alunos a enxergavam. Com o subtítulo *Curso de interpretação ao vivo*, o espetáculo alinhavava excertos, entre outros, de Ionesco (*A lição*), Jean Cocteau (*O mentiroso*), Gil Vicente (*Auto da barca do inferno*), Shakespeare (*Júlio César*), Martins Pena (*Noite de São João*) Pirandello (*O homem da flor na boca*), Brecht (*O processo de Lúculus*) e Jorge Andrade (*Vereda da salvação*), todos em traduções ou adaptações da professora. Os cenários contavam com três assinaturas importantes, de Clóvis Graciano, Maria Bonomi e Flávio Império, e produção competente da atriz Yara Amaral. O elenco apresentava Paulo Villaça, Afonso Gentil, Luiz Serra e Rodrigo Santiago, entre outros, que percorreram dezessete cidades do interior do estado, para encerrar carreira no disputado palco do Teatro Maria Della Costa, na capital. No mesmo ano, Maria José dirigiu um recital de Shakespeare, em comemoração aos 400 anos do bardo, com alunos do curso de Filosofia da USP.

Também assinou direções para duas companhias do anos 1960 de memória sepultada, com peças de Arthur de Azevedo (*Uma consulta*) e Tchekhov (*Dos males do tabaco*; *O pedido de casamento*) para o grupo formado por Sadi Cabral, Silvana Lopes e Jovelty Archangelo (ambas atrizes do Teatro Popular do Sesi); e, com peças de Molière (*O casamento forçado*) e Martins Pena (*Os irmãos das almas*) para a companhia O Praticável.

Já desde seu ingresso na EAD, Maria José passou a comparecer a encontros nacionais em torno de pedagogia teatral, como o Primeiro Congresso de Língua Nacional Falada no Teatro, realizado em Salvador em 1956, durante o qual, como delegada de São Paulo, apresentou a comunicação “Uma língua-padrão para o teatro nacional”, na linha da comunicação marioandradiana de 1937 (CARVALHO, 1958, p. 150-158). Porém, até meados dos anos 1970, foi ativa em palestras em cursos superiores de teatro no Pará, Maranhão, Rio Grande do Sul e em Santa Catarina, bem como em instituições como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (“A função da crítica”, a convite de Gianni Ratto) e a Comissão Estadual de Teatro (“Teatro grego”; “Teatro medieval”), e ainda no exterior, na Casa do Brasil em Nova York, no Brazilian-American Cultural Institute e na Georgetown University (os dois últimos em Washington D.C.). Ao consolidar técnicas de preparação de atores fundamentadas em aspectos vocais, transformou-se, nos anos 1960, em professora de interpretação teatral de fato, e sua cadeira passou a chamar-se “Dicção e Estilo”. A partir de 1968, porém, a “mulher extraordinária, mas de gênio diabólico” – como a definiu Alfredo Mesquita (SILVA, 1988, p. 75) –, passou a chocar-se frontalmente com os novos tempos de contestação estudantil às instituições, em meio à ditadura militar brasileira. Segundo diversos depoimentos, o corpo discente pedia, então, mais influência do Teatro de Arena e do Teatro Oficina e “menos clássicos gregos e Jean-Louis Barrault” (SILVA, 1988, p. 75). Mesquita deixou o magistério no final daquela década, enquanto Maria José demitiu-se em 1974, após um rosário de litígios com suas classes e até mesmo um processo administrativo: “Achei que não valia toda a minha dedicação, para aguentar tanta burocracia [na rotina do curso quando este passou à USP] e tanta insolência [nos “motins” do corpo discente contra ela]”. Desdenhosa, identificava os protestos estudantis às diatribes do futurismo italiano, eclodido antes da Primeira Guerra Mundial: “Era só falta de conhecimento, essa coisa ‘anticultura’ que o Marinetti já havia feito, que todo mundo já estava careca de saber e eles estão descobrindo agora” (LIMA; ZANOTTO, 1989).

Mylene Pacheco, atriz formada na turma EAD de 1959, tornou-se assistente dos cursos de Maria José na primeira metade dos anos 1960. Revelou-se bem mais flexível com os alunos, chegando a acolher uma classe inteira reprovada coletivamente pela mestra. No entanto, no clímax de seus

conflitos com os quadros da escola, em meados de 1969, “diante de um quadro de graves erros pedagógicos”, Maria José ordenou em carta à discípula que não mais lhe direcionasse “presentes de grego”, ou seja, alunos “impossíveis”, e que abandonasse imediatamente a utilização dos métodos por ela criados (CARVALHO, 1969). Dessa maneira, rompeu definitivamente com sua possível continuadora, tornada archi-inimiga.

Em certa tarde, Alfredo Mesquita precisou ordenar que Maria José se levantasse do chão do saguão da escola, onde estava estirada a fim de não permitir a entrada da desafeta, como testemunharam a secretária da instituição, Maria Thereza Vargas, e diversos alunos. No entanto, Pacheco ministrou aulas na EAD até meados dos anos 1990, e, mais tarde, Maria José reconheceu haver sido “muito pretensiosa”, achando que, para a qualidade de sua aula, “os alunos deveriam ser selecionados, sendo que muitos não aguentavam e saíam do curso” (LIMA; ZANOTTO, 1989). “Só de se conhecer a mulher, já significava uma aula. Sabe o que é você respeitar o louco mestre? A mulher era louca..., uma louca fantástica”, testemunhou o diretor Antonio Januzelli para Armando Sérgio de Silva (SILVA, 1988, p. 74).



Figura 2 – Maria José de Carvalho em retrato dos anos 1980

Fonte: autoria desconhecida

Asas de abelhas

Ainda assim, a competência nas matérias oferecidas foi amplamente reconhecida por dezenas dentre os melhores comediantes brasileiros de duas gerações, que se valeram da clareza com que passaram a enunciar o texto teatral. Afirma Januzelli:

Lembro-me de um exercício de vibração que consistia em mandar o ar para as fossas nasais e, com isso, fazer o som ressoar, a fim de que se pudesse projetá-lo a partir de uma posição específica. Trabalhava-se assim a elasticidade do som. A vibração básica parecia um barulho de asas de abelhas. (SILVA, 1988, p. 74)

Dentre seus principais alunos – seja na EAD ou em cursos promovidos pela Comissão Estadual de Teatro, no Teatro de Arena ou em sua residência, além de aulas diretamente solicitadas por grupos teatrais, a exemplo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) –, citem-se os nomes de Fernanda Montenegro, Aracy Balabanian, Nathália Timberg, Gianfrancesco Guarnieri, Ety Fraser, Assunta Perez, João José Pompeo, Ruthinéa de Moraes, Francisco Cuoco, Glória Menezes, Mauro Mendonça, Sérgio Britto, Raul Cortez, Ester Góes, Milton Gonçalves, Ney Latorraca, Nelson Xavier e Yara Amaral. As montagens dirigidas para a EAD nos finais de semestre prosseguiram até 1972, dois anos antes de demitir-se para “prolongado estágio no Exterior”, conforme alegou em carta. De outro lado, ao assumir, por essa época, cadeira de Interpretação na EAD, o ator Rodrigo Santiago (1943-1999) deu sobrevida aos ensinamentos recebidos de Maria José, uma vez que fizera anotações abundantes de seus cursos.

Para alguns discípulos, a professora atendeu pedidos de direção de recitais poéticos fora do âmbito da escola, a gerar espetáculos de sucesso, como o recital que marcou a estreia profissional de Juca de Oliveira. “Sua paixão pela arte era absoluta e ela viajou comigo para introduzir às plateias meu espetáculo de estreia, em turnê pelo estado de São Paulo” (informação verbal), lembra o ator⁷.

No final dos anos 1960, protagonizou polêmica destinada a ultrapassar os limites do meio teatral paulista, quando muitos passaram a repetir que a

⁷ Depoimento de Juca de Oliveira ao autor, em agosto de 2018.

impostação vocal e a articulação de palavras propostas pela professora faziam com que todos saíssem da EAD representando “com a mesma voz”, “tanto homens como mulheres”, a eternizar essa marca em palcos de todo o país. Entre os acusadores, encontrava-se Renato Borghi, apesar de a mestra ter preparado vocalmente, a seu pedido, elencos do Teatro Oficina⁸. A atriz e diretora Myriam Muniz defendeu a mestra: “Ela nos fez vivenciar todas as sugestões de uma verdadeira experiência de dicção. Quem impostou demais, com o tempo desimpostou” (SILVA, 1988, p. 77). Muniz adotou o método de Carvalho em seus cursos em escolas particulares de teatro, que “integrava técnica vocal, expressão vocal e estética.” “Ela também me ensinou a analisar o texto e saber qual era o subtexto. Fazia isso belissimamente” (LIMA; ZANOTTO, 1989).

Sobre a polêmica, a atriz e pedagoga teatral Miriam Mehler também legou testemunho:

Para alguns atores jovens, se você pede um comportamento e uma voz de época, eles não sabem fazer. A gente achava uma chatice, mas você só aprende isso numa escola de arte dramática. Todos da nossa turma saímos muito impostados, falando muito bem, muito duro. Mas quebrar isso é muito fácil. O pior é você não saber. (SILVA, 1988, p. 77)

De outro lado, tornou-se célebre sua admoestação dirigida a alunos que enunciavam diálogos de forma coloquial. A esses, exortava: “Ora, vá logo trabalhar no Arena!”, aludindo dessa maneira à prosódia realista adotada pelos diretores e atores daquela companhia. Porém, entre junho a dezembro de 1959, época em que Augusto Boal, diretor e mentor do Arena, deu aulas de dramaturgia na EAD, Maria José ministrou no Arena curso de aperfeiçoamento vocal com três aulas semanais e exames eliminatórios mensais. Em rigorosa seleção, foram admitidos para esse curso os atores Milton Ribeiro, Jardel Filho, Benjamin Cattan, Lélia Abramo, Oduvaldo Vianna Filho, Irina Grecco, Chico de Assis, Mylene Pacheco, Ivanilde de Souza, Oswaldo Louzada, Flavio Migliaccio e Armando Bógus, entre outros. Na prática, a aristocrática escola

⁸ Conforme depoimento do ator durante curso de pós-graduação do Centro de Artes Cênicas da ECA-USP sobre os 60 Anos do Teatro Oficina, ministrado pelos professores Cibele Forjaz e Marcos Bulhões em 2016.

do doutor Mesquita já havia emprestado outros professores, na fase de formação do Arena.

As atividades simultâneas de Maria José a partir dos anos 1950 – crítica teatral, palestras, direções e cursos – ajudaram-na a garantir estatuto de celebridade nas artes. Em 1953, compôs o júri da principal premiação teatral da cidade, o Saci, conferido pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. Nas salas de aula da EAD sua fama também se consolidou por uma extroversão de caráter teatral, alicerçada em figurinos originais, basta cabeleira negra, colares e braceletes pesados. Exibia quase invariavelmente o temperamento sanguíneo de um verdadeiro “animal de teatro”, como se diz entre atores, uma vez que dramatizava até as raias do expressionismo os mais comezinhos aspectos da existência. Em sala de aula, “rodopiou e desmaiou” após ser desafiada pelo aluno ator Paulo Hesse, que no entanto a considera uma de suas grandes influências (PACE, 2010, p. 88). A cumprir suas funções de bibliotecária e secretária da EAD, Maria Thereza Vargas avisou-lhe, certa noite, que seu horário de ensaios no palco da escola havia terminado, e que outro grupo aguardava para tomar posição no tablado. Ato contínuo, Vargas foi obrigada a “voar” pelas escadarias da escola, para fugir de uma Maria José munida de porrete. “Nos dias em que ela dava aula, as farmácias próximas esgotavam estoques de calmantes” (informação verbal), lembra⁹.

De 1958 a 1968, Maria José participou ativamente de júris e comissões da Comissão Estadual de Teatro, além de exercer continuamente a crítica teatral, tanto no jornal *O Tempo* (de 1950 a 1954), como no suplemento *Letras e Artes*, do diário carioca *A Manhã*, e nas revistas culturais *Diálogo* e *Convivium*. Também participou de júris na Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT, depois APCA). Em sua trilogia de peças *Cacilda!*, dos anos 2000, José Celso Martinez Corrêa desenhou-a como árbitro supremo do gosto teatral na São Paulo dos anos 1950 e 1960.

Com Diogo Pacheco, fundou, em 1954, o Movimento Ars Nova, cujas propostas eram apresentadas no madrigal homônimo, que também integrava. Em seguida, em convênio firmado entre o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Ars Nova, passou a dar aulas de dicção e impostação vocal para elencos

⁹ Depoimento ao pesquisador, agosto de 2018.

dessa legenda. À parte mais de cinquenta concertos de música antiga e contemporânea, em São Paulo e em outras cidades, o Ars Nova promoveu o “primeiro recital de poesia concreta no Brasil”, em junho de 1957, no TBC, evento bastante noticiado pela imprensa paulista. Maria José foi uma das intérpretes, ao lado dos atores Floramy Pinheiro, Ruth Escobar e Ítalo Rossi, bem como de cantores.

No final dos anos 1950, os diretores Alberto D’Aversa e Maurice Vaneau convocaram-na para ministrar aulas de dicção a elencos e coros do TBC, pela segunda vez na história dessa companhia. “Pela primeira vez no TBC vemos os atores utilizarem a voz como um instrumento amplo e maleável”, registrou o crítico Miroel Silveira (GOUVÊA, 2006). Ao retornar da Europa, em 1960, Cacilda procurou-a para aulas individuais, apesar de a professora criticar publicamente a dicção da atriz, que, segundo ela, tinha o vício de escandir cada sílaba, “como se falasse em alguma língua oriental”.

Em 1961, Maria José realizou sonho de estagiar na Europa, elegendo para tanto a Academia de Arte Dramática Silvio D’Amico, em Roma, de onde saíram vários diretores do TBC. “Escolhi a Itália e me decepcionei. A gente fantasia e, quando finalmente tem contato com a lenda, não acrescenta nada”, considerou após o retorno. Segundo ela, em carta a Clóvis Garcia, diretor da EAD, a Academia não a ensinou, “mas a Europa sim” (CARVALHO, [1973 ou 1974]). No entanto, ao lado do célebre encenador Giorgio Strehler, do Piccolo Teatro de Milão, organizou recital de poesia brasileira em Gênova, do qual guardou grata memória.

Templos teatrais

Em 1968, atendeu convite para formar equipe e dirigir montagem de *Agamênon*, de Ésquilo, com Mauro Mendonça e Lélia Abramo nos papéis centrais. A base do espetáculo consistia em tradução realizada pela professora desde uma versão francesa do século XVIII, de autoria de Porte du Theil. Explicou Maria José:

Um tônus apolíneo com grandes momentos de ruptura dionisíaca foi o principal objetivo da encenação. [...] Empreguei música africana

dos Watusi, que, por sua grandeza e seu páthos, achei adequada, uma vez que todas as raízes épicas se aparentam¹⁰.

Sábato Magaldi assinalou, em sua crítica, tratar-se de montagem “para estudiosos”; “pesquisa cultural”: “Maria José quis fazer um espetáculo pré-helênico” (MAGALDI, 2016, p. 140).

À mesma época, a diretora iniciava campanha para a preservação e recuperação de velhos teatros da Capital (TEXTO..., 1967). Seu empenho na seara do patrimônio cultural paulistano ganhou viés prático em 1967, com o Theatro São Pedro, construção de 1917 na esquina das ruas Barra Funda e Albuquerque Lins, em arquitetura neoclássica e detalhes art nouveau, com 950 assentos. Após duas décadas a funcionar como cinema, o teatro fora oferecido por seu proprietário para venda ou aluguel. Com o artista plástico e diretor teatral Abram Fayvel Hochman e o advogado José Geraldo Novaes Marques, Maria José constituíra uma sociedade editorial, com o nome Papyrus, responsável por uma dezena de publicações, em maioria traduções de sua autoria. A empresa foi utilizada para celebrar o contrato de aluguel do velho teatro, que os sócios pretendiam renomear como Papyrus. Ao visitar o São Pedro, Maria José identificou um poço artesianos sob o palco, antigo costume para melhorar a ressonância acústica de teatros. Descobriu, ainda, delicadas vigas de ferro trabalhado sob colunas em alvenaria etc. A professora sonhava, ainda, recuperar, reabrir e administrar artisticamente outros teatros abandonados da cidade (CRÔNICA..., 1967). Em meados daquele mesmo 1967, entrara em entendimentos com o Serviço Nacional de Teatro (SNT) para a restauração do Teatro Santa Helena, na Praça da Sé, bem como do Cine-Teatro Oberdan, pertencente à municipalidade e vitimado por grave incêndio décadas antes (EM REFORMA..., 1967)¹¹. Maria José listou dez teatros de grande porte que poderiam ser recuperados, como o Colombo, no largo da Concórdia, o Brás-Polyteama e o Olympia, ambos na avenida Rangel Pestana, o Coliseu, no Largo do Arouche, o Royal, na rua das Palmeiras,

10 Página datilografada, sem data, sobre a encenação do espetáculo no acervo de documentos da atriz no Apesp.

11 Estas informações, assim como as demais a seguir, sobre o Theatro São Pedro e outros teatros paulistanos visados por Maria José de Carvalho, foram recolhidas no acervo de notícias da seção cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*, no ano de 1967.

o Paulistano, na rua Vergueiro, o Santa Cecília, no bairro do mesmo nome etc. A professora notava, ainda, que o governo do estado não possuía nenhuma sala teatral à época. Porém todos os seus esforços para reverter tal situação resultaram em vão. Até os anos 1980 todos os edifícios que listara foram demolidos (ABDALLA, 2018, p. 75-85).

Quanto ao São Pedro, Maria José pretendia converter o local em autêntico centro cultural, apto a revolucionar a produção artística da cidade não apenas com encenações teatrais, mas também com concertos, recitais e conferências, além de espaços destinados a cursos de iniciação teatral e formação de plateias, salão de chá, cabaré e livraria. O contrato de locação foi celebrado em novembro de 1967 e anunciou-se, então, ampla reforma interna, com redução de inclinação do piso do tablado, diminuição das sacadas de movimentação de maquinaria no interior do palco (aumentando-se, assim, o espaço das coxias), ampliação de camarins, reabertura do atulhado fosso de orquestra e instalação de dezenas de refletores, além de restauração de todos os revestimentos estéticos. Segundo o site do Departamento de Teatros do governo do estado de São Paulo, em documento publicado sobre a história do São Pedro, naquele ano de 1967 o grupo de artistas capitaneados por Maria José questionava não só os rumos dados à cultura nacional, mas ao próprio país (CULTURA..., 2007; MEMÓRIAS..., 2007).

Porém, a sociedade Papyrus revelou-se de capital insuficiente para amparar os gastos de recuperação arquitetônica e instalação de equipamentos cenotécnicos exigidos pelo São Pedro. No decorrer de 1968, Maria José tentou levantar recursos junto à Comissão Estadual de Teatro (CET), por ela própria integrada e presidida então por Cacilda Becker. Apesar de prometer estudar a questão, Cacilda não conseguiu dar prosseguimento à solicitação. Maria José também recorreu ao prefeito José Vicente Faria Lima, que também não lhe deu retornos, e da mesma maneira comportou-se o responsável pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Sob muitas súplicas, conforme Fayvel Hochman, sócio e então companheiro de Maria José¹², o proprietário do imóvel na Barra Funda permitiu à Papyrus repassar o contrato de locação a uma nova sociedade de produtores

12 Depoimento gravado, tomado por este autor em outubro de 2019.

teatrais, constituída pelo empresário e sociólogo Maurício Segall (1926-2017) e pelo diretor teatral Fernando Torres, maridos das atrizes Beatriz Segall e Fernanda Montenegro, respectivamente.

Torres e Segall seguiram quase à risca o projeto de reforma de Maria José, e o São Pedro foi reinaugurado em outubro de 1968, com uma série de concertos de música erudita e concertos-palestras, formato também preconizado por Maria José em seus planos para a casa. Uma das aberturas homenageou o maestro e compositor Carmargo Guarnieri. No mês seguinte, estreou-se ali uma montagem de *Os fuzis da senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, dirigida por Flávio Império.

Em 1969, foram encenadas no São Pedro, entre outros espetáculos, o musical *Marta Saré*, de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, com Fernanda Montenegro, Myriam Muniz, Beatriz Segall, Paulo César Pereio e Antonio Fagundes; *O Gigante da Montanha*, de Pirandello, com Ziembski, Cleide Yáconis e Célia Helena nos papéis centrais; *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, em produção da Cia. Paulo Autran; e *Um inimigo do povo*, de Henrik Ibsen, em tradução de Beatriz Segall e direção de Fernando Torres. Os novos administradores seguiram à risca o projeto de Maria José de derrubar paredes no piso alto, e no espaço liberado por essa demolição surgiu o Studio São Pedro, com 205 lugares na plateia dupla, espelhada nos dois lados do palco-passarela. A professora da EAD solicitou administrar ela mesma o local, mas não foi atendida. O Studio foi inaugurado em 11 de setembro de 1970, com *A longa noite de cristal*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Celso Nunes e atuação de Zanoni Ferrite, ambos discípulos de Maria José. O elenco também contava com Fernando Torres, Renato Consorte, Sílvio Zilber, Abrahão Farc, Lafayette Galvão, Jonas Mello, Jandira Martini e Regina Braga – estas eram ex-alunas de Maria José na EAD. Em sistema de repertório, os mesmos artistas começaram a ensaiar no Studio *O interrogatório*, de Peter Weiss. Em meio à fase aguda da ditadura militar brasileira, essa peça, sobre processo movido contra torturadores do campo de extermínio de Auschwitz, atraiu mais de 10 mil espectadores. Ambas as produções iniciais do espaço menor do São Pedro contaram com verbas do governo estadual transferidas via CET, órgão que Maria José deixara menos de dois anos antes.

O São Pedro prosseguiu como foco de resistência democrática no teatro brasileiro. Em 1979, acolheu montagem da Ópera do *malandro*, de Chico Buarque, dirigida por Luiz Antônio Martinez Corrêa, e em 1980 do musical *Calabar, o elogio da traição*, de Chico e Ruy Guerra, nomes muito visados pelo regime militar. O processo de tombamento do prédio pelo Condephaat foi iniciado em 1981 e concluído em 1984.

Cabaretista e mestra de oratória

Pela mesma época, Maria José foi novamente vista no palco por Cailda, em encenação de *O mentiroso*, de Jean Cocteau, no auditório da Biblioteca Mário de Andrade. Becker notou “a modernização impressa à dicção [de Maria José], em relação aos anos 1940”, e opinou que se tornara “mais fluente”, podendo tornar-se “uma grande atriz” (informação verbal)¹³. No entanto, a professora não apreciava particularmente o ofício de atriz, devido à imposição de repetições diárias. Além da atividade de cantar, agradavam-na mais os processos de montagem e as fases de ensaios (Figura 3).



Figura 3 – Maria José em cena de *Sete heroínas e uma necromante*, espetáculo por ela idealizado em 1994

Foto: Cláudio Pulhesi, 1994

¹³ Depoimento gravado de Maria Thereza Vargas ao autor, em julho de 2018.

Maria José deixou a EAD-USP em 1974 para tornar-se orientadora de políticos, promotores, advogados, jornalistas e professores em suas dinâmicas oratórias. Tornou-se crítica das vanguardas teatrais: “Nessa época [por volta de 1968], o meio teatral fazia questão de dizer que a voz não era tão importante, que o teatro era mais o corpo”, protestou em entrevista (LIMA; ZANOTTO, 1989). Ao mesmo tempo, incrementou suas atividades de cabaretista, passando a elaborar ainda – inicialmente no Cabaret do Gato, no porão de sua casa – espetáculos em formatos originais, como *Sete heroínas e uma necromante*, composto de grandes monólogos trágicos. Em 1986, no Espaço Off, administrado por Celso Curi, realizou temporada de *Federico Gitano*, sobre poemas de García Lorca, com direção de seu ex-aluno Silnei Siqueira. O mesmo autor foi interpretado em *Poemas do Cante Jondo*, tradução sua, no Teatro Crowne Plaza, sob curadoria do ator Sérgio Mamberti. Passou a repetir o recital Lorca até 1992, no Centro Cultural São Paulo e no Teatro Crowne Plaza, este sob curadoria de seu ex-aluno Sérgio Mamberti. Em fevereiro de 1992, a performer foi convidada por este autor para inaugurar as primeiras instalações do Instituto Cultural Itaú, em São Paulo. Em homenagem aos 70 anos da Semana de Arte Moderna, foi proposto que interpretasse, ao lado da atriz Maria Alice Vergueiro, poemas de Oswald de Andrade, Juó Bana-nere, Manuel Bandeira, Raul Bopp, Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho. No ano seguinte, interpretou uma série de poemas de Mário de Andrade no auditório do Museu do Banco do Estado de São Paulo, no viaduto do Chá, onde se instalaria mais tarde a prefeitura da cidade. Cantou tangos em casa noturna no espetáculo *Sofisticación del Tango*, de Victor Costa, entre outras atividades de cabaretista.

Um de seus últimos trabalhos, em 1993, consistiu na primeira montagem completa de *As Enfibraturas do Ypiranga*, “oratório profano” de Mário de Andrade¹⁴, homenageado, no ano de seu centenário, com programação especial no Teatro do Memorial da América Latina. Mário repartira essa obra para cinco grandes vozes corais, a representarem estratos socioculturais característicos da época do “modernismo heróico” dos anos 1920. Esses naipes interpretavam as “senectudes tremulinas” (a burguesia); os “orientalismos convencionais”

14 Publicado na obra *Pauliceia desvairada*, de 1922.

(os escritores e artistas à disposição do poder); e as “juvinilidades auriverdes” (nacionalistas esperançosos e algo rebeldes). Para a *extravaganza* cênica, Maria José convocou mais de trinta atores e músicos, entre eles Raul Cortez, Gianfrancesco Guarnieri, Sérgio Mamberti e Renato Borghi, além da cantora Suzana Salles, Orquestra Jazz Sinfônica da Universidade Livre de Música, Banda da CMTC e grupo Premeditando o Breque.

Os acervos documentais e a residência de Maria José no Ipiranga, com dois espaços aptos a receber atividades teatrais – a Sala Domitila, no piso principal, e o Cabaret do Gato, no subsolo –, foram legados em testamento ao Estado de São Paulo, mas somente integrados ao patrimônio público em 1998¹⁵. As principais características dessa residência e o culto que lhe devotava sua proprietária encontram-se registrados no curta-metragem em 16 mm *Tema e primeira variação*¹⁶, dirigido por Omar Fernandes Aly, cineasta que nela frequentou cursos de língua italiana e poética, bem como aulas sobre *Hamlet*, o que indica a amplitude de temas ensinados nesse salão¹⁷.

Na década de 2000 construiu-se, nos jardins de fundos da casa, um galpão de madeira com tablado, tornado até os anos 2020 sede da Cia. de Teatro Heliópolis, da comunidade vizinha.

Referências bibliográficas

- ABDALLA, A. C. S. (org.). **Maria José de Carvalho, Mestra e Provocadora Cultural**. São Paulo: ACM Abdalla Arte, 2018.
- ANDRADE, M. de. Exposição de motivos. *In*: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1938, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938. p. 717-718.
- ANDRADE, O. de. Ponta de lança. *In*: ANDRADE, O. de. **Obras completas**. Porto Alegre: Globo, 1991. p. 66-67.
- ARTE e artistas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 2, 30 maio 1951.

¹⁵ Seu acervo documental e sua biblioteca teatral encontram-se depositados no Apesp. As obras de arte estão sob a guarda da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁶ Disponível em: <https://youtu.be/yPYQ0KjKb28>. Acesso em: 30 ago. 2018.

¹⁷ Conforme Omar Fernandes Aly, em e-mail para este autor, datado de 8 de agosto de 2018, “Língua Italiana” consistia em curso literário no qual se lia e traduzia autores como Ungaretti e Pirandello, a fim de esclarecer peculiaridades gramaticais do idioma. Já no curso “Poética” eram lidos e interpretados, pela mestra e pelos alunos, obras de García Lorca, Fernando Pessoa, Shakespeare e Baudelaire, entre outros. Em “Hamlet”, essa obra era analisada em suas várias camadas de sentidos e encenavam-se trechos.

- CAMPBELL, E.; O'HAGAN, P. (org.). **Pierre Boulez Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- CARVALHO, M. J. de. [**Correspondência**]. Destinatária: Mylene Pacheco. São Paulo, 4 jun. 1969. 1carta.
- CARVALHO, M. J. de. [**Correspondência**]. Destinatário: Ariano Suassuna. São Paulo, 16 out. 1957. 1carta. Fundo Maria José de Carvalho, Arquivo Público do Estado de São Paulo (Apeesp).
- CARVALHO, M. J. de. [**Correspondência**]. Destinatário: Clóvis Garcia. São Paulo, [1973 ou 1974]. 1carta.
- CARVALHO, M. J. de. **Curriculum Vitae**. [S. l.: s. n.], [1969?]. Fundo Maria José de Carvalho, Arquivo Público do Estado de São Paulo (Apeesp).
- CARVALHO, M. J. de. Uma língua-padrão para o teatro nacional: sugestões para sua adoção. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA FALADA NO TEATRO, 1., Salvador, 1958. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1958. p. 150-158.
- COELHO, N. N. [**Correspondência**]. Destinatário: Alvaro Machado. São Paulo, 26 jul. 1988. 1carta.
- CRÔNICA: Crise teatral (L.M.). **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1967, p. 14.
- CULTURA: Exposição retrata a história do Theatro São Pedro. **Portal do Governo**, São Paulo, 31 jan. 2007. Disponível em: <https://is.gd/V8Vk6U>. Acesso em: 13 out. 2018.
- EM REFORMA o T. São Pedro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 dez. 1967.
- FARIA, J. R.; ARÊAS, V. S.; AGUIAR, F. (org.). **Décio de Almeida Prado: um homem de teatro**. São Paulo: Edusp, 1997.
- GÓES, M. **Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão**. São Paulo: Terceiro Nome, 2019.
- GOUVÊA, L. V. B. **Maurice Vaneau: artista múltiplo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- LEITE, M. L. M. GUT: o ritmo vivaz. *In*: FARIA, J. R.; ARÊAS, V. S.; AGUIAR, F. (org.). **Décio de Almeida Prado: um homem de teatro**. São Paulo: Edusp, 1997. p. 159-170.
- LIMA, M. A. de; ZANOTTO, I. M. Maria José de Carvalho. **Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 29, p. 340-346, 1989.
- MACHADO, A. A musa renegada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 mar. 1998. Mais!, p. E-5.
- MAGALDI, S. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- MÉMOIRAS de um sobrevivente. **Carta Maior**, [s. l.], 24 jan. 2007. Disponível em: <https://is.gd/fy0QsT>. Acesso em: 13 out. 2018.
- MENDES, L. Cronologia. *In*: ABDALLA, A. C. S. **Maria José de Carvalho, Mestra e Provocadora Cultural**. São Paulo: ACM Abdalla Arte, 2018.
- PACE, E. **Paulo Hesse: a vida fez de mim um livro e eu não sei ler**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

PROGRAMA geral de cursos. São Paulo: Escola de Arte Dramática de São Paulo, 1956.

Acervo documental da pesquisadora Maria Thereza Vargas.

SILVA, A. S. da. **Uma oficina de Atores**: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita.

São Paulo: Edusp, 1988.

TEXTO nacional em novo teatro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 8 out. 1967, p. 20.

Recebido em 22/10/2018

Aprovado em 18/10/2019

Publicado em 09/03/2020





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p110-124

História da Cena

Do teatro, uma terapia: o Centro de Estudos Macunaíma e a criação da somaterapia de Roberto Freire nos anos 1970

*From the theater, a therapy:
the Centro de Estudos Macunaíma and the creation
of Roberto Freire's somaterapia in the '70s*

Giovan Sehn Ferraz

Giovan Sehn Ferraz

Mestre em História pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com
bolsa de fomento da Capes.



Resumo

Este trabalho faz parte de uma pesquisa maior, na qual procuramos compreender como uma técnica terapêutica de pretensão anarquista e científica, a somaterapia de Roberto Freire, surgiu e se desenvolveu a partir do cenário contracultural dos anos 1970. Neste artigo, discutimos os processos de memória em torno da criação da somaterapia, problematizando incongruências e procurando demonstrar o caráter basilar da influência do Centro de Estudos Macunaíma na criação e no desenvolvimento dessa técnica terapêutica. Para analisar os processos de memória emergentes nas fontes, compostas principalmente pelas obras de Freire e somaterapeutas ou simpatizantes, utilizamo-nos especialmente dos aportes teóricos de Bourdieu, Pollak e Catroga.

Palavras-chave: Somaterapia, Roberto Freire, Macunaíma, Contracultura.

Abstract

This study is part of a larger research, in which we seek to understand how a therapy of anarchist and scientific aspiration, the *somaterapia* of Roberto Freire, arose and developed from the counterculture scenario of the '70s. In this article, we discuss the memory process involved in the creation of somaterapia, problematizing incongruities and trying to demonstrate the basilar character of the influence exerted by the Centro de Estudos Macunaíma on the creation and development of this therapy. In order to analyze the emerging memory processes in the data sources, composed mainly by the works of Freire and *somaterapeutas* or sympathizers, we use the theoretical contributions of Bourdieu, Pollak and Catroga.

Keywords: Somaterapia, Roberto Freire, Macunaíma, Counterculture.

Introdução

No início dos anos 1970, um conhecido nome do campo teatral brasileiro foi responsável pela criação de uma peculiar técnica terapêutica. Formulada a partir da pesquisa de exercícios teatrais para o desbloqueio da criatividade de atores no Centro de Estudos Macunaíma, a somaterapia



de Roberto Freire foi desenvolvida sobre uma eclética síntese de diversos elementos, dos quais o teatro é certamente um dos mais marcantes.

Segundo seu idealizador, a terapia nasceu a partir de seu contato pessoal com a técnica teatral do grupo estadunidense Living Theater, em seu espetáculo *Paradise now*, baseada nas teorias de Wilhelm Reich. A somaterapia, segundo Freire e seus seguidores, busca libertar o indivíduo da neurose e das coraças musculares causadas pela sociedade repressora através de dinâmicas corporais e jogos teatrais (FREIRE, 1988; 1991; 2002; MATA, 2006a).

Nas fontes analisadas em nossa pesquisa¹, a história da criação dessa técnica terapêutica é sempre referenciada em uma espécie de “mito de origem” ou “acontecimento fundador” (NORA, 1993, p. 25). Isto é, a história da somaterapia que apreendemos pelas obras de Freire e de somaterapeutas e simpatizantes consiste, naturalmente, de construções narrativas posteriores aos fatos, as quais, ao olhar para o passado, procuram uma ordem coerente no emaranhado de acontecimentos que compõem os fatores desencadeantes do processo de formação dessa técnica terapêutica (BOURDIEU, 1996).

Ao longo da trajetória da somaterapia, por meio das obras de seu criador, bem como de outras fontes, percebemos discursos que por vezes diminuem o impacto da influência do teatro, enfatizando outros elementos ou mesmo colocando a somaterapia como anterior às pesquisas realizadas no Centro de Estudos Macunaíma. Neste breve trabalho, apresentaremos um pouco das discussões realizadas em nossa pesquisa², focando o debate na análise desses discursos e da influência do campo teatral na formulação dessa técnica terapêutica.

1 Além da obra bibliográfica de Roberto Freire, analisamos também trabalhos acadêmicos de somaterapeutas e simpatizantes, publicações e endereços eletrônicos relativos à somaterapia, além de matérias, anúncios e referências a Roberto Freire e à somaterapia encontradas na imprensa.

2 Nossa pesquisa, intitulada *Somaterapia e contracultura: criação e desenvolvimento de uma técnica terapêutica no Brasil dos anos 1970* (FERRAZ, 2018b), foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação de Beatriz Teixeira Weber, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Essa pesquisa visou compreender como a somaterapia, uma técnica terapêutica de pretensão anarquista e científica, surgiu e se desenvolveu a partir do ideário contracultural dos anos 1970.

A ilusão biográfica e a construção de uma memória da somaterapia

O “mito de origem” da somaterapia, ao qual nos referimos anteriormente, remete ao encontro de Freire com a obra de Wilhelm Reich³, cujas teorias constituiriam sua principal base científica. Com algumas poucas variações, esse episódio é narrado da seguinte forma: profundamente decepcionado com o resultado da adaptação de seu romance *Cleo e Daniel* ao cinema, Roberto Freire fugiu para a Europa por volta de 1970, onde assistiu ao espetáculo *Paradise now*, do grupo teatral Living Theater, e ficou maravilhado com a técnica empregada. Em conversa com o diretor do grupo, este lhe conta sobre as teorias de Wilhelm Reich, e Freire, então, mergulha apaixonadamente em sua obra. Voltando ao Brasil, Freire conhece o Centro de Estudos Macunaíma e, com Myrian Muniz, Sylvio Zilber e Flávio Império, pesquisa exercícios teatrais para desbloqueio da criatividade de atores, os quais descobriria também servirem para o desbloqueio das couraças musculares e da energia vital dos neuróticos em geral, passando a utilizá-los em grupos de terapia.

Ao analisarmos as trajetórias de Freire e da somaterapia, constatamos, tanto em sua autobiografia publicada (FREIRE, 2002) quanto em diversas outras passagens que versam sobre essas histórias, a mesma preocupação de dar sentido à narrativa apontada por Bourdieu em seu conhecido ensaio “A ilusão biográfica”:

o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, Op. cit., p. 184)

Assim, o trabalho de memorar ordena e organiza os eventos do passado, buscando torná-los inteligíveis ao presente da construção retórica, de acordo

3 Wilhelm Reich (1897-1957) defendia que a neurose era causada por limitações ao potencial orgástico das pessoas e que o orgasmo total era condição primária para uma vida saudável (ALBERTINI, 2011). Suas teorias influenciaram enormemente as chamadas “terapias alternativas” emergentes a partir da década de 1960.

com as preocupações do autor quando da escrita, o que se relaciona intimamente com a identidade em construção no momento (BOURDIEU, Op. cit.; CATROGA, 2015; POLLAK, 1992). Compreendemos, portanto, a memória enquanto um “**fenômeno construído**” (POLLAK, Op. cit., p. 204, grifo do autor), conscientemente ou não, operando sempre de forma seletiva (CATROGA, Op. cit.).

Apesar do visível esforço de coerência, observamos nesses discursos diversas incongruências, levando-nos a compreender tanto a trajetória de Freire quanto a criação e o desenvolvimento da somaterapia como processos muito mais complexos e, por vezes, até mesmo contraditórios. Percebemos, pela análise e pelo cruzamento das fontes trabalhadas, que a somaterapia não foi criada em um momento determinado, mas ao longo de um processo diluído entre 1970 e 1977⁴, o que nos distancia dos esforços de Freire e outros somaterapeutas de encontrar uma datação precisa para a criação da técnica.

Mesmo reconhecendo que o nome **somaterapia** só surgiria em 1973 e que a técnica terapêutica em si só passaria a ser assim chamada em 1976, Freire (1988, p. 17) afirma, categoricamente, que “a Soma tem 16 anos” – ou seja, teria sua origem em 1972. Essa data aparece também em entrevista a Reimberg (Id., 2007, p. 18); porém, em *Tesudos de todo o mundo, uni-vos!* (Id., 1995) e nos dois primeiros números do *Tesão: jornal da Soma* (1993, 1994), publicado pelo Coletivo Brancalone – grupo de somaterapeutas da década de 1990 –, consta 1970 como ano de criação⁵.

Segundo o ex-somaterapeuta Takeguma (2009), em seu cotidiano Freire costumava misturar datas “para ampliar a história de sua técnica [...], aumentando relatos, para torná-los mais atraentes e vívidos.” Porém, mais que artifício literário ou mero esquecimento, compreendemos esse esforço de Freire em precisar o nascimento da somaterapia também como uma estratégia de legitimação de sua técnica terapêutica. Tal estratégia pode ser melhor compreendida dentro do cenário de conflito que se constituiria a partir da década

4 Como toda experiência histórica, seja ela uma técnica terapêutica ou proposta científica ou política de qualquer forma, permitimo-nos a universalização antropológica de que se trata sempre de experiências em processo, nunca acabadas e se transformando continuamente.

5 Nesse último (TESÃO..., 1994), consta a criação da somaterapia já dentro do Centro de Estudos Macunaíma em 1970, o qual, como veremos a seguir, provavelmente não existia nessa data.

de 1980, quando as práticas alternativas de cura começaram a ganhar cada vez mais espaço, opondo-se, frequentemente, ao discurso médico institucional; ou dentro do cenário de disputas políticas e ideológicas do período ditatorial no Brasil, o qual confluiu com a emergência da contracultura e sua reinterpretação própria do pensamento anarquista.

Essa estratégia também pode ser percebida em uma narrativa que coloca a somaterapia como sujeito das orações, não mais criatura passiva de seu criador, mas agente de suas próprias transformações, como podemos atestar na seguinte passagem: “e foi nesses momentos que a Soma descobriu e confirmou na prática seus fundamentos teóricos e políticos” (FREIRE, 1988, p. 16). Em outro momento, a somaterapia aparece também como entidade existente até mesmo antes do encontro com Reich: “Foi através da vida e obra do austríaco Wilhelm Reich que a Soma comprovou as origens sociais e políticas da neurose” (FREIRE; MATA, 1993, p. 14). Na mesma linha, o contato com o Centro de Estudos Macunaíma também aparece como posterior à criação da somaterapia: “Fundamental também foi o encontro e convivência da minha pessoa e da Soma recém-nascida com os criadores e os frequentadores do Centro de Estudos Macunaíma, em São Paulo” (FREIRE, 1988, p. 17). Nos textos de João da Mata, um dos principais seguidores de Freire na atualidade, tais estratégias de legitimação também aparecem quando afirma a existência da somaterapia desde “quase” 1966 (MATA, 2006a, p. 202), ou que em 1967 esta já era “um embrião”⁶ (Id., 2006b, p. 276).

Assim, dá-se a impressão de que a somaterapia teria sido criada em algum momento anterior mesmo a suas próprias influências basilares. Sem elas, o único elemento que parece dar identidade à técnica terapêutica é a filiação a seu criador, o qual, por sua vez, é constantemente apresentado como um personagem de identidade estável⁷. Percebemos como a identidade

6 Em fontes da imprensa, a história da somaterapia também é aumentada. Em Camargos (1993), consta a criação em 1968, e em outra matéria consta que a terapia teria nascido “na cela do DOPS durante o regime militar” (FREIRE, 1992, p. D1).

7 Encontramos tais posicionamentos de forma mais explícita em Freire (1987, p. 162; 2002, p. 98), mas em grande parte de sua obra e de seus seguidores encontramos implícita tal tendência à naturalização de elementos como esses. Para uma análise mais aprofundada sobre o assunto, cf. Ferraz (2018b), especialmente os subtítulos “Adolescência libertária” (Ibid., p. 29-37) e “Revolução, política e anarquismo visceral” (Ibid., p. 164-192). Em Ferraz (2018a), há uma análise mais aprofundada sobre a naturalização de características libertárias através da categoria “protomutante”.

construída para a técnica terapêutica, malgrado o sustento em seu renome, repousa unicamente sobre seu criador, cujo nome aparece como **designador rígido**, garantindo, assim, não somente a estabilidade e a coerência do personagem Roberto Freire, mas também da somaterapia. Como pondera Bourdieu:

Por essa forma inteiramente singular de nomenclatura que é o nome próprio, institui-se uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como **agente**. (BOURDIEU, Op. cit., p. 186, grifo do autor)

Por outro lado, por vezes o próprio Roberto Freire se contraria, corroborando nosso entendimento de que a somaterapia se construiu em processo. Em seu livro *Utopia e paixão*, escrito conjuntamente com Fausto Brito e lançado em 1984, os autores afirmam que as pesquisas de Freire “duram 13 anos **e vão originar o que ele chama de Somaterapia**” (FREIRE; BRITO, 1988, p. 110-111, grifo nosso), reiterando, portanto, a compreensão da somaterapia enquanto processo que ainda não se encontra finalizado em 1984. No prefácio desta mesma obra, Freire afirma que Brito, “com seu saber crítico e criatividade engajada, ajudou-me a formular, com este livro, parte do conteúdo político da Somaterapia”, ou seja, o conteúdo político da somaterapia, pelo menos em 1984, ainda se encontrava em formulação (Ibid., p. 10).

Do teatro, uma terapia

Percebemos, nas análises realizadas no item anterior, que as narrativas encontradas acerca da criação da somaterapia, mais do que evidenciar meros equívocos ou esquecimentos, acabam delegando às experiências de Freire junto ao Centro de Estudos Macunaíma um caráter secundário no processo de criação da técnica terapêutica. Como analisaremos a seguir, compreendemos que essas experiências tiveram um impacto crucial e basilar na constituição dessa terapia.

O contato inicial de Freire com as artes cênicas é muito anterior à criação da somaterapia. Frequentando “ópera, teatro e balé nacionais e internacionais” desde a adolescência (FREIRE, 2002, p. 26), Freire iniciou sua carreira artística no campo do teatro através da Escola de Arte Dramática (EAD) do amigo

Alfredo Mesquita, em fins dos anos 1950, inicialmente como professor e depois escrevendo a peça *Quarto de empregada*, estreada em 1958 (Id., 1977, 2002). A partir daí, seu currículo incluiria, entre outras experiências: a autoria da peça *Gente como a gente*, dirigida por Augusto Boal e com cenografia de Flávio Império, no Teatro de Arena (Id., 1977, 2002); a presidência da União Paulista da Classe Teatral no início dos anos 1960 e, logo em seguida, a presidência do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) (Id., 1977); a autoria da peça *Sem entrada e sem mais nada*, dirigida por Antunes Filho (Id., 1977, 2002); e a direção do Serviço Nacional de Teatro, em 1963, quando sofreu fortes críticas por dedicar-se à elaboração e execução do Plano Nacional de Popularização do Teatro, recusando solicitações de recursos financeiros para montagem de espetáculos comerciais (Id., 1977, 2002; CARVALHAES, 1963a, 1963b, 1963c).

Militando pela Ação Popular contra a ditadura militar (1964-1985), Freire aproximou-se ainda da juventude universitária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com quem participou da criação do Teatro da Universidade Católica (Tuca), que marcaria especialmente a trajetória de Freire no teatro. Como diretor artístico do Tuca, participou da montagem da peça *Morte e vida severina*, musicalizada pelo jovem estreante Chico Buarque, a qual alcançou grande sucesso no Festival de Teatro Universitário de Nancy (França), em 1966. Ainda nesse festival, escreveu a peça *O&A*, encenada com um caráter de protesto mais contundente contra a ditadura (FREIRE, 2002; SILVA, 2014; TUCA..., 1966).

A influência de sua trajetória artística na constituição da somaterapia também é evidenciada por Freire: o autor refere o teatro como primeira raiz/influência de sua técnica terapêutica, citando, nesse sentido, toda sua experiência nesse campo e enfatizando as montagens teatrais do Tuca, especialmente a última, de sua autoria, cujo desenvolvimento foi bastante influenciado pelas técnicas de expressão corporal aprendidas com discípulos de Rudolf Laban na Europa, como Maurice Béjart (FREIRE, 1991, p. 50). Por fim, atestamos a importância do teatro pela influência que o espetáculo *Paradise now* exerceu sobre Freire, marcando o “mito de origem” da criação da somaterapia, ao iniciar Freire nos estudos de Reich (principal influência teórica), e principalmente pelas experiências no Centro de Estudos Macunaíma (onde a técnica terapêutica efetivamente surgiu).

Em algumas fontes analisadas, o contato de Freire com o Macunaíma aparece no ano de 1972 (FREIRE, 1977; SIMÕES, 2011), e em outras no ano de 1974 (FREIRE, 1991; SIMÕES; RAMUS, 2011). Pesquisando pela data de criação do Macunaíma, a mesma imprecisão é encontrada, variando entre 1974 (CARVALHO, 2011; O TEATRO..., 2017) e 1973 (GORNI, 2004; KATZ; HAMBURGUER, 1999). Compreendemos esses dissensos como indicadores de que o Centro de Estudos, tal qual a somaterapia, formou-se a partir de uma experiência não institucionalizada a princípio, mais informal e espontânea, que se configurou como instituição com o passar do tempo. Freire, inclusive, corrobora essa interpretação ao lembrar que passou a não apenas trabalhar e pesquisar no Macunaíma em determinado momento, como também a residir naquele Centro com os demais integrantes (FREIRE, 2002, p. 285).

O Centro de Estudos Macunaíma foi criado, portanto, entre 1972 e 1974, por Myrian Muniz e Sylvio Zilber – antigos alunos de Freire na EAD e atores no filme *Cleo e Daniel* – junto com Flávio Império, que orientava externamente o grupo. O contato inicial de Freire com o Centro se deu a partir de um curso – ministrado em conjunto com Flávio Império, que já conhecia Reich – que seria “fundamental para o seu desenvolvimento pessoal e para a elaboração de seu método de trabalho” (Id., 1977, p. 341). Foi por meio desse contato que Freire (2002, p. 282) afirma ter “nascido” nele “a ideia de criar exercícios próprios para a Soma.”

Na prática, a somaterapia passaria a ser realizada, segundo Freire (Ibid.), como uma terapia de grupo, com quatro encontros mensais de cerca de três horas de duração cada. Na primeira metade de cada encontro, trabalham-se “exercícios corporais” que atuam “reduzindo a tensão crônica da couraça neuromuscular, desbloqueando a bioenergia e a criatividade dos participantes” (Ibid, p. 285). Esses exercícios “são jogos, brincadeiras” que “têm origem no teatro, na dança e nas brincadeiras infantis” (Ibid, p. 285). Na segunda metade do encontro faz-se a “leitura do exercício”, na qual os participantes conversam sobre o que sentiram, suas dificuldades, descobertas etc. (Ibid, p. 285). Percebe-se, portanto, que os exercícios que Freire começava a utilizar, que doravante seriam parte elementar de sua técnica terapêutica, foram fundamentalmente determinados pela vivência com os integrantes do Centro de Estudos Macunaíma. O próprio Freire,

em sua autobiografia, reconhece isso ao afirmar que a somaterapia “foi nascendo nesse ambiente”: “pesquisávamos juntos os exercícios para o desbloqueio da criatividade para o aprendizado do teatro e esses mesmos exercícios eu aprofundava e desenvolvia para a produção do desbloqueio neurótico” (Ibid, p. 285).

Esse reconhecimento também aparece em algumas produções de somaterapeutas e simpatizantes⁸ e no atual site da somaterapia⁹. Freire (1991, p. 57) considera, inclusive, sua experiência no Macunaíma como “tão ou mais importante para a Soma quanto os ensinamentos recebidos de Reich, de Bateson, de Cooper, de Perls e de Lowen”, as principais influências teóricas de sua técnica terapêutica. Ainda conforme o autor:

Assim, liderados por Flávio, Sylvio, Myrian e eu pesquisamos juntos, durante quatro anos, o que lhes poderia servir em teatro e o que me poderia ser útil em terapia. Desse trabalho nasceu a maioria dos exercícios de Soma. Era fascinante, para nós, constatar que o que era bom para desbloquear e desenvolver a criatividade era bom também para livrar as pessoas da neurose. Ficava, assim, claro para mim que, no fundo, a neurose constituía-se fundamentalmente em bloqueios à criatividade vital, inclusive a artística. (Ibid., p. 56)

Concordante, em dissertação na qual analisa a trajetória de Myrian Muniz, Carvalho (Op. cit., p. 90) também atesta a influência que Roberto Freire e sua nascente proposta terapêutica teve sobre a pedagogia teatral de Muniz:

Essa parceria [entre Freire e Muniz] foi responsável, provavelmente, pelo surgimento das primeiras ideias que geraram a Somaterapia, desenvolvida por Freire, e foi também determinante para que Myrian aprendesse a relacionar exercícios de teatro e propostas de experimentação psicoterapêutica, o que contribuiu para que ela desenvolvesse uma maneira muito própria de desbloqueio corporal e psicológico dos alunos-atores, visando, segundo ela, à formação teatral.

8 “A partir destes ‘jogos teatrais’ [pesquisados no Macunaíma] e da teoria reichiana é que a **Somaterapia** foi desenvolvida” (SILVA, 2015, p. 140, grifo da autora). “Seu surgimento deriva principalmente de uma grande pesquisa realizada por Roberto Freire e figuras como Sylvio Zilber e Miriam Muniz, no Centro de Estudos Macunaíma” (CAIAFFO, 2009, p. 86).

9 Segundo o endereço eletrônico da somaterapia, “a Soma nasceu de uma pesquisa sobre o desbloqueio da criatividade, realizada no Centro de Estudos Macunaíma, com as contribuições de Miriam Muniz e Sylvio Zilber” (BIOGRAFIA..., 2008).



Entrevistada por Carvalho (Ibid., p. 88-89), Myrian Muniz relata pessoalmente as influências recebidas:

O Macunaíma eu trabalhava com o Roberto Freire, que tinha sido meu professor de psicologia do ator na EAD. Ele era professor da EAD e psiquiatra! Então, ele usava os exercícios do teatro para desbloquear pacientes! Eu entrava como ego-auxiliar dele na terapia. Eu acabava de fazer o meu trabalho e subia para as sessões dele e dava exercícios de teatro para os pacientes. Comecei a misturar o que ele dava com o que eu dava no teatro. O que me influenciou no trabalho com o Roberto foram os exercícios de desbloqueio! Geralmente, a maioria dos pacientes era bloqueadíssima, reprimidíssima sexualmente, porque nossa geração foi muito reprimida.

Percebe-se, dessa forma, que para ambos, Muniz e Freire, as experiências e os exercícios corporais realizados dentro do Centro de Estudos Macunaíma foram determinantes para suas práticas profissionais seguintes, em uma influência recíproca e, provavelmente, ainda entrelaçada pelas práticas dos demais integrantes do grupo, como Sylvio Zilber e Flávio Império, citados por Freire.

Considerações finais

Neste artigo¹⁰, procuramos apresentar, brevemente, algumas das discussões realizadas em nossa pesquisa no tocante à análise das dissonâncias encontradas nos discursos de Freire, de somaterapeutas e simpatizantes acerca da trajetória da somaterapia e do papel desempenhado pelo Centro de Estudos Macunaíma nesse processo. Trouxemos, para isso, alguns trechos de obras de Freire e de somaterapeutas, analisando os processos de memória e identidade neles presentes sob a perspectiva teórica de Bourdieu (Op. cit.), Pollak (Op. cit.) e Catroga (Op. cit.), principalmente.

Ao analisarmos a trajetória da somaterapia, deparamo-nos com uma espécie de “mito de origem”, isto é, uma narrativa padrão que explica a origem da técnica e na qual os acontecimentos se desenrolam em uma ordem coerente, que faz sentido para os personagens envolvidos e narradores

¹⁰ Agradecimentos à estimada professora Beatriz Teixeira Weber pela supervisão e orientação na edição final deste artigo.

dessa história (BOURDIEU, Op. cit.; NORA, Op. cit.). Compreendemos essa busca por ordem e coerência como própria dos processos de memória e identidade (BOURDIEU, Op. cit.; CATROGA, Op. cit.; POLLAK, Op. cit.); no entanto, também compreendemos esses discursos – principalmente aqueles que buscam precisar a data de criação da somaterapia – como parte de uma estratégia, consciente ou não, de legitimação da técnica terapêutica frente ao cenário de disputas políticas e ideológicas da ditadura militar e, posteriormente, ao contexto de emergência das terapias alternativas e de sua contraposição às práticas de saúde convencionais.

Compreendemos, assim, que a somaterapia não foi criada em um momento preciso, mas em um processo diluído entre 1970 e 1977 e, principalmente, que ela não antecede suas influências fundamentais, como a teoria reichiana e, principalmente, as experiências teatrais dentro do Centro de Estudos Macunaíma, como transparece nos discursos memorialistas encontrados em nossas fontes. Entendemos esses discursos como parte de uma estratégia, consciente ou não, de legitimação da técnica terapêutica. Porém, ao defender que a somaterapia pudesse existir antes das experiências no Macunaíma, além de menosprezar a influência determinante recebida, esses discursos acabam dificultando a inserção dessa técnica terapêutica dentro da própria história do teatro brasileiro, como uma das primeiras terapias brasileiras de origem teatral.

Salientamos, por fim, que este artigo faz parte de uma pesquisa historiográfica maior, realizada com o objetivo de compreender como uma técnica terapêutica de pretensão anarquista e científica, a somaterapia de Roberto Freire, surgiu e se desenvolveu a partir do cenário da contracultura brasileira e internacional entre as décadas de 1960 e 1980. As relações entre Freire, a somaterapia e a cena teatral brasileira dos anos 1970 não constituíram, portanto, o foco de nossa pesquisa, embora as análises realizadas sobre elas tenham sido cruciais para compreendermos o emaranhado de fatores desencadeantes do processo de constituição dessa terapia frente aos discursos memorialistas dos personagens envolvidos. Neste artigo, procuramos, assim, apresentar algumas das análises realizadas nesse sentido com o intuito de contribuir para a compreensão das relações entre a contracultura, o teatro e as emergentes terapias alternativas da década de 1970, bem como fomentar novas pesquisas nesse âmbito.

Referências bibliográficas

- ALBERTINI, P. Wilhelm Reich: percurso histórico e inserção do pensamento no Brasil. **Boletim de Psicologia**, São Paulo, v. 61, n. 135, p. 159-176, 2011.
- BIOGRAFIA de Roberto Freire. **Soma**: uma terapia anarquista, Rio de Janeiro, 26 maio 2008. Disponível em: <http://bit.ly/2NXN25M>. Acesso em: 31 maio 2019.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996. p. 183-191.
- CAIAFFO, S. S. **Cartogramas de um terapeuta anárquico**. 2009. 134 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- CAMARGOS, P. Freire soma socialismo + anarquismo. **Hoje em Dia**, Belo Horizonte, 29 set. 1993. Cultura, p. 1. Disponível em: <http://bit.ly/31z1iat>. Acesso em: 14 set. 2017.
- CARVALHAES. O que há de bom e de mau em “MMQH”. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 nov. 1963a. Ilustrada, Teatro, p. 4.
- CARVALHAES. Deram banho de água com açúcar em Ava Gardner. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 12 nov. 1963b. Ilustrada, Teatro, p. 4.
- CARVALHAES. Despediu-se do TBC a peça infantil. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 30 dez. 1963c. Ilustrada, Teatro, p. 4.
- CARVALHO, M. B. **Myrian Muniz**: uma pedagoga do teatro. 2011. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.
- CATROGA, F. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.
- FERRAZ, G. S. Protomutantes na era da utopia: os coiotes anarquistas da somaterapia de Roberto Freire. **Revista Latino-Americana de História**, São Leopoldo, v. 7, n. 19, p. 22-42, jan./jul. 2018a.
- FERRAZ, G. S. **Somaterapia e contracultura**: criação e desenvolvimento de uma técnica terapêutica no Brasil dos anos 1970. 2018. 211 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018b.
- FREIRE, R. **Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!** São Paulo: Símbolo, 1977.
- FREIRE, R. **Sem tesão não há solução**. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FREIRE, R. **Soma**: uma terapia anarquista: a alma é o corpo. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. v. 1.
- FREIRE, R. **Soma**: uma terapia anarquista: a arma é o corpo: prática da soma e ca-poeira. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991. v. 2.
- FREIRE, R. Um anarquista do cotidiano. **Diário de Pernambuco**, Recife, 19 set. 1992. Viver, p. D1. Disponível em: <https://bit.ly/2toVRyk>. Acesso em: 14 set. 2017.
- FREIRE, R. **Tesudos de todo o mundo, uni-vos!** São Paulo: Siciliano, 1995.
- FREIRE, R. **Eu é um outro**. Salvador: Maianga, 2002.

- FREIRE, R. A função do orgasmo. [Entrevista cedida a] Maurício Reimberg. **Cult**, São Paulo, 2007, p. 18-23. Disponível em: <http://bit.ly/3aAu3rH>. Acesso em: 14 set. 2017.
- FREIRE, R.; BRITO, F. **Utopia e paixão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- FREIRE, R.; MATA, J. **Soma**: uma terapia anarquista: corpo a corpo. São Paulo: Sol e Chuva, 1993. v. 3. Disponível em: <http://bit.ly/2RVieDM>. Acesso em: 13 fev. 2017.
- GORNI, M. **Flávio Império**: arquiteto e professor. 2004. 205 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- KATZ, R.; HAMBURGUER, A. (org.). **Flávio Império**. São Paulo: Edusp, 1999. (Coleção Artistas brasileiros, 13).
- MATA, J. O anarquismo somático. *In*: FREIRE, R. **O tesão pela vida**: soma, uma terapia anarquista. São Paulo: Francis, 2006a. p. 202-208.
- MATA, J. Capoeira angola: a terapia pelo corpo. *In*: FREIRE, R. **O tesão pela vida**: soma, uma terapia anarquista. São Paulo: Francis, 2006b. p. 276-288.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-29, dez. 1993.
- O TEATRO Escola Macunaíma nasceu entre atores, para formar atores. **Teatro Escola Macunaíma**, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/3aGM7jX>. Acesso em: 2 jun. 2017.
- POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- SILVA, C. F. Morte e vida severina na ditadura militar: o anarquista Roberto Freire e o teatro como resistência. *In*: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 15., 2014, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: UFSC, 2014. p. 1-15. Disponível em: <http://bit.ly/37pQkGD>. Acesso em: 11 ago. 2016.
- SILVA, C. F. **Arte e anarquia**: uma ética da existência em Roberto Freire. 2015. 284 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.
- SIMÕES, G. F. **Roberto Freire**: tesão e anarquia. 2011. 227 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SIMÕES, G. F.; RAMUS, G. Um tanto de loucura, ou, como demos forma à exposição Roberto Freire: uma existência libertária. **Verve**, São Paulo, n. 20, p. 254-262 out. 2011.
- TAKEGUMA, R. Uma resposta a Fábio Veronesi. **Somaiê**, [s. l.], 16 dez. 2009. Disponível em: <http://bit.ly/2vp72rr>. Acesso em: 31 maio 2017.
- TESÃO: prazer e anarquia: jornal da Soma. São Paulo: Coletivo Anarquista Brancalone, n. 1, nov. 1993. Disponível em: <https://bit.ly/2UmA5GL>. Acesso em: 14 set. 2017.

TESÃO: prazer e anarquia: jornal da Soma. São Paulo: Coletivo Anarquista Brancaléone, n. 2, fev. 1994. Disponível em: <https://bit.ly/2OpHNfl>. Acesso em: 14 set. 2017.

TUCA: depois do sucesso, o prêmio máximo em Nancy. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 3 maio 1966. Segundo Caderno, p. 33.

Recebido em 27/01/2019

Aprovado em 18/10/2019

Publicado em 09/03/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p125-136

Sala Aberta

Do teatro realista ao teatro do real

From realistic theater to real theater

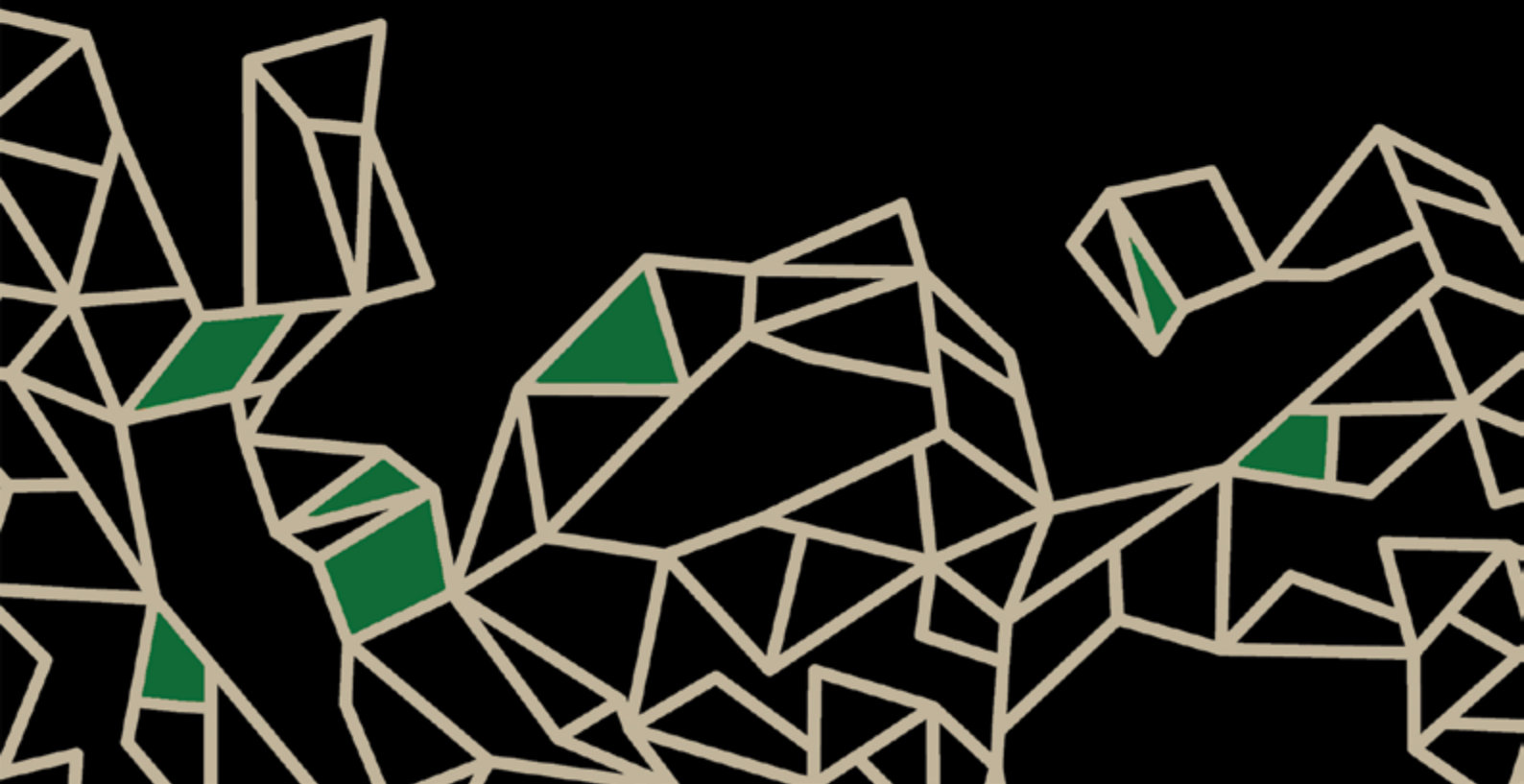
Andréa da Silva Rabelo
Yuri de Andrade Magalhães

Andréa da Silva Rabelo

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), atriz e professora

Yuri de Andrade Magalhães

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), com bolsa Fapesb, e professor



Resumo

Este artigo busca traçar um panorama e compreender os diversos aspectos que influenciaram o desenvolvimento do teatro realista rumo ao que entendemos hoje por “teatro do real”. Surgido no século XIX na França, em oposição ao teatro romântico, o teatro realista estendeu sua influência para vários outros países, incluindo o Brasil. No decorrer dos anos, diversas vanguardas teatrais passam a rejeitar o realismo e o subsequente naturalismo em busca de novas abordagens e experiências que pudessem ser proporcionadas pelo teatro, bem como para experimentar novas formas de relação entre cena e público. Nesse sentido, dialogando com autores pertencentes a diferentes épocas (e contextos), procuramos analisar e compreender como se deu esse percurso entre um teatro que propõe uma realidade cênica em seu aspecto visual e um teatro que propõe uma experiência com o real.

Palavras-chave: Teatro realista, Teatro do real, Realismo, Experiência.

Abstract

This article analyzes the various aspects that have influenced the development of realistic theater up until what is today understood as “real theater”. Arising in the nineteenth century in France and being opposed to romantic theater, realistic theater has extended its influence to several other countries, including Brazil. As the years go by, several theater vanguards refused realism and the subsequent naturalism by searching new approaches and experiences that could be provided by the theater, as well as experience new ways of relationship between scene and audience. By undergoing dialogue with authors from different ages and contexts, we verify how this trajectory took place between a theater that proposes a scenic reality in its visual aspect and a theater that proposes an experience with reality.

Keywords: Realistic theater, Real theater, Realism, Experience.

Em pleno século XIX, Paris presenciava o conflito entre Classicismo e Romantismo. O Classicismo voltava a dominar o palco e a ditar o que deveria ser entendido como “bom senso” na literatura e na cena. Os românticos, por sua vez, rejeitavam veementemente as regras impostas pelo Classicismo, especialmente no que tange à obediência às unidades aristotélicas e à

delimitação do potencial criativo a aspectos formais. Os classicistas, que viam em Jean Racine um grande mestre, buscavam o verossímil pelo uso das regras. Os românticos, por sua vez, resgatavam William Shakespeare como um exemplo que deveria ser seguido, buscavam como fonte de inspiração a própria natureza e priorizavam a criatividade, o “gênio”, em detrimento da “forma”, que era tão cara aos classicistas.

O Romantismo, com Victor Hugo, propõe um diálogo mais efetivo com a realidade social, diferentemente dos alemães do movimento *Sturm und Drang*, do século XVIII. Na contramão da racionalidade burguesa, o herói romântico alemão era movido por motivações como ambição, paixão e vingança. No que se refere à preocupação com a verossimilhança, o autor francês considerava leviano confundir arte com realidade, como queriam alguns românticos influenciados pelas “leis da natureza” na composição poética. Victor Hugo entendia que a verdade da arte não poderia ser vista como “absoluta”, pois não é capaz de dar a própria coisa; em outros termos, podemos dizer que na arte não devemos tomar a “metáfora pela coisa.” Vejamos a citação do autor a esse respeito:

O Cid fala em versos! Não é **natural** falar em versos, – Como quer então que ele fale? – Em prosa. – Seja. – Após um instante: – Como, retomará ele se for conseqüente, o Cid fala em francês! – E então? – A **natureza** quer que ele fale sua língua, ele não pode falar senão espanhol. – Não compreenderemos nada; mas seja ainda. – Creem que isso é tudo? Não é; antes da décima frase castelhana, deve levantar-se e perguntar se este Cid que fala é o verdadeiro Cid, em carne e osso? Com que direito este ator, que se chama Pedro ou Tiago, toma o nome de Cid? Isto é **falso**. – Não há razão alguma para que não exija em seguida que se substitua essa rampa pelo sol, esses mentirosos bastidores por árvores **reais**, casas **reais**. Pois, uma vez nesta via, a lógica nos agarra pelo colarinho, não podemos mais deter-nos. (HUGO, 2002, p. 67-68)

No que se refere ao rigor dos classicistas com as regras aristotélicas na escrita dramática, cabe-nos aqui lembrar de Pierre Corneille e sua obra *O Cid*. Pertencente ao Neoclassicismo francês, sabemos que o drama foi, em sua época, acusado de atentar contra a verossimilhança, e Roubine (2003) acresce que Corneille foi acusado por Chapelain do “crime” de lesa-aristotelismo. Ainda que *O Cid* tenha sido fortemente aclamado pela juventude

francesa, Corneille foi rechaçado com veemência por seus pares intelectuais da Sociedade dos Cinco Autores.

Corneille não se preocupou, em *O Cid*, com o fato de um personagem (na trama) viajar e retornar dias ou meses depois; não se importou de mesclar a linguagem ornamentada da tragédia com a linguagem vulgar da comédia; não se privou de mesclar personagens cômicos e trágicos; não abriu mão de utilizar diversas ações secundárias em relação à ação principal; não se inibiu de situar as cenas em diversos lugares e de lançar mão de todo tipo de artifício e criatividade para manter seu público empolgado e atento ao desenlace da trama – contrariando completamente o Classicismo e suas regras. No século XIX, o Romantismo combate frontalmente o Classicismo e, na contramão de ambos, o Realismo surge ainda pela metade do mesmo século, conforme descreve Magalhães (2015, p. 5):

Na contramão do Romantismo, surge o movimento realista na literatura e nas artes que busca, de fato, reproduzir a realidade (quase fotograficamente), bem como expor as engrenagens das conjunturas sociais, culturais e filosóficas inseridas. O Realismo é descendente do drama social experimentado por Émile Augier e Alexandre Dumas Filho, que tem como principal obra a *Dama das Camélias*. O drama social, porém, tem objetivo didático e moralizante, assim como o Realismo possui frequentemente caráter de denúncia social, surge então o movimento naturalista.

Podemos observar que, a partir do Realismo, o teatro passa a se preocupar mais enfaticamente com a realidade objetiva que se nos apresenta em nossa vida cotidiana. A dramaturgia realista abre mão dos heróis trágicos que povoam a dramaturgia da Antiguidade, retomados no Classicismo e Neoclassicismo durante o Renascimento; já não possui o caráter teologizante do drama medieval; nem a sátira e o escárnio da *Commedia dell'Arte*; nem se concentra mais nos sofrimentos de um jovem chamado Werther, como fez Goethe em seu romance – tão caro ao movimento *Sturm und Drang* –; e já não enfatiza o poderoso protagonismo de personagens de grande carga histórica e nacional, como um Ricardo III ou uma Maria Stuart. No Realismo os personagens são pessoas comuns, que exercem profissões como médico, advogado, tecelão, entre outros.

O Naturalismo radicaliza a tentativa de reprodução fotográfica da realidade no palco. Enquanto o Realismo recorre a signos arbitrários, facilmente assimilados pela plateia, o Naturalismo opta por colocar objetos reais em cena e propõe a uma abordagem mais “científica” da realidade. Influenciado pelas ideias de Émile Zola e pelas palestras de Hippolyte Taine, André Antoine fundou seu *Théâtre Libre* em 1887 e passou a experimentar o Naturalismo.

Ao longo do século XX ocorreram diversas modificações na relação entre cena e público. Essas inovações não são apenas cênicas, mas também dramáticas. Peter Szondi (2001) aponta uma “crise do drama”, que ele situa no período de 1880 a 1950, partindo da análise de dramaturgos que se destacaram nesse intervalo de tempo. Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann e Tchekhov são considerados os principais expoentes dessa crise por se distanciarem daquilo que, a partir de Hegel, passou a ser entendido como drama.

Dentre os dramaturgos mencionados por Szondi (Ibid.), tomemos os exemplos de Ibsen e de Tchekhov. Em Ibsen, a exemplo de sua *Casa de bonecas*, nos deparamos com uma ação aparentemente estática, que parece não progredir e não se intensificar, comprometendo significativamente a dinâmica do conflito. A variação qualitativa, a reviravolta, se dá quando algo ocorrido no passado é trazido à tona, como o empréstimo que a personagem Nora fez. Conforme aponta Szondi (Ibid.), em Tchekhov também nos deparamos com uma ação aparentemente estática em *O jardim das cerejeiras*. Nessa obra, as personagens agem sob o signo da renúncia, simplesmente aceitam que a venda do terreno é inevitável e passam toda a trama envolvidas em uma atmosfera melancólica e nostálgica, que se reflete nos diálogos a respeito do jardim.

A solução para essa crise, segundo Szondi (Ibid.), seria o “drama épico” proposto por Brecht – o autor chega ao ponto de defender que dramaturgos como Ibsen, Tchekhov, Maeterlinck e Hauptmann seriam personagens de uma espécie de processo evolutivo que chegaria a seu estágio máximo em Brecht. Esse entendimento de Szondi é rebatido pelo francês Jean-Pierre Sarrazac (2012) que, por sua vez, esclarece que a crise do drama, irrompida em 1880, consiste numa resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade, instaladas sob o signo da “separação”

Que separação seria essa? Quando se fala do século XX, diversas separações são feitas entre o homem psicológico, o econômico, o moral, o metafísico etc. Esse homem “massificado” é também um homem “separado” – do corpo social, de Deus, das forças invisíveis e simbólicas, de si mesmo –, dividido, fragmentado e despedaçado, esclarece Sarrazac (Ibid.).

Sarrazac (Ibid.) discorda de Szondi quando este se refere à forma épica proposta por Brecht como uma solução para essa crise. Para o teórico francês, a crise não está necessariamente atrelada a uma necessidade de “solução”, pois podemos falar de uma crise “sem fim”. Concordando com Sarrazac, trata-se de uma crise permanente, sem solução, sem horizonte preestabelecido, que possui imprevisíveis linhas de fuga.

O “textocentrismo” é um aspecto que também entrou em crise com o surgimento da encenação, a qual confere maior autonomia à figura do diretor, que passa a ser preferencialmente denominado de “encenador”. Na contemporaneidade, a mimese assume efetivamente seu lugar enquanto *poiesis* espetacular. Para Ramos (2015), pensar a mimese como instrumento relevante para operar a cena contemporânea é também desafiar a tradição modernista, que definiu tal conceito como “ultrapassado” ou como uma “arte menor”. Ao mesmo tempo, Ramos (Ibid.) esclarece que a mimese é incompatível com o projeto das vanguardas históricas do início do século XX, que deflagrou diversas possibilidades para as artes, em sua maioria antimiméticas – e é esse sentimento antimimético que se confundirá com uma perspectiva antiteatral, influenciando decisivamente o teatro praticado ao longo do século XX. Isso resulta, conforme Ramos (Ibid.), em uma “crise da representação”, à qual o teatro do real, tão caro à contemporaneidade, está diretamente relacionado.

O tratamento hierárquico entre texto e encenação já é dado por Aristóteles (1966) em sua *Poética* quando, ao discorrer acerca dos seis elementos da tragédia, coloca o *opsis* (espetáculo) como o menos importante para suscitar a catarse, que poderia ser perfeitamente alcançada com a leitura. Nessa perspectiva, para Ramos (Op. cit., p. 23), pensar a teatralidade contemporaneamente:

requer diferenciar nela o que está afeito ao dramático, funcionando nas correias da transmissão narrativa do tempo e espaço cênicos e confundindo com a dita carpintaria teatral, do que é a expressão da condição

intrínseca do espetáculo, de sua materialidade e tridimensionalidade, como superfície que se dá a ver, e, tempo-espacialmente indissociável do aqui e agora, aproximando-se da pintura e da escultura no aspecto contemplativo.

Atualmente, cena e dramaturgia são entidades autônomas, já não se encontram em uma relação hierárquica. Admite-se, inclusive, a possibilidade de a dramaturgia surgir da própria cena, do próprio processo, concordando com o apontamento de Ramos (Ibid.) de que a ideia de uma “dramaturgia da cena” já pressupõe uma inversão dessa perspectiva habitual, colocando a cena como elemento primário e a dramaturgia como elemento secundário. Podemos tomar isso como uma clara diferença entre o teatro realista e o teatro do real: neste último podemos concordar com a ideia de que a cena tem sua própria textualidade, que suplanta seus antecedentes literários.

Leonor Arfuch (2010, p. 28) contextualiza, no horizonte da modernidade, que “é no século XVIII, com a consolidação do capitalismo e da ordem burguesa, que começa a se afirmar a subjetividade moderna.” Esse cenário possibilita outro aspecto que justifica a dissociação do *opsis* em detrimento do enredo na cena contemporânea, além de ressaltar diferenças entre o teatro do real e o teatro realista: é nesse momento de valorização das subjetividades que os artistas começam a tomar para si os discursos sobre a própria arte. Assim surgem encenadores, como Stanislavski ou Grotowski, que produzem reflexões sobre os processos criativos, pensam sobre a arte que fazem e alimentam o imaginário dos artistas cênicos posteriores a eles. Até esse momento, o pensamento sobre a arte partia majoritariamente de filósofos e teóricos, a exemplo de Platão, Aristóteles e Boileau – indivíduos que não se dedicavam à vivência prática do teatro, mas eram comentadores de um ponto de vista exterior à sua criação. Esse pressuposto faz toda a diferença em relação à arte criada desde então.

Neste sentido, o artista se interessa em se apropriar do seu discurso na cena, como também em produzir análises críticas sobre seus processos de encenação, em vez de ser apenas porta-voz do discurso de um dramaturgo ou mesmo de se submeter a esse soberano nas tradições clássica, romântica e realista. Cada vez mais a individualidade artística passa a ter maior importância na cena, e mais enfaticamente a vivência do artista e a



experiência proporcionada pelo espetáculo, produzindo discursos como os de Antonin Artaud (1984).

A crise do textocentrismo – e a conseqüente valorização do espetáculo – gerou efeitos como a maior codificação da cena em contraposição à ideia de “quarta parede,” produzindo um teatro em que era visível o artifício, de uma visualidade poética, metafórica. Logo nos primeiros anos deste século, segundo o pesquisador espanhol José Antonio Sánchez (2007, p. 4, tradução nossa),

os escritores sentiram a impotência das palavras para representar uma realidade que não se deixava conceituar e que lhes assaltava (Hofmannsthal), ou retrocederam a uma construção visionária do real que obrigava à destruição da sintaxe e dos esquemas de representação; o expressionismo fez então do solipsismo um programa artístico.¹

Observamos assim uma construção que se distancia da realidade na medida em que não a consegue expressar por palavras, buscando na prática solipsista a forma mais possível de ordenar sua visão do mundo. Mais adiante, a pós-modernidade traz novamente uma dissociação entre o real e a realidade. Em seu artigo “Prácticas de lo real,” Sánchez (Ibid.) traz o caso do teatro histórico de Ariane Mnouchkine. O autor observa que no espetáculo *Norodon Sihanouk, rey de Camboya* (1985), realizado durante o exílio do rei cambojano da França, apesar da conexão histórico-social e da referência ao real, havia um excesso de teatralidade, uma preocupação com a imagem, a utilização de técnicas diversas de representação, elementos poéticos e fantásticos que distanciavam do concreto, criavam um relato espetacularizado em detrimento da realidade da história.

Já na década de 1990 surge o desejo de levar o real de volta à cena. O termo “teatros do real” foi cunhado pela professora francesa Maryvonne Saison: “segundo a autora, em determinadas experiências do teatro contemporâneo priorizava-se a concretização material da presença do ator, do espaço, do objeto e da situação, em oposição à relação mimética, abstrata, da representação com aquilo que representa” (FERNANDES, 2013, p. 4).

1 No original: “los escritores sintieron la impotencia de las palabras para representar una realidad que no se dejaba conceptuar y que las asaltaba (Hofmannsthal) o se retrajeran a una construcción visionaria de lo real que obligaba a la destrucción de la sintaxis y de los esquemas de representación; el expresionismo hizo entonces del solipsismo un programa artístico.”

Enquanto os teatros realista e naturalista se caracterizavam pela representação da realidade, numa tentativa de reproduzi-la fotograficamente – traduzida na expressão da “fatia de vida” transposta para o palco –, os chamados “teatros do real”, tendência da contemporaneidade, se distanciam da noção de representação, afrontando-a com a irrupção do real na cena. O teatro documental, autoficcional, autobiográfico, como também a performance são formas que dialogam com os movimentos desenvolvidos em outras linguagens artísticas, nas quais o real é convocado não apenas como reprodução, mas como algo presente na cena, a coisa em si. O real então se caracterizaria, entre outras coisas, pelo compartilhamento da experiência entre artista e público.

André Carreira (2011) chama de “tempo sem segredos” este em que a noção de privacidade está completamente abalada diante da superexposição do indivíduo nas redes sociais ou na TV. Os meios de comunicação de massa e a internet, como ferramentas capitalistas que são, estimulam os desejos dos consumidores, vendendo fama através da exposição cada vez mais invasiva da intimidade e da espetacularização da vida. Esse real que se introduz na obra de arte é resposta a um tempo em que se diluem as fronteiras entre público e privado, em que o coletivo se faz a partir da exposição das subjetividades, ora de modo artificial – nos *realities* e sua verdade fabricada –, ora nas artes experimentais, especialmente nas artes cênicas (aqui discutidas), em que o público é convocado a participar da experiência artística.

Seria uma demanda do artista confrontar essa realidade dispersa e repleta de informações, muitas vezes inverossímeis ou desconexas? Carreira faz a seguinte afirmação:

Podemos pensar esses movimentos como respostas determinadas por uma urgência. Assim se manifestaram artistas que não viram outro caminho senão o de levar sua arte ao estado de confissão, no meio de uma cultura que parece ter destruído toda a possibilidade de privacidade, ainda que isso soe como paradoxal. (Ibid., p. 335)

Ao passo que autoexposição midiática ou virtual cria personagens que não necessariamente correspondem à realidade daquele indivíduo, como uma espécie de “avatar”, o desejo do criador e do artista parece endereçar-se a outro ponto. Cada vez mais alguns atores/performers distanciam-se

da noção de personagem e, no palco, a plateia vê o artista, o sujeito que se desnuda e se expõe; ele busca estar verdadeiramente presente, o que os torna (artista e público) íntimos e cúmplices. O público, como testemunha do acontecimento, é um elemento mobilizador do ator/performer, da mesma forma que aquele também é mobilizado por este. Nesse sentido, Carreira (Ibid., p. 339) relata que “aquilo que ocorre na cena sempre compromete o ator como sujeito vivente, e o público tem consciência que sua presença também mobiliza os atores como partícipes da cerimônia espetacular”.

Carreira (Ibid.) compreende que há uma potência transformadora nessa presente invasão do real sobre a cena, visto que a tentativa de contato com o real serve como contraponto à espetacularização da realidade. O pesquisador afirma que “a perda de lugares políticos de referência deu impulso a um teatro no qual prepondera a necessidade de autoexpressão, como forma política” (Ibid., p. 334). O teatro, que havia tantas vezes buscado o distanciamento, neste momento expressa uma preocupação em afetar, tentar o contato, numa tentativa de materializar-se através da experiência – e daí promover uma ação efetivamente transformadora.

Fazendo-se, assim, [o teatro] herdeiro de experiências nas quais os limites entre o pessoal e o ficcional estão apagados, esfumados em uma névoa produzida pela aura do artista como principal elemento vinculante da experiência estético política; a cena do pessoal, do autobiográfico, propõe o extremo da intimidade como radicalidade cênica. (Ibid., p. 343)

Ao observar a produção cênica atual, percebemos diversos grupos e companhias teatrais brasileiras que se utilizam com maior ou menor intensidade das tessituras do real na cena. A Cia. Hiato (SP), por exemplo, vem trabalhando elementos biográficos em suas produções, como no espetáculo *Ficção*, constituído de solos dos atores e atrizes que fazem parte da companhia. O diretor e dramaturgo Leonardo Moreira partiu de relatos biográficos da vida de cada um dos atores para tecer uma dramaturgia cênica onde se confundem e se entrelaçam vida e ficção. Nas palavras do próprio Moreira, em vez de “colocar a realidade em cena, a gente se perguntou se é possível fugir da ficção na vida” (SOTERÓPOLIS..., 2013)², ficcionalizando as histórias e criando

2 Entrevista cedida ao programa *Soterópolis*.

uma dramaturgia da vida. Na apreciação do espetáculo, nota-se a intervenção dramatúrgica feita sobre essas biografias, de forma que se cria um efeito ficcional. “Por que a gente precisa da ficção?” se indaga Moreira (Ibid.), refletindo sobre o quão intrigante já é a própria vida.

Num dos solos de *Ficção*, o ator Thiago Amaral não apenas problematiza questões de sua vida, abordando as dificuldades de suas relações paternas, como leva à cena o seu próprio pai. Também a irmã da atriz Aline Filócomo faz uma participação no espetáculo. Esses dois momentos extremos de irrupção do real na cena geram grande impacto para a plateia, que se encontrava confortável nos limites da dúvida. Nesse caso, há uma confrontação com o real que coloca o público definitivamente como testemunha daquele acontecimento. Na visão de José Sánchez, uma das vertentes dos teatros do real “acontece quando a realidade bruta irrompe no tecido ficcional para seccioná-lo, desestabilizá-lo e abrir brechas a diversos tipos de manifestação performativa” (SANCHEZ apud FERNANDES, Op. cit., p. 11). A ficção que o próprio diretor afirma ter criado é rasurada pela presença dos parentes dos atores, que se expõem revelando intimidades de suas relações.

Nos espetáculos da Cia. Hiato, a representação mimética é posta de lado a despeito da materialidade da presença dos atores e das situações que vivem no palco. Estes olham diretamente para os espectadores, que são agora seus interlocutores, e falam para e com eles, num diálogo que ali se estabelece. O tom de voz, raramente impostado, sugere o de alguém que se confessa a um amigo, criando uma proximidade outrora impensada numa construção mimética.

Esse exemplo revela um movimento, cada vez mais frequente na cena contemporânea, de aproximação com o real, uma aparente necessidade de confrontar a representação, o que Fernandes (Ibid., p. 4) considera não como uma tentativa de investigação da linguagem, mas como um desejo de “testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980”. Essas experiências artísticas parecem expor uma busca do artista por identificar sua produção com o contexto social em que está circunscrito. “O que de mim eu também vou expor?” (METRÓPOLIS..., 2016)³,

3 Entrevista ao programa *Metrópolis* sobre o espetáculo *Amadores*.

pergunta-se Maria Amélia Farah, outra atriz da Cia. Hiato. Desse modo, concluímos que o teatro não se tem permitido resistir sem um engajamento flagrante e radical com a realidade, e sua plateia também está convocada a fazer parte disso.

Referências bibliográficas

- ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- CARREIRA, A. A intimidade e a busca de encontros reais no teatro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 331-345, jul./dez. 2011. DOI: 10.1590/2237-266022015.
- FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13.
- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução: Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MAGALHÃES, Y. A. A conflitante relação entre teatro e realidade. *In*: JORNADA LATINO-AMERICANA DE ESTUDOS TEATRAIS, 8., 2015, Blumenau. **Anais [...]**. Blumenau: Furb, 2015. p. 421-430.
- METRÓPOLIS: “Amadores” [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Metrópolis. Disponível em: <https://bit.ly/36hf7uZ>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- RAMOS, L. F. **Mimesis performativa**: a margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.
- ROUBINE, J.-J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SÁNCHEZ, J. A. Prácticas de lo real. *In*: SÁNCHEZ, J. A. **Prácticas de lo real em la escena contemporánea**. Madrid: Visor Libros, 2007. p. 1-7. Disponível em: <https://bit.ly/2tN2zyh>. Acesso em: 23 jan. 2020.
- SARRAZAC, J.-P. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SOTERÓPOLIS: Hiato. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Prog Soterópolis. Disponível em: <https://bit.ly/2sQVoVo>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em 26/03/2019

Aprovado em 18/10/2019

Publicado em 09/03/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p137-149

Sala Aberta

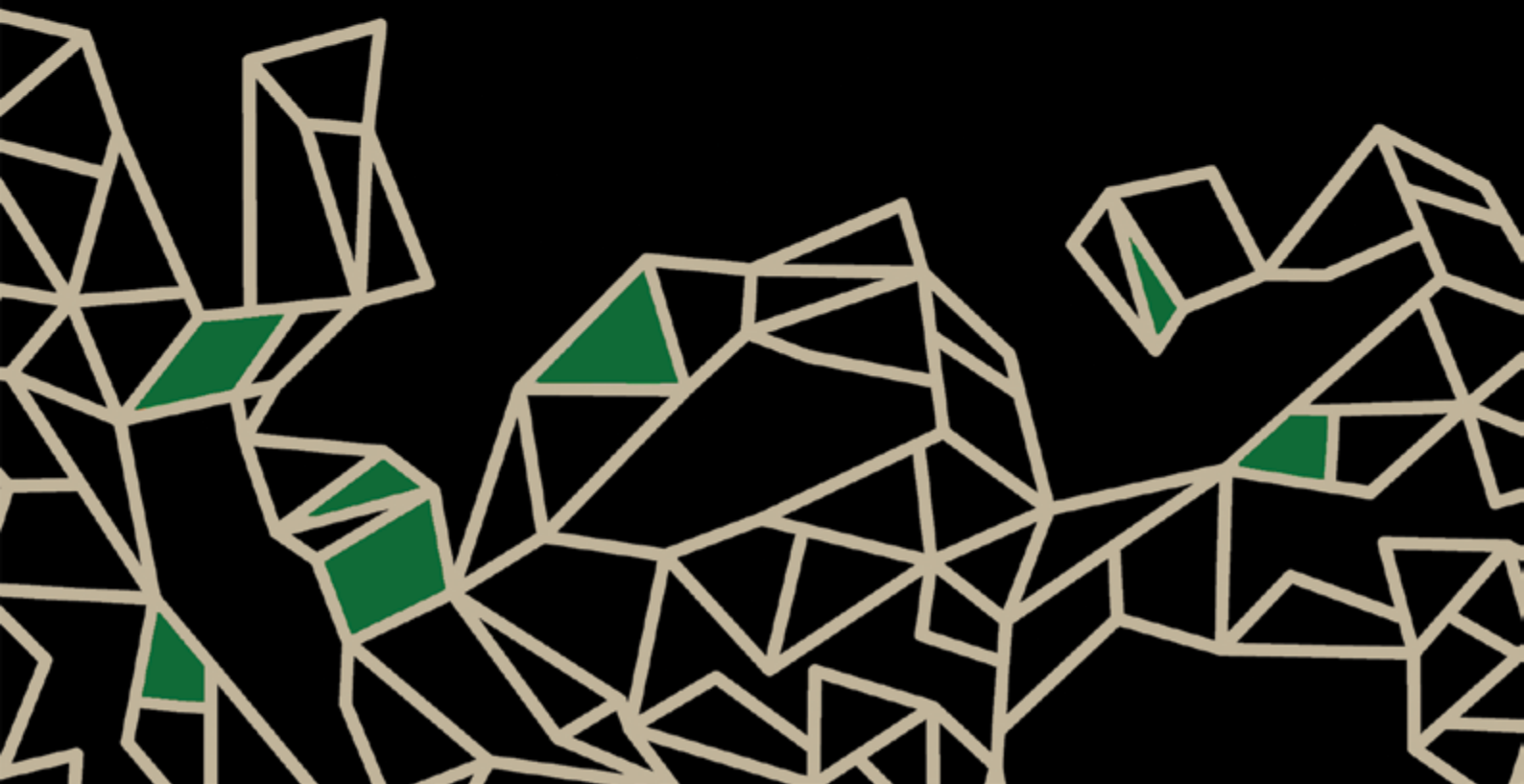
Teatro em comunidade na zona de contato: reinventando a práxis

*Community theater in the contact zone:
reinventing the práxis*

Wellington de Oliveira

Wellington de Oliveira

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação Artística da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) em acordo de cotutela com o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Bolsista do Programa Conexão Cultura – Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal. Integrante do coletivo e grupo de pesquisa Terra em Cena (UnB). Professor da Secretaria de Educação do Distrito Federal (SEDF).



Resumo

O teatro em comunidade é uma prática que nos últimos anos passou a figurar nos debates acadêmicos e instituições culturais, atraindo artistas, professores e pesquisadores, entre outros profissionais interessados por práticas artísticas participativas. No interior de tais abordagens, este artigo pretende uma reflexão sobre os riscos dessas práticas se tornarem excludentes, na medida em que agregam discursos educacionais atravessados por uma forma de racionalidade que impossibilita a copresença e anula o “outro lado da linha” do que considera relevante. Sendo assim, reafirma a necessidade de atenção para o interior dos processos artísticos e para a forma como as práxis são construídas, situando o teatro em comunidade no espaço da “zona de contato” e a cena como uma presença dos sujeitos nesse espaço.

Palavras-chave: Teatro em comunidade, Emancipação, Zona de contato, Participação, Discursos educativos.

Abstract

Community theater is a practice that in recent years has come to appear in academic debates and cultural institutions, attracting artists, teachers, researchers, and a diverse range of other professionals interested in participatory artistic practices. Within such approaches, this article seeks to reflect on these practices the risk of excluding, since most discourses of education are pierced by a form of rationality that makes co-presence impossible and cancels the ‘other side of the line’ of what it considers relevant. Thus, it reaffirms the need for attention to the interior of the artistic processes and to the way praxis are constructed, placing community theater in the space of the ‘contact zone’ and the scene as a presence of the subjects in this space.

Keywords: Community theater, Emancipation, Contact zone, Participation, Educational discourses.

Sobre compreender as gramáticas das nossas práxis¹

Práticas artísticas pautadas por discursos comprometidos com o desenvolvimento sociocultural e proposições de integração e participação de comunidades norteiam cada vez mais o trabalho de artistas, organizações culturais e instituições públicas do mundo inteiro. No escopo de tais práticas integra-se o teatro em comunidade, um campo que nos últimos anos passou a ser incluído no âmbito da pesquisa em teatro-educação, entre outras iniciativas desenvolvidas nos territórios da educação não formal e das manifestações populares.

De acordo com Nogueira (2015), no contexto brasileiro a denominação “teatro em comunidade”² não se refere a um tipo específico de teatro que é feito em comunidades, mas a diversas formas teatrais que acontecem nesses contextos, abrangendo variadas instâncias de interação entre artistas e comunidades. Assim, optamos por essa denominação por considerá-la mais abrangente e também por agregar as convergências de práticas semelhantes que ocorrem em várias partes do mundo, embora com definições diferentes. Em síntese, pretendemos uma reflexão sobre práticas pretensamente comprometidas com uma comunidade, com questões sociais e culturais que envolvem uma localidade ou grupo social específico, por meio do fazer teatral.

Para esta tarefa, torna-se necessário um olhar atento às narrativas que se inscrevem no campo do teatro em comunidade, constituindo suas epistemologias, teorias e políticas. No Brasil, por exemplo, enquanto área de pesquisa e extensão universitária, se institui a partir da necessidade de abrangência das práticas teatrais que ocorrem fora dos muros da escola, reconhecendo as particularidades e potencialidades de suas formas organizativas, porém com

1 A palavra práxis, em nossa proposta, surge no sentido marxista de relacionar a teoria e a prática. Para Marx, a “práxis revolucionária” é uma atividade teórico-prática em que tanto a teoria se modifica com a experiência prática quanto a prática se modifica com a teoria. No caso deste trabalho, construir uma práxis do teatro em comunidade está relacionado ao fato de investigar práticas, produzir reflexões e, de algum modo, contribuir para o desenvolvimento do campo.

2 Márcia Pompeo Nogueira (2009) destaca ainda três categorias do teatro em comunidade: teatro *para* comunidades – em que atores apresentam um teatro de mensagem sem conhecer a realidade da comunidade; teatro *com* comunidades – modelo em que atores investigam uma comunidade para criar um trabalho teatral; e o teatro *por* comunidades – que inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral.



grande parte das reflexões ainda assentadas em padrões de racionalidade da educação e das práticas artísticas escolares, que se justificam a partir dos seus efeitos para o alcance de expectativas predeterminadas.

Nesses enquadramentos discursivos, o teatro em comunidade frequentemente é colocado no interior de um discurso essencialista sobre as artes “como elixires que podem ser injetados para transformar situações educacionais e garantir resultados particulares” (GAZTAMBIDE-FERNANDEZ, 2013, p. 214, tradução nossa). Assim, em meio às legítimas expectativas de um futuro diferente, de uma educação inclusiva e conectada com as práticas sociais, grande parte dessas práticas artísticas incorpora um discurso crítico, ressaltando diferenciais benéficos em relação às práticas artísticas e educativas tradicionais, como se fossem naturalmente inclusivas e não tivesse em seu bojo nenhum resquício das epistemologias dos modelos que criticam.

Seríamos realmente capazes de mudar algo sem nos incluirmos na realidade que desejamos transformar e sem refletir sobre as constituições das práticas que empreendemos? Aliás, esse é o mesmo padrão de racionalidade dos sistemas educativos baseados na ideia de transformação do real, que ao se colocarem em uma posição de exceção em relação aos problemas que constituem a realidade, não se ocupam em compreendê-la como sendo sua própria constituição. Para Santos (2007, p. 28), esse modo de pensar configura um problema da crítica na atualidade, pois de acordo com ele “a transformação sem compreensão está nos levando a situações de desastre”.

Se os nossos interesses estão comprometidos em perseguir uma ética de profundo respeito pelas comunidades e por outras formas de subjetividade, não podemos recusar o convite a uma reflexão fundada na consciência de que somos resultado de um sistema educativo e cultural eurocêntrico, produtor de regimes de legitimação e princípios de civilidade excludentes. Inevitavelmente, somos impelidos ao reconhecimento de que antes de pensar os efeitos do teatro sobre os outros, advogando transformações das quais não temos garantia, seríamos muito mais produtivos ao pensar as condições que moldam as experiências e as formas como elas se inscrevem no campo social. Consiste em uma ação mais voltada para o presente, centrada nas gramáticas que circunscrevem as práticas e na elaboração de gestos capazes de preparar um futuro de justiça social, em que a arte seja vista como um direito

de todos, entre outras formas simbólicas igualmente inseridas no tecido de uma sociedade capitalista, colonialista e patriarcal.

Portanto seria insuficiente se os impulsos de nossas inquietações ficassem limitados a um simples objetivo de “democratização” cultural, pois simplesmente refletiria uma visão concentrada em reduzir as desigualdades de acesso aos bens simbólicos, compartilhando formas artísticas determinadas por padrões hegemônicos, sem questionar os regimes de autorização discursiva de onde foram originadas. Mais adiante dessa perspectiva, o paradigma de construção de uma democracia cultural parece-nos mais adequado se o compreendermos a partir de uma abrangência propositora da participação dos sujeitos no fazer cultural, reconhecendo a coexistência de múltiplas culturas e representações em nossa sociedade. Neste sentido, falar em democracia cultural exige relações igualitárias de participação, abertura a uma pluralidade de saberes e fazeres, e principalmente a busca de reconhecimento dos dispositivos de poder e saber que invisibilizam os conhecimentos não legitimados pela hegemonia cultural.

Se observarmos, todas as ações citadas como base para uma construção cultural democrática exigem olhares para o presente e para o que somos, na medida em que solicitam novos modos de produção do conhecimento, convergindo em vários aspectos com a necessidade defendida por Santos (2007), de reinvenção da emancipação social a partir do reconhecimento da existência de uma pluralidade de conhecimentos. Em um contexto em que as expectativas de futuro da maior parte da população mundial não são as melhores, “não é simplesmente de um conhecimento novo que necessitamos; o que necessitamos é de um novo modo de produção do conhecimento. Não necessitamos de alternativas, necessitamos de um pensamento alternativo às alternativas” (SANTOS, 2007, p. 20).

Assim sendo, precisamos olhar para as gramáticas das nossas práxis teatrais, principalmente para a forma como compreendem a participação dos sujeitos, examinando os modos em que se inscrevem social e culturalmente. São práticas construídas a partir de gestos de profanação das dinâmicas de exclusão que, inevitavelmente, perpassam a sua própria constituição enquanto prática artística? Que formas de *mise em scène*³ são produzidas e legitimadas? Como são construídos os discursos sobre as práticas? Entre tantas perguntas

3 Expressão de origem francesa referente à encenação, ao posicionamento de uma cena e aos modos como a cena é dirigida e produzida.

que poderíamos elencar, imagino que essas sejam suficientes para uma percepção de que as formas como discorremos sobre as práticas estão intimamente ligadas com o que elas são e podem vir a ser. Não é a toa que estamos insistindo nessa reflexão, colocando em debate as formas de pensamento que atravessam os nossos discursos, na perspectiva de que muitas de nossas enunciações possuem caráter performativo (AUSTIN, 1990), ou seja, corresponde à execução de ações que podem ser democráticas ou não.

Somos parte da gramática, mas há derivas pelo caminho

Sabemos que o desenvolvimento de práticas teatrais comunitárias é anterior à constituição do campo acadêmico que estamos denominando teatro em comunidade e que a atenção das instituições para tais práticas, na maior parte das vezes, esteve relacionada ao caráter contra-hegemônico e subversivo de muitas delas. Ocorre que essa captura foi feita por artistas, pesquisadores, professores, psicólogos, entre vários outros profissionais que foram formados no interior do pensamento moderno ocidental, considerado por Santos (2009, p. 23) um pensamento abissal, ou seja, que divide “a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o ‘universo do outro lado da linha’”, universalizando princípios de regulação e emancipação social somente a partir de uma suposta “realidade relevante”, autocentrada “deste lado da linha.” De acordo com ele, o outro lado “desaparece enquanto realidade” e é excluído por ser produzido como inexistente, tornando-se subordinado às concepções de sujeito, critérios de legitimação do conhecimento e incontáveis formas de opressão e dominação típicas das nossas matrizes colonizadoras.

Compondo as bases de modelos críticos que não se organizam em torno da possibilidade de copresença dos dois lados da linha, o pensamento moderno ocidental, também circunscrito nas práxis educativas, funda sua perspectiva emancipatória na ausência não dialética do outro, ou seja, o excluído não existe nem como outro. Neste contexto, operam os sistemas de manutenção das mais diversas formas de poder e do capitalismo diluído em expressões de colonialismo cultural e social que impedem uma visão global da realidade. Como consequência, “contraí, diminuí, subtraí o presente”, porque esse modo de racionalidade não

permite ter uma visão ampla dele, deixando de fora muita realidade e incorrendo no “desperdício da experiência” (SANTOS, 2007, p. 26).

Seria pretencioso dizer que os discursos sobre o teatro em comunidade não padecem dos mesmos problemas e não partilham das mesmas bases do pensamento ocidental, pois isso ignoraria o seu próprio estabelecimento como campo de investigação acadêmica, sua inscrição no âmbito da arte-educação e o envolvimento de uma diversidade de profissionais – formados nessas grelhas de pensamento – que acreditam nas potencialidades dessa forma de fazer teatro. Também é necessário dizer que essas afirmações não negam a existência de muitas práticas que profanam os dispositivos hegemônicos de poder-saber, muito menos deixa de reconhecer a atuação de incontáveis investigadores e artistas empenhados em construir abordagens decolonizadoras.

Ademais, enfatizamos que as nossas problematizações se referem à captação acadêmica e institucional do teatro em comunidades, fundada em epistemologias monoculturais que perpassam desde os discursos salvacionistas do senso comum até grande parte das críticas autodenominadas inclusivas. Neste sentido, torna-se importante uma breve contextualização sobre as origens e as formas de grande parte dos discursos sobre as artes na educação, identificando como implicam o empreendimento das práticas teatrais em comunidade, para posteriormente tentar encontrar derivas onde possamos profanar esses regimes excludentes de legitimação discursiva.

Uma deriva: teatro em comunidade como prática cultural

Historicamente, os estudos relacionados à educação artística sempre estiveram muito preocupados em buscar evidências para justificar a importância da arte na educação, posicionamento que no Brasil possui íntimas ligações com as lutas em defesa da obrigatoriedade da arte nos currículos escolares e, atualmente, para a sua permanência. Além disso, muitas vezes carregam as bases ideológicas do imperialismo cultural europeu que sustentava uma visão romântica da arte como parte dos ideais de uma concepção particular de completude humana, como se ela agisse independente dos contextos sociais e culturais. Com efeito, configuram abordagens com caráter instrumental e essencialista, atestando o quanto as concepções de “arte pela arte” e argumentos



centrados nos efeitos das práticas artísticas podem ser “usados por pessoas específicas e para propósitos específicos de maneira que frequentemente sustentam uma hierarquia social específica” (GAZTAMBIDE-FERNANDEZ, 2013, p. 222, tradução nossa).

De modo similar, como descreve Gaztambide-Fernández, a partir do contexto norte-americano, percebemos que não se trata de uma realidade exclusivamente brasileira e muito menos acreditamos que esteja restrita aos dois países – principalmente em tempos de globalização neoliberal. Ele destaca a constante necessidade dos professores em reafirmar os valores da arte para a manutenção de sua presença no currículo e o modo como a estrutura educacional restringe as possibilidades de um pensamento capaz de superar o caráter instrumental e/ou essencialista.

Como o próprio projeto de ensino é sempre direcionado para objetivos específicos, os defensores geralmente têm que demonstrar como as artes podem aprimorar esses objetivos, sejam eles relacionados à realização acadêmica, ao engajamento cívico ou à coesão social. (GAZTAMBIDE-FERNANDEZ, 2013, p. 213, tradução nossa)

Mesmo não fazendo parte das disputas curriculares instaladas no interior da educação escolar, o teatro em comunidades segue as mesmas linhas de defesa que parecem ter se estendido a qualquer âmbito educativo e estabelecido um princípio único de pensamento educacional: isto é, impondo um modelo replicável que requer *inputs* para legitimar e determinar se uma ação é educativa ou não – mais um dispositivo de manutenção das distinções do pensamento abissal. Persistir no interior desses modelos talvez tenha a ver com o fato de o teatro em comunidade sempre ter sido impelido a afirmar sua importância dentro do próprio campo hegemônico da arte e da educação artística. Por outro lado, também pela necessidade de as organizações e grupos teatrais precisarem defender a destinação de recursos para os projetos artísticos perante instituições financiadoras que operam no interior do mesmo pensamento cultural e educacional hegemônico.

Diante desses contextos e em tempos de aperfeiçoamento das tecnologias de poder do neoliberalismo, sem dúvidas estaremos diante de muitas interpelações sobre resultados e impactos das práticas artísticas no

desenvolvimento dos sujeitos, principalmente em termos de produtividade. Por isso, não pretendemos que este debate se confunda com o ato de vestir uma camisa de força contentora das nossas defesas em relação ao teatro em comunidade, muito menos diluir as suas particularidades em relação a outras práticas sociais. Pelo contrário, queremos reafirmar essa importância construindo uma defesa em que o potencial das práticas teatrais em comunidade não fique reduzido ao que Gaztambide-Fernandez (2013) chama de “retórica dos efeitos,” ou seja, restrito às abordagens de caráter instrumental ou essencialista.

O foco no que as artes fazem automaticamente já condensa o que ela é – sem deixar margens para o que pode vir a ser – e opera nas mesmas lógicas do pensamento abissal que mitiga qualquer possibilidade de questionamento das dinâmicas sociais e culturais envolvidas nas práxis artísticas. Em suma, são concepções baseadas na exigência de “que todas as experiências dignas que envolvem a criatividade simbólica sejam definidas a priori como boas e previsíveis” (GAZTAMBIDE-FERNANDEZ, 2013, p. 214, tradução nossa), sem questionar as concepções que as qualificam e, conseqüentemente, perceber que isso resulta na exclusão dos que não atendem às expectativas e padrões do que dizem ser “as artes.” Queremos impor uma prática ou construí-la através de um intercâmbio profundo com as comunidades?

Se nossa alternativa for a da construção, temos a tarefa de interromper os discursos de caráter instrumental e essencialista, historicamente endereçados para se alinhar a modelos educativos organizados em torno de um perfil ideal de sujeito, de uma forma de pensamento e de um saber-fazer que se pretende universal. Manter as práxis do teatro em comunidades no interior dessa retórica dos efeitos, pautada por um essencialismo que distingue a arte como espaço intrínseco de liberdade, igualdade e autonomia, não permite a compreensão de que nossas práticas são construídas no interior de determinados padrões culturais, tampouco suscita uma percepção de que elas são resultado de interações humanas reais em contextos hierárquicos e de disputa de poder.

Portanto nos distanciemos das defesas de que o teatro em comunidade por si só é uma experiência emancipadora; diferente disso, precisamos considerar que qualquer impacto – positivo ou não – das práticas teatrais depende

de interações em contextos concretos, envolvendo múltiplos agentes e processos simbólicos. Nesse entendimento, ironicamente falando em termos de produtividade, seríamos mais produtivos performando nossos discursos nas práticas – pensando as práxis como gestos performativos. Significa olharmos para as práticas artísticas como processos de produção cultural – assim como outras experiências simbólicas cotidianas –, atentos às circunstâncias em que os significados são negociados e construídos, de modo que seja um terreno em que os sujeitos possam “engajar o material simbólico de suas vidas diárias”, recriando as representações de si e do mundo, “sem necessariamente recircular as relações dominantes” (GAZTAMBIDE-FERNANDEZ, 2013, p. 227, tradução nossa). Então, por que teatro em comunidade se ele é somente uma entre várias outras práticas culturais? Talvez porque, em uma cultura marcada por relações de imperialismo e colonialismo, precisamos defender toda e qualquer oportunidade de prática cultural, enquanto territórios de exercício criativo dos modos de ser, estar, pertencer e se reconhecer – ou não – no mundo. Se daí vai surgir algum tipo de resultado social, não podemos garantir, mas devemos nos empenhar em criar condições para que seja um teatro capaz de olhar para o presente de forma ampliada, incluindo muito mais experiências e desconstruindo as linhas abissais que, de acordo com Santos (2009), impossibilitam a emergência da justiça social. Percebe-se, aqui, que substituímos a retórica dos efeitos por uma “retórica da produção cultural”, na qual a atenção está mais voltada a “que tipos de relacionamentos evoluem dentro do contexto das trocas simbólicas envolvendo trabalho criativo” (GAZTAMBIDE-FERNANDEZ, 2013, p. 229, tradução nossa).

Em torno dessa concepção, o maior contributo do teatro em comunidades pode estar em suas capacidades de criar um contexto propício para a evolução dessas experiências culturais, centrando o olhar em suas proposições de participação e identificando até onde permite que as “regras do jogo” sejam colocadas em discussão. Trata-se de construir a utopia da democracia cultural a partir dos processos de democratização dos seus próprios territórios, no próprio exercício da busca de uma cultura política – e de uma racionalidade – fundamentada na “relação entre o respeito da igualdade e o princípio do reconhecimento da diferença” de cada sujeito (SANTOS, 2007, p. 62).

Teatro em comunidade na zona de contato

No encadeamento da retórica da produção cultural, substituímos o discurso do teatro em comunidade como “algo para as pessoas” por um pensamento que compreende as “formas artísticas como algo que as pessoas fazem” (GAZTAMBIDE-FERNANDEZ, 2013, p. 226, tradução nossa). De fato, em termos de cena teatral pensamos sujeitos em performance – sujeitos fazendo algo – (des)organizando materialidades no espaço-tempo, dimensão onde se situam as demais experiências da vida. Contrapõe-se, portanto, à ideia de que a visão do teatro em comunidade como prática cultural é um pensamento que se distancia da cena, pois ela emerge nas mesmas dimensões das práticas culturais.

Aliás, se pudéssemos falar sobre alguma característica intrínseca ao teatro, é menos arriscado pensar em termos como tempo, espaço e corpo, variáveis condicionantes de todo acontecimento, de toda experiência simbólica, independente de qualquer prática dita artística. Entendemos, portanto, que a criação teatral resulta do ato de estar em relação com esses elementos condicionantes no exercício da produção simbólica, jogando com as temporalidades, espacialidades e corporeidades, em circunstâncias particulares, constituindo uma presença em forma de cena. Sendo assim, ao estar situada nas mesmas dimensões dos sujeitos que operam sua presença e que também estão presentes em performance, podemos afirmar que a cena é uma produção investida por forças, um “corpo” produzido tal qual são os sujeitos – mais um fator para continuarmos no interior da retórica da produção cultural.

Sendo assim, não podemos dar garantias sobre o que o teatro em comunidade faz, mas podemos observar as condições nas quais esse corpo é produzido, já que ele será mais uma presença no mundo e a representação de um poder do qual é agente e depositário. Nesse cenário, entende-se o corpo como a expressão de forças de poder e saber que interviram materialmente, atingindo sua realidade mais concreta – sua própria constituição – e que se situa “ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana” (FOUCAULT, 1979, p. XII).

Em síntese, denota-se que a performance teatral é a continuidade dos acontecimentos culturais e sociais que precedem a sua construção, e embora

não possamos prever os seus efeitos, é preferível que pensemos a cena como um corpo que transporta experiências de existência mais justas. Provavelmente isto é o que mobiliza a nós, artistas, professores, pesquisadores empenhados na construção das práxis do teatro em comunidade – a tentativa de reinventar os nossos modos de ser e estar no mundo, a partir do contato com o outro e das possibilidades de ter coexistências em um mesmo espaço. Mas não é uma tarefa simples, constatados o padrão abissal de pensamento e as racionalidades inscritas em nossa educação, para tanto um modo produtivo e operativo de olhar para o teatro em comunidade, profanando esses modos hegemônicos de enunciação e as abordagens de caráter instrumental, é a perspectiva da zona de contato.

Conforme conceitua Pratt (2010), a zona de contato é um espaço de encontros coloniais onde pessoas de diferentes lugares e contextos histórico-sociais entram em contato e estabelecem relações, geralmente coercitivas e desiguais. Para a autora, essa perspectiva destaca como os sujeitos são constituídos nas e pelas suas relações uns com os outros, pensando a relação entre colonizadores e colonizados “não em termos de separação, mas em termos de presença simultânea” (PRATT, 2010, p. 34, tradução nossa), mesmo em relações assimétricas de poder. Assim, não precisamos negar a inevitabilidade dos nossos poderes-saberes, conferidos inclusive pelos nossos títulos de artistas e/ou professores, mas nos posicionaremos como uma presença comum a qualquer outra, de modo que o resultado dessa interação vai constituir uma fronteira, gerando outra forma de presença que aqui estamos compreendendo como a cena – um corpo resultante das forças que agiram sobre ele e agente desses mesmos poderes.

Certamente a construção das práxis do teatro em comunidade é na zona de contato, nesse espaço em que somos impelidos a assumir a nossa diferença e reconhecer a diferença do outro, revelando a percepção de que somos iguais na diferença e, conseqüentemente, com o mesmo grau de autoridade no interior da zona de contato. É esse o espaço em que vamos construir as nossas presenças enquanto sujeitos, como agentes e depositários dos sentidos agenciados por todos, mas também o espaço de construção de um corpo gerado entre as nossas “linhas de diferença e hierarquia, ou através delas” (PRATT, 1999, p. 12), que será expressão das nossas relationalidades na zona de contato.

Se a construção deste corpo precisou gerar invisibilidades ou aniquilar qualquer possibilidade de presença para além dele, provavelmente não conseguimos adentrar a zona de contato, pois as relações se estabeleceram por linhas abissais, ou seja, não fomos capazes de estar em copresença e desperdiçamos uma diversidade de experiências que poderiam gerar novas formas de ser, fazer e estar em cena – e na vida. Por isso, precisamos assumir radicalmente a responsabilidade de nossas presenças e reconhecer as gramáticas que nos constituem, pois os nossos poderes-saberes são construtores de outros corpos e também erguem muros que impedem a entrada na zona de contato. Teria algum sentido o teatro em comunidade fora da zona de contato?

Referências bibliográficas

- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GAZTAMBIDE-FERNANDEZ, R. Why the arts don't do anything: toward a new vision for cultural production in education. **Harvard Educational Review**, Cambridge, MA, v. 83, n. 1, p. 211-236, 2013. DOI: 10.17763/haer.83.1.a78q39699078ju20.
- NOGUEIRA, M. P. Teatro e comunidade. In: FLORENTINO, A.; TELLES, N. (org.). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia: Edufu, 2009. p. 173-184.
- NOGUEIRA, M. P. Um olhar sobre o teatro em comunidades no Brasil. In: CRUZ, H. **Arte e comunidade**. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. p. 101-126
- PRATT, M. L. A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco. **T ravessia**, Florianópolis, n. 38, p. 7-29, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/2vB6JtR>. Acesso em: 31 mar. 2019.
- PRATT, M. L. **Ojos imperiales**: literatura de viajes y transculturación. Tradução de Ofelia Castillo. Ciudad de México: FCE, 2010.
- SANTOS, B. S. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. Tradução de Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007.
- SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, B. S.; MENEZES, M. P. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009. p. 23-71.

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 31/10/2019

Publicado em 09/03/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p150-162

Sala Aberta

Públicos e “não públicos” da cultura e das artes

Publics and “non-publics” of culture and arts

Adriana Alves Santana
Gisele Marchiori Nussbaumer

Adriana Alves Santana

Mestra pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Produtora cultural graduada pela Faculdade de Comunicação (Facom) da UFBA

Gisele Marchiori Nussbaumer

Professora da Faculdade de Comunicação (Facom) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PPGCOM/UFBA)



Resumo

Este artigo discute os públicos da cultura e das artes considerando inicialmente as diferentes compreensões possíveis do termo “público” e sua relação com as políticas culturais. Em seguida, apresenta os principais resultados de pesquisas nacionais realizadas sobre o tema e destaca desafios referentes à questão dos públicos no atual contexto político-cultural.

Palavras-chave: Públicos da cultura, Públicos das artes, Políticas culturais.

Abstract

This article discusses the target audiences of culture and arts by initially pondering the different meanings of the term “audience” and its relation with cultural policies. It then presents the main results of Brazilian studies on the subject and highlights the challenges to be considered with regard to audiences in the current political-cultural context.

Keywords: Publics of culture, Publics of the arts, Cultural policies.

Para refletir sobre a questão dos públicos da cultura e sua complexidade, discutimos neste texto¹ as diferentes compreensões que se tem do termo “público” e as suas relações com as políticas culturais. Em seguida, apresentamos os principais resultados de pesquisas nacionais realizadas nos últimos anos sobre o tema e alguns desafios que devem ser considerados no que se refere, em particular, aos públicos para as artes.

Entendemos que o atual contexto político-cultural brasileiro, em que se verifica o desmonte das políticas públicas de cultura e de instituições reconhecidas da área, além do retorno a um movimento de censura às artes, demanda um olhar atento à questão dos públicos. O debate ganha importância quando assumimos que os públicos são um elo fundamental da cadeia produtiva da cultura e fator determinante dos modos de produção e de consumo cultural vigentes em nosso país.

1 Parte deste texto tem origem no artigo intitulado “Os públicos e a gestão da cultura”, capítulo do livro *Gestão cultural* (coleção Sala de Aula), do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult/Ufba), que será publicado pela Edufba.



Público, públicos e “não públicos”

A expressão “público” tem sido utilizada, normalmente, de modo vago e impreciso, como acontece com outras palavras a ela relacionadas – por exemplo, espectadores, visitantes, consumidores, audiências e leitores. Isso se deve, em boa medida, a uma dificuldade existente tanto para conceituar quanto para delimitar o que seria um público da cultura.

Teixeira Coelho (1997) lembra que “público” costuma designar o conjunto de pessoas que assistem a um espetáculo, visitam um museu, consomem um gênero artístico ou frequentam determinado espaço cultural. Fala-se, assim, em público de cinema, das artes e, de modo geral, em público da cultura. No entanto, não existe apenas um público, no singular, mas uma diversidade de públicos, uma vez que “a heterogeneidade é a regra e com ela vem a impossibilidade ou inutilidade de falar-se de maneira ampla e genérica” (Ibid., p. 321) de um público da cultura.

Em sentido mais restrito, o público remete, segundo Coelho (Ibid.), ao conjunto de pessoas que pratica uma mesma atividade, assume um mesmo tipo de comportamento, possui opiniões consideravelmente convergentes e sentimentos análogos. Existe um público quando

o conjunto de pessoas que o termo designa coloca-se sob um mesmo guarda-chuva semântico sob mais de um aspecto; para esse conjunto, a obra presenciada, lida, ouvida, etc. assume significados (entendimentos particularizados e situados concretamente num espaço-tempo) e significações (somatória total das consequências da recepção dessa obra: exemplo, a obra levando à realização de outras obras ou à tomada de determinadas decisões políticas, sociais ou filosóficas) de natureza aproximada. (Ibid., p. 322)

Isto não quer dizer que as pessoas que assistem a um espetáculo devam ter sobre ele a mesma opinião, mas que “devem ter em princípio a mesma competência artística, a mesma disposição estética, a mesma atitude geral (mais ou menos a mesma frequência de ida ao cinema, mais ou menos o mesmo entendimento do que seja cinema etc.)” (Ibid., p. 322). O público, nessa perspectiva, evoca um coletivo no qual a individualidade desaparece em proveito de certas condutas (públicas) qualificantes dos indivíduos. Temos “um

público” quando as individualidades se fundem e a soma de indivíduos que o constituem cria uma nova unidade, um corpo indivisível, embora heterogêneo.

Pensar a questão do público é uma tarefa complexa, pois os públicos da cultura e das artes não são entidades simples, não constituem uma realidade universal. Eles variam conforme o contexto, os tipos de atividades a serem acessadas ou produzidas, o perfil dos artistas, das obras e instituições envolvidas, entre outros aspectos. Além disso, sabe-se hoje que o princípio de escolha por parte dos públicos é relativo: no caso da televisão, por exemplo, a escolha é feita em torno de programas propostos em casa; já no caso da frequência ao teatro, é necessário um engajamento ativo dos indivíduos para sua efetivação. Essa diferença é fundamental em termos da conduta adotada pelo público, sobretudo em se tratando do universo das artes do espetáculo, daquelas atividades não inseridas na lógica da indústria cultural ou do *mainstream*.

Como lembra Tiago Mansilha (2015), há quase tantas razões para o público não ir a um espetáculo quanto para ir, uma vez que a ida exige um investimento, ou engajamento, de várias ordens: tempo despendido desde que se sai de casa até o regresso; dinheiro necessário para deslocamento, ingresso e outros gastos; disposição para abdicar de atividades mais acessíveis, como assistir a um filme na televisão; disposição mental para consumir uma oferta que, no geral, exige mais reflexão; exposição social a um ambiente com forte valor simbólico; necessidade de conhecimento prévio para entender determinadas propostas; possibilidade de confronto com limitações pessoais; abertura para diferentes estéticas e outros. Esses aspectos – ou barreiras para um consumo cultural mais intenso – demonstram a complexidade que envolve a questão dos públicos, assim como justificam em certa medida a chamada “crise de públicos” que vivemos em muitos setores.

A complexidade da questão explica também a dificuldade que temos para conceituar ou delimitar o que ou quem seriam os públicos da cultura. Não é à toa que muitos pesquisadores, ao investigar o tema, normalmente partindo de estudos de caso, chegam às mais variadas classificações ou tipologias, que vão desde os públicos “cultivado”, “potencial” e “displicente”, até o chamado “não público”.

Ao analisar os usos e sentidos atribuídos à noção de público, Laurent Fleury (2009) chama a atenção e critica enfaticamente a ideia de “não público”. Ele explica que, diferentemente do que acontece com outras, a “negação que ela sugere já mostra um processo de marginalização, até mesmo de exclusão” (Ibid., p. 52-53). O autor critica a invenção da noção de “não público” e a concepção por trás dela por naturalizar o que, na realidade, não passa de uma construção social. Segundo ele, trata-se de uma categoria negativa, de exclusão, que ao mesmo tempo anuncia e enuncia uma realidade. Afinal, não é porque o “não público” é um “outro”, com o qual não convivemos ou que desconhecemos, que ele deva ser excluído politicamente da comunidade imaginária de público.

É, ao contrário, porque ele é institucional e politicamente constituído como “não público” que aparece, em seguida, como o Outro e que suas diferenças culturais e sociais passam ao primeiro plano. Instaurando uma separação irreduzível, esse discurso realiza, em parte, aquilo que enuncia. (Ibid., p. 53)

Quando decidimos que determinados espectadores se configuram como “não público”, em vez de entendê-los como “público potencial”, passamos do probabilístico ao certo. A rigidez da noção de “não público” revela, dessa forma, “um etnocentrismo de classe: imposição de uma violência simbólica que faz pesar um sentimento de indignidade” (Ibid., p. 54).

Para além das noções de “público” e “não público” da cultura, é importante também distinguir o “público inventado” (utópico, ideal) e o “constatado” (presente, real). O público constatado sustenta relações complexas com o inventado, que designa certas camadas da sociedade “definidas por suas características sociais ou geográficas, ou por uma forma de utopia do espectador” (Ibid., p. 57). Esse espectador utópico também poderia ser nomeado como “público implícito – o destinatário ideal que as ofertas culturais imaginam e constroem desde sua criação” (MANTECÓN, 2014, p. 123). Jean-Louis Fabiani (apud FLEURY, Op. cit.) adiciona a esses tipos de público um terceiro: o “público recusado”, ou seja, “aquele para quem se produzem diversos procedimentos de domesticação das expectativas, que visam fazer dele não apenas puro receptáculo, mas também negar-lhe expectativas ou demandas dos coletivos efêmeros reunidos em torno de artistas e obras” (Ibid., p. 58).

José Sanchis Sinisterra (2002, p. 68-79), outro autor que faz uso dos termos real/ideal para nomear os públicos, defende que é preciso transformar o chamado “espectador real” em um “receptor ideal”, sendo o primeiro essa entidade indefinida chamada “o público”, cuja conquista mobiliza todos aqueles que participam dos processos de criação e produção. Como ressalta o autor, paradoxalmente o público real é uma figura hipotética, uma vez que, no momento da criação, não se sabe sequer se ele existirá. Já o receptor ideal é uma figura presente nos processos de criação ou montagem de espetáculos, como um destinatário potencial. O que ocorre com frequência, no entanto, é uma confusão entre o ideal e o real, do qual se sabe muito pouco.

O desafio maior, nessa perspectiva, está no trânsito entre esse receptor considerado ideal e o espectador real. Isso porque a recepção de um espetáculo teatral, por exemplo, é um processo interativo, baseado no princípio da retroalimentação. Tendo em mente esse princípio, Sinisterra (Ibid.) defende que o trabalho da dramaturgia deveria consistir, justamente, em desenhar o receptor ideal desejável de forma que o hipotético espectador real se identifique, aceitando fazer parte do espetáculo. Para que isso ocorra, é preciso que o pouco que se sabe sobre o espectador real (e daí a importância das pesquisas de públicos) seja levado em conta.

Para o autor, somente é possível aproximar o público das artes do espetáculo com um investimento que parta do conhecimento efetivo sobre esses públicos e os contextos nos quais estão inseridos, ou seja, de um conhecimento anterior ao processo de recepção (Ibid.). Não basta que parte do público se identifique e se deixe levar por um enredo proposto, é preciso que o público tenha maior acesso à cultura e que a percepção de cultura como forma de distinção dê lugar a uma percepção da cultura como exercício ou experiência de cidadania.

A compreensão que se tem dos públicos está ligada aos paradigmas vigentes no âmbito das políticas culturais. A ideia de público no singular, por exemplo, remete ao paradigma da democratização, amplamente disseminado pelas políticas culturais francesas – adotadas no Brasil e em outros países. Essa perspectiva, além de conceber a cultura de maneira hierárquica, privilegiando algumas concepções (alta cultura, cultura erudita), levou a uma segunda problemática: a suposição de que “basta haver o encontro (mágico)



entre a obra (erudita) e o público (indiferenciado) para que este seja por ela conquistado” (BOTELHO, 2007, p. 172), equação que logo se mostrou inválida. Em oposição a esse paradigma, surge o da democracia cultural que, em vez de pensar o acesso à cultura e às práticas culturais em termos de desigualdades, observa-os em termos de diferenças, tendo “por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento para eles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências” (Id., 2001, p. 82).

A proposta de democratização levava em conta que os obstáculos materiais, a má distribuição geográfica dos equipamentos, a sua ausência ou os preços altos seriam as principais barreiras para o consumo cultural. Mas resultados de pesquisas francesas² refutaram essa suposição, mostrando que as barreiras simbólicas são o fator preponderante que impede a aproximação entre novos segmentos da população e a oferta da cultura “clássica”.

Pesquisas sobre públicos no Brasil e suas contribuições

No Brasil, as pesquisas sobre públicos da cultura são bastante incipientes e dispersas. Vale destacar, no entanto, quatro iniciativas significativas realizadas nos últimos anos: *Pesquisa nacional sobre hábitos culturais*³ (GANDRA, 2016, 2017; HERCULANO, 2015; LESSA, 2014), *Públicos da cultura: pesquisa de opinião pública* (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2013)⁴, *Panorama setorial da cultura brasileira 2013/2014* (ALLUCCI; JORDÃO, 2014)⁵

2 Fazemos referência à pesquisa “As práticas culturais dos franceses” (FRANÇA, 2009), desenvolvida desde 1973 pelo Departamento de Estudos da Previsão e da Estatística (Deps) do Ministério da Cultura e da Comunicação da França. Até hoje o estudo é reconhecido como a principal referência em termos de pesquisa sobre públicos.

3 Realizada pela Federação do Comércio do Estado do Rio de Janeiro (Fecomércio-RJ) em parceria com o Instituto Ipsos, é a única dessas pesquisas feita com regularidade, de 2007 a 2016. Em média, foram consultadas anualmente 1.200 pessoas em 70 cidades. Devido à indisponibilidade da base de dados original nos portais oficiais das instituições realizadoras, as informações apresentadas aqui têm como fonte notícias e matérias que divulgaram dados e conclusões da pesquisa.

4 A pesquisa, realizada pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) e pela Fundação Perseu Abramo, entrevistou 2.400 pessoas em 139 municípios de 25 estados do país, entre capitais, regiões metropolitanas e interior, em áreas urbanas e rurais.

5 Desenvolvida pelas pesquisadoras Gisele Jordão e Renata Allucci, com patrocínio da Vale, abrangeu 1.620 pessoas de 74 municípios com mais de 100 mil habitantes, com idades entre 16 e 75 anos.

e *Cultura nas capitais* (LEIVA; MEIRELLES, 2018)⁶. Há outros exemplos relevantes⁷, mas essas sondagens destacam-se pela abrangência de cidades investigadas, metodologias empregadas, quantidade de público pesquisado e atualidade.

Alguns resultados coincidem nessas pesquisas – mesmo considerando suas diferenças em termos de objetivos e metodologias, noção de cultura assumida, abrangência da amostra e outras nuances –, como as práticas culturais mais citadas pelos públicos investigados, com predomínio da televisão, da leitura, do cinema e da religião. Entre estas, nota-se que o cinema é a única atividade vinculada a um espaço tradicional de cultura – o que pode até ser contestado, visto que hoje a maioria das salas de cinema se localiza em *shopping centers*, ambientes cuja natureza cultural não é prioritária.

A constatação da distância dos públicos em relação aos espaços culturais aparece nos resultados da maioria das pesquisas citadas. Se a saída para atividades culturais, de modo geral, não faz parte da rotina das pessoas, pior aderência do público têm os espaços mais tradicionais. Espaços como museus e teatros têm dificuldade para dialogar e estabelecer conexão com os públicos, sobretudo quando oferecem conteúdos artísticos mais inovadores e críticos, que acabam se constituindo em barreiras. A preferência pelo consumo doméstico, também apontada nas pesquisas, é um fator que acaba contribuindo para esse distanciamento.

Na contramão da preferência atribuída às atividades culturais domiciliares – como assistir à televisão, ouvir música e acessar a internet – destaca-se apenas a religião. A *Pesquisa nacional sobre hábitos culturais* (GANDRA, Op. cit.; HERCULANO, Op. cit.; LESSA, Op. cit.) registra que aqueles entrevistados que afirmaram não ter realizado atividades culturais⁸

6 Realizada em 2018, pela JLeiva Cultura & Esporte, direcionada a 10.630 pessoas, maiores de 12 anos e de 12 capitais – São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Brasília, Fortaleza, Belo Horizonte, Manaus, Curitiba, Recife, Porto Alegre, Belém e São Luís.

7 Outras pesquisas consideradas: *O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo* (BOTELHO; FIORE, 2005); *Cultura e equipamentos culturais na zona nobre do Rio e de São Paulo* (2006); *Cultura SP: hábitos culturais dos paulistas* (LEIVA, 2014); *Cultura em Salvador* (LEIVA, 2015); *Perfil cultural dos cariocas* (LEIVA, 2016).

8 A lista incluía as seguintes atividades: ler livros, assistir a espetáculos teatrais, visitar exposições de arte, ir ao cinema, ir a shows de música, assistir a espetáculos de dança.

no último ano citaram a prática religiosa como uma atividade priorizada no seu tempo livre, atrás apenas da televisão.

A religião aparece também no *Panorama setorial da cultura brasileira 2013/2014* (ALLUCCI; JORDÃO, Op. cit.) como a atividade mais realizada fora de casa, tanto pelos entrevistados como por seus pais. Esse é um dado relevante, uma vez que a influência familiar, como sabemos, pode ser um forte fator de estímulo às práticas culturais adultas. Essa informação, associada ao fato de que as atividades relacionadas à dança, ao teatro e aos museus, entre outras, são as menos praticadas, revela a pouca importância que as artes, em particular, possuem na teia de interesses culturais dos brasileiros.

Mas, se o predomínio das práticas religiosas aparece como efeito de uma ausência de equipamentos e atividades culturais, o mesmo dado insurge como causa de outros desafios que o campo das artes enfrenta atualmente. Referimo-nos em especial aos ataques empreendidos por representantes da classe política e membros da sociedade civil contra obras de arte, mostras e espetáculos, sob a justificativa de que estes carregam “ofensas à fé cristã”, “ataques à moral e aos bons costumes” e desrespeitam os “valores mais profundos da sociedade brasileira”⁹. Não é certo dizer que os ataques – que ganharam força em 2017, em casos significativos como o da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*¹⁰, cancelada pelo Santander Cultural após uma onda de protestos – são exclusivamente liderados por grupos religiosos, mas é certo que os valores conservadores reivindicados contra essas produções ligam-se a eles.

Outros desafios relacionados às barreiras para o acesso à cultura e às artes emergem das conclusões das pesquisas. Tanto a *Pesquisa nacional sobre hábitos culturais* (GANDRA, Op. cit.; HERCULANO, Op. cit.; LESSA, Op. cit.) como a *Públicos da cultura* (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, Op. cit.) identificaram a falta de apreço, hábito ou gosto como justificativas mais comuns para o não consumo de determinadas atividades culturais, diante das quais o fator “preço” torna-se secundário.

9 Tais justificativas estão presentes em textos contrários à mostra *Queermuseu* produzidos pelo portal *Lócus*, o primeiro a “denunciá-la” (CAVAZZOLLA JUNIOR, 2017), e pelo coordenador do Movimento Brasil Livre (MBL), Renan Santos (2017).

10 Um resumo desse caso pode ser lido no artigo de Tavares e Amorim (2017).

Os resultados das pesquisas brasileiras reforçam também outros aspectos que as sondagens francesas¹¹ já haviam concluído: entre os adultos, quanto menor a faixa etária e maior a classe/renda e o grau de instrução, maior a tendência de realizar atividades ligadas à cultura. Inclusive, de acordo com a pesquisa *Cultura nas capitais* (LEIVA; MEIRELLES, Op. cit.), a ampliação dos níveis de escolaridade no Brasil nos últimos anos, em consonância com o avanço das políticas culturais, influenciou a trajetória dos mais jovens no acesso à cultura, enquanto as gerações anteriores permaneceram distantes desse tipo de consumo.

Concluindo: por um público para a cultura e as artes

Se a consciência da necessidade de um maior investimento na inclusão e formação de novos públicos trouxe grandes desafios para o campo da cultura, situação potencializada pela perspectiva da democracia cultural e pelo entendimento da acessibilidade como um direito fundamental dos indivíduos, o fato é que esses desafios não foram ainda devidamente enfrentados.

Para que os públicos tenham acesso à cultura, é preciso, em primeiro lugar, que as barreiras que impedem esse acesso sejam devidamente compreendidas e reduzidas. Algumas, como vimos, são a falta de apreço, hábito ou gosto por atividades culturais; a preferência por atividades de natureza domiciliar; o distanciamento dos públicos em relação aos espaços culturais tradicionais; além da preferência por atividades religiosas em detrimento de outras diretamente associadas às artes. É interessante notar que tais barreiras dizem respeito à dimensão simbólica da cultura, refletem a falta de interesse e a pouca importância que a cultura e as artes em particular têm para a maior parte dos brasileiros.

Os diversos investimentos realizados nos últimos anos no sentido de promover uma maior aproximação entre público, obras ou espaços culturais muitas vezes servem apenas para justificar a existência de instituições culturais ou atender à sua demanda por resultados numéricos, representados pela exigência de uma quantidade mínima de “público visitante/participante”. Também vale a pena refletir, nesse sentido, até que ponto espetáculos baseados

¹¹ Ver mais em Coulangeon (2016).

na repetição de valores conservadores continuam sendo encorajados, produzidos e direcionados para um público amplo da cultura, enquanto aqueles que abordam questões sociais mais complexas ou de cunho político são reservados a uma pequena elite intelectual, a um público considerado capaz de absorvê-los.

Algumas noções, como a de “público ideal” e “não público”, que estão alinhadas ao ainda vigente paradigma da democratização da cultura, precisam ser superadas e substituídas por outras, como as de público “potencial” ou “real”. Tais públicos devem ser constantemente buscados, formados e, principalmente, acolhidos e (re)inventados, pois, da mesma forma que a cultura, o público não pode ser concebido em termos de hierarquias e privilégios.

A falta de apreço, hábito ou gosto como justificativa para a não realização ou consumo de determinadas atividades culturais precisa ser enfrentada a partir da própria cultura. A parceria com a educação é um caminho, assim como o reconhecimento da influência familiar, o investimento na cultura da infância, em acessibilidade e em iniciativas de formação e mediação cultural. É preciso que outros públicos, incluindo aqueles que vêm se destacando neste momento a partir da afirmação de suas identidades e diferenças, se tornem protagonistas na criação e produção cultural, e não apenas no consumo, como vem acontecendo em alguns espaços culturais independentes.

É pela cultura e pelas artes que se torna possível a formação de sujeitos capazes de inferir criticamente e transformar o contexto de “cultura de ódio” em que vivemos – em vez de reforçá-lo, como vimos no citado caso de censura às artes e em outros que vêm acontecendo em decorrência do atual momento político-cultural. Como escreve Maria Cristina Mata (2001, p. 187), “ser público no es una mera actividad; es una condición, un modo de existencia de los sujetos o, si se prefiere, un modo específico en el que se expresa su socialidad”.

Referências bibliográficas

- ALLUCCI, R.; JORDÃO, G. **Panorama setorial da cultura brasileira 2013/2014**. São Paulo: Allucci e Associados, 2014.
- BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em perspectiva**, São Paulo, ano 15, n. 2, p. 73-83, abr./jun. 2001. DOI: 10.1590/S0102-88392001000200011.

- BOTELHO, I. Políticas culturais: discutindo pressupostos. *In*: NUSSBAUMER, G. M. (org.). **Teorias e políticas da cultura**: visões multidisciplinares. Salvador: Edufba, 2007. p. 171-180. (Coleção Cult).
- BOTELHO, I.; FIORE, M. **O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo**: relatório da primeira etapa da pesquisa. São Paulo: Centro de Estudos da Metrópole, 2005. Disponível em: <http://bit.ly/2RYUHmP>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- CAVAZZOLA JUNIOR, C. A. Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre. **Lócus**, Passo Fundo, 6 set. 2017. Disponível em: <http://bit.ly/30OxTc1>. Acesso em: 28 fev. 2019.
- COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- COULANGEON, P. Os franceses, a arte e a democratização da cultura. *In*: BÔAS, G. V.; QUEMIN, A. (org.). **Arte e vida social**: pesquisas recentes no Brasil e na França. Marseille: OpenEdition Press, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/38ZzzTd>. Acesso em: 7 mar. 2019. DOI: 10.4000/books.oep.475
- CULTURA e equipamentos culturais na zona nobre do Rio e de São Paulo. **FGV Opinião**. Rio de Janeiro: FGV, nov. 2006. 26 p. Disponível em: <https://bit.ly/37Deb5M>. Acesso em: 29 jan. 2020.
- FLEURY, L. **Sociologia da cultura e das práticas culturais**. São Paulo: Senac, 2009.
- FRANÇA. Ministère de la Culture et de la Communication. Département des études, de la prospective et des statistiques. **Les pratiques culturelles des Français**: enquêtes 1973, 1981, 1988, 1997, 2008. Paris: Dets, 2009. Disponível em: <http://bit.ly/38KchAD>. Acesso em: 14 fev. 2019.
- GANDRA, A. Brasileiros passam a frequentar mais cinemas e teatros, diz pesquisa. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 26 fev. 2016. Disponível em: <http://bit.ly/397mU0f>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- GANDRA, A. Brasileiros frequentam mais teatros e cinemas, diz pesquisa. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 24 abr. 2017. Disponível em: <http://bit.ly/2OsOs8u>. Acesso em: 03 fev. 2020.
- HERCULANO, M. Hábitos culturais do brasileiro. **Cultura e Mercado**, São Paulo, 10 abr. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2UrMtFI>. Acesso em: 03 fev. 2020.
- LEIVA, J. (org.). **Cultura SP**: hábitos culturais dos paulistas. São Paulo: Tuva, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2OovPmn>. Acesso em: 29 jan. 2020.
- LEIVA, J. (org.). **Cultura em Salvador**. São Paulo: JLeiva Cultura & Esporte, 2015.
- LEIVA, J. (org.). **Perfil cultural dos cariocas**. São Paulo: JLeiva Cultura & Esporte, 2016. Disponível em: <http://bit.ly/398vig5>. Acesso em: 03 fev. 2020.
- LEIVA, J.; MEIRELLES, R. (org.). **Cultura nas capitais**: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. Rio de Janeiro: 17Street, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2O8e3n6>. Acesso em: 29 jan. 2020.

- LESSA, J. Pesquisa da Fecomércio RJ/Ipsos mostra avanço nas principais atividades culturais no país. **Maxpress**, São Paulo, 10 mar. 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2v0mH0n>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- MANSILHA, T. M. C. **Públicos e não-públicos das artes performativas em contexto não-urbano**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2015.
- MANTECÓN, A. R. Papéis de público e inclusão social. *In*: ALLUCCI, R; JORDÃO, G. **Panorama setorial da cultura brasileira 2013/2014**. São Paulo: Allucci e Associados, 2014. p. 120-130.
- MATA, M. C. Interrogaciones sobre el público. *In*: LOPES, M. I. V.; NAVARRO, R. F. (org.). **Comunicación, campo y objeto de estudio: perspectivas reflexivas latinoamericanas**. Tlaquepaque: Iteso, 2001. p. 183-199.
- SANTOS, R. Exposição fechada mostra que brasileiro não é mais cordeirinho. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 12 set. 2017.
- SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Públicos de cultura: pesquisa de opinião pública**. São Paulo: Sesc: Fundação Perseu Abramo, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2RzHBfq>. Acesso em: 29 jan. 2020.
- SINISTERRA, J. S. Dramaturgia da recepção. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 66-79, abr./jun. 2002.
- TAVARES, F.; AMORIM, D. Como movimentos ultraconservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu. **Época**, São Paulo, 15 set. 2017. Disponível em: <https://glo.bo/30MLXD3>. Acesso em: 28 fev. 2019.

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 18/10/2019

Publicado em 09/03/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p163-178

Sala Aberta

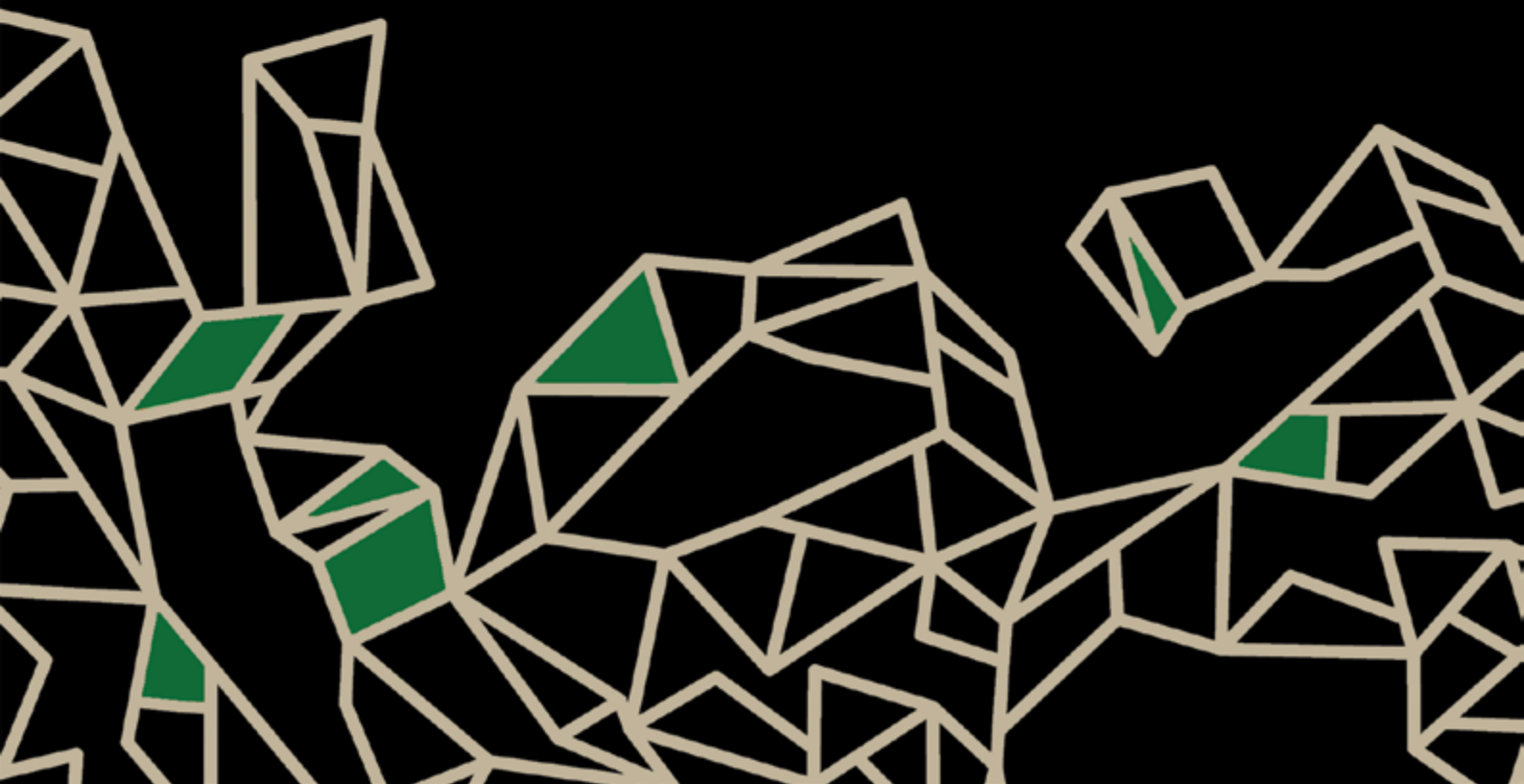
Danger zone: espectrografias sonoro-visuais em duas peças televisivas de Beckett

*Danger zone: sound-visual spectrographies
on two Beckett's television plays*

Diego dos Santos Reis

Diego dos Santos Reis

Doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa CNPq



Resumo

Este ensaio busca pensar de que modo parte da dramaturgia beckettiana pode ser lida como uma **espectropoética**, isto é, concebida como modo de trabalhar o elemento espectral em suas composições via procedimentos sonoros e imagéticos específicos. Pautadas pela fragmentação sonora, pela polifonia, pela duplicação vocal e figural, as peças televisivas de Beckett teriam como traço comum a ênfase na dimensão auditiva e no universo acústico das operações características de meios sonoros, o que resultaria na criação de zonas de tensão entre temporalidade e espacialidade, matéria sonora das palavras e imagem. Essas espectropoéticas se configurariam então como exercícios de experimentação vocal e de escuta marcados por traço lacunar, por reduplicações, ressonâncias e espelhamentos que caracterizariam a indeterminação da ausência-presença como procedimento formal privilegiado dessa dramaturgia.

Palavras-chave: Samuel Beckett, Dramaturgia, Encenação, Peças televisivas, Teatro contemporâneo.

Abstract

This essay ponders how part of the Beckettian dramaturgy can be read like a **spectropoetic**, that is, conceived as way of working the spectral element in its compositions via specific sound and imagetic procedures. Guided by sound fragmentation, polyphony, as well as vocal and imagetic duplication, Beckett's television plays would have had as a common feature the emphasis on the sound dimension and on the acoustic universe of the operations characteristic of sound media, which would result in the creation of zones of tension between temporality and spatiality, the sound material used for constructing words and images. This spectropoetics would then be configured as vocal experimentation and listening exercises marked by gapped traces, reduplications, resonance and mirroring that would characterize the indetermination of absence-presence as a privileged formal procedure of this dramaturgy.

Keywords: Samuel Beckett, Dramaturgy, Staging, Television plays, Contemporary theater.

E as vozes, venham de onde vierem, estão bem mortas.

Samuel Beckett, *Textos para nada*

Que as peças de Beckett sejam composições privilegiadas para se pensar as dimensões da escuta, da imagem e da voz não é qualquer novidade. A tensão formal característica de algumas de suas produções parece fundada justamente no jogo entre modos problemáticos de figuração imagética e sonora, pautados pela disjunção entre corpos decrépitos e vozes fragmentadas, falas pronunciadas e zonas acusmáticas de emissão.

As vocalizações, contudo, podem ser lidas também como tentativas de problematizar não apenas o foco da emissão e da recepção dramaturgicas – e a estabilidade que relaciona o sujeito falante ao objeto sobre o qual se fala –, mas a tensão crescente entre voz e matéria sonora das palavras, narrativização e espacialização (do tempo, inclusive).

Daí as inúmeras citações, excertos, mudanças de registro, entonação e intensidade que criam, frequentemente, uma espécie de *mise en abîme* vocal, complexificando, por meio de processos de interferência, de ruídos e de alteração rítmica, a cena auditiva que se arma, na qual “só existe a voz, murmurando e deixando rastros” (BECKETT, 2015, p. 57).

É significativo, pois, que a “longa sonata de cadáveres” composta por Beckett seja um conjunto que aponte, sob diversas formas, um alto grau de experimentação vocal. Às vezes, para citar apenas alguns exemplos, com recurso às vozes de além-túmulo, em *off*, como em *Eh Joe*; noutras vezes, pelos momentos de coralidade ao lado da situação monológica, como em *A última gravação de Krapp*; ou, ainda, por meio dos personagens mortos de *Play/Comédie*, impulsionados à fala pelo foco luminoso intermitente que os interrompe de modo arbitrário. Isto sem falar nas pausas, nos silêncios e nos tempos distendidos que se proliferam na escrita beckettiana e culminariam no trabalho exclusivamente didascálico de algumas de suas composições, como os *Atos sem palavras I e II* e *Breath*.

Joe e o olho selvagem

É do escuro, como em *Companhia*, que chega a voz feminina ouvida por Joe, o homem cinquentenário de *Eh Joe/Dis Joe* (Id., 1972). Do escuro de uma

longa noite assombrada pelo “serre-kiki mental”; logo de saída se apresenta a luta visceral de Joe contra a voz “de mulher, baixa, limpa, longínqua, pouco colorida,” cuja elocução “um pouco mais lenta que o normal e estritamente sustentada” contrastaria com o rosto praticamente imóvel e impassível do personagem – rosto que não deixa de refletir “a tensão crescente da escuta”¹ (Ibid., p. 82-83), de uma escuta plena, cuja imagem é progressivamente enquadrada no plano do rosto masculino à medida que a voz, em eco contínuo, não cessa de ressoar no “manicômio do crânio” de Joe.

Se o êxito de Joe na batalha para “matar seus mortos em sua cabeça” (Ibid., p. 85) é paulatinamente evidenciado pela redução do volume emitido pela voz feminina até o silêncio final, o enquadramento de seu rosto em plano fechado, todavia, alude à morte simultânea da imagem e da voz, como um suicídio silencioso de tudo.

Não se pode analisar essa lenta morte na câmara escura da televisão, portanto, sem pensar a estrutura rítmica da imagem – apesar de a tematização permanente de sua luta para “matar” a voz feminina enfatizar o aspecto sonoro da peça televisiva. Pois se as peças radiofônicas desse mesmo período, como *Words and music* (1962) e *Cascando* (1963), que encerra sua produção para o rádio (para citar apenas duas), se voltam para o espaço sonoro conflitivo da palavra e da música – e para seu ritmo, a partir de andamentos variados –, as peças para televisão, por sua vez, parecem trabalhar a imagem no limite do figurável. Imagem fragmentada, fugidia, de-talhada, comprimida nos cômodos apertados para os quais a própria caixa televisiva parece apontar. Imagens cortadas pelo plano detalhe e pelo *close-up*, precisamente focalizadas no enquadramento geométrico sugerido pelo dramaturgo irlandês.

Se *Play/Comédie*, de 1963, repensa os procedimentos do teatro por “desmontagem”, e *Film*, do mesmo ano, brinca com a imagem cinematográfica em uma película cujo som é praticamente ausente, em *Eh Joe/Dis Joe*, de 1966, já não se trata mais de tomar como ponto de partida qualquer premissa filosófica. Antes, caberia repensar o potencial da linguagem, dos limites e dos recursos técnicos próprios ao meio televisivo – esse “olho selvagem”, como dizia Beckett. E, somado a isso, recolocar continuamente em tensão

1 As traduções das peças e dos textos em língua francesa são de minha autoria.

procedimentos tomados de empréstimo de meios distintos. Configura-se, desse modo, uma problematização dos recursos expressivos de cada campo e de seus modos de formalização, não raro com o “uso dos meios técnicos de maneira inabitual, e mesmo chocante” (HAMEL, 2012). Porque se os mecanismos de subtração de seus *works in regress* pautam, de um lado, a maior parte de sua produção, a pesquisa de formas e operações não se restringe, de outro lado, a “utilizar” os recursos formais de um meio. Ao contrário, há um inegável olhar crítico lançado sobre os meios e seus modos de legibilidade. O que não significa, cabe ressaltar, um desejo de totalização a partir da justaposição de procedimentos de artes-irmãs ou do mero uso de determinados mecanismos de um campo no outro. Trata-se, sim, da criação de zonas de interferência nos próprios meios, isto é, de uma “desarticulação interna” por meio da qual outro modo de percepção é ativado.

O “*staccato* martelado desta voz de fantasma”

Beckett confessaria, em uma carta datada de 4 de julho de 1965 ao ator irlandês Jack MacGowran, segundo relata Knowlson (1999, p. 858), não ter “a menor ideia do trabalho que te é destinado neste momento e me parece às vezes que estou no fim”. Tratava-se, à ocasião, da escritura da peça televisiva *Eh Joe/Dis Joe* que, naquele mesmo ano, aliaria ao desejo de escrever uma peça para MacGowran à experimentação com os meios expressivos da televisão.

Beckett imagina uma câmera que se “aproximaria progressivamente para o foco em *close-up* de um único personagem masculino em um cômodo, com acompanhamento sonoro da voz que fala em sua cabeça” (Ibid., p. 858) – imagem que há tempos persegue o dramaturgo e que o rosto triste do ator irlandês lhe parecia capaz de encarnar com precisão. De outra parte, há uma voz feminina baixa, quase surda, distante, de elocução clara e lenta, que ressoaria de modo acusativo na consciência do homem. Ela se endereçaria a Joe, o cinquentenário de cabelos acinzentados, vestido de robe e pantufas em seu quarto, assombrado pelo “sopro dentro de sua cabeça” e “aparafusado na cama na sua decadência” (BECKETT, 1972, p. 87). Diferente de Krapp, de 1958, que detém um controle tátil das memórias ativadas pela(s) voz(es),

Joe tenta sufocar a todo custo a voz feminina que o censura longamente – uma espécie de “*madeleine* às avessas”, como sugere Nuno Ramos (2013, p. 227).

É preciso operar pela redução progressiva para se chegar ao “staccato **martelado desta voz de fantasma**”, indicaria ainda Beckett (apud KNOWLSON, Op. cit., p. 867). Coube à jovem atriz Siân Phillips, na gravação para BBC londrina, a interpretação da voz feminina que surge, acusativa, de além-túmulo. O timbre inexpressivo desejado por Beckett, mas sempre musicalmente ritmado e quase hipnótico, foi alcançado ao custo de longos ensaios do dramaturgo com Phillips e finalizado, após a gravação, com a supressão técnica dos graves e dos agudos, o que mostraria ainda a tentativa de equalização da frequência sonora, malgrado a diminuição progressiva do volume ao longo das acusações. Em 4 de julho de 1966, a BBC transmitiria *Eh Joe*, três meses após a difusão da versão alemã pela Süddeutscher Rundfunk, em abril do mesmo ano, apesar das gravações muitíssimo anteriores da rede inglesa de teledifusão. A versão alemã marcaria a primeira direção televisiva exclusivamente de Beckett, com Deryk Mendel como Joe e Nancy Illig na voz feminina.

Na gravação, o movimento retilíneo da câmera, lento e frio, em direção a Joe a cada vez que a voz silencia é responsável por um desconcertante efeito reverso. O *travelling* frontal, à medida que se aproxima da figura, a reduz ao fragmento isolado de um corpo imóvel. Assim, o espaço visual da peça delimita o campo a ser percorrido pela câmera, o **olho selvagem** que parece penetrar em Joe devagar, ritmado, enquanto as palavras e descrições dos gestos, simultaneamente, parecem sugerir uma violência silenciada e o remorso pelo suicídio de uma jovem.

Apesar da porta fechada à clef e das cortinas que o protegem do olhar do mundo em seu quarto, Joe ainda é visto. Resulta um olhar autorreflexivo que, nessa “hora fantasma”, o reenvia a todo momento ao que se passa em sua “cabeça” – a repetição traumática que, por vezes, se mistura à imaginação projetiva, inclusive ativada pela voz que ora relembra fiapos de momentos passados, ora sugere que Joe imagine o que se passou longe de sua vista².

2 A última entrada da voz feminina na peça é emblemática nesse sentido: “Agora imagine... **Imagine**... O rosto nas pedras... Os lábios sobre uma pedra... **Uma pedra**... Joe a bordo... A areia/praias [*grève*] na sombra... **Joe Joe**... Nenhum som... Para as pedras... **As pedras**... [...] Imagine as mãos... **Imagine**... O solitário... Contra uma pedra... **Uma pedra**... Imagine os olhos... **Os olhos**...” (BECKETT, 1972, p. 91, grifo do autor).

A composição da imagem virtual borrada que surge progressivamente aos olhos do leitor e do telespectador é indissociável do registro vocal trabalhado na peça. Não é fortuito, aliás, que se criem em vários trabalhos de Beckett zonas de indeterminação de emissão não somente por meio do trânsito das pessoas verbais, mas pela orquestração acusmática das vozes. De outra perspectiva, a função narrativa da câmera-olho nessas peças televisivas cria uma segunda instância narrativa, cuja tarefa parece ser a de perseguir sem cessar as imagens em meio à bruma e à névoa que por vezes dificultam sua mirada descritiva. Isso seria utilizado como procedimento também nos textos tardios em prosa de Beckett, como as imagens embaçadas pela linguagem de *Mal visto mal dito*³ e de *Pra frente o pior*: “Ver por ser visto. Visto mal. Desde agora ver por ser visto mal” (BECKETT, 2012b, p. 68). Nesse campo de visão em que as aparições e desaparecimentos se multiplicam com as imagens constituídas e rapidamente pulverizadas por uma linguagem que fracassa em sua função designativa, o olho e a voz, como instâncias distintas de produção imagética, reduplicam as imagens apontando ora para a fonte imaginativa, ora para a linguagem mal conduzida que as forja.

Ao final, quando enfim a voz emudece, o *close-up* na face de Joe é tudo o que resta. A câmera-olho selvagem chega a seu ponto mais próximo da figura masculina. Ali o espectador poderia, em tese, ver tudo e, sobretudo, o interior mais íntimo do personagem como “coisa única isolada pela necessidade de vê-la, pela necessidade de ver. A coisa imóvel no vazio, eis enfim a coisa visível, o objeto puro”, como escreveria Beckett (1989, p. 30-31) no ensaio *Le monde et le pantalon*, de 1945. Não é isso, no entanto, o que ocorre. A voz progressivamente some, denotando a vitória de Joe; mas, igualmente, a imagem desvanece, dada a sua proximidade, embaralhando a percepção “total” de quem vê. O sorriso final de Joe, quando sua imagem se dissipa na escuridão, talvez seja endereçado ao espectador, esse *voyeur* absoluto, que já não **pode** ver como antes. A caixa televisiva, como o quarto de Joe, por mais que esteja fechada e protegida, ainda assim está vulnerável ao que lhe sobrevém. É, sem dúvida, uma outra “tela” que vemos nas peças televisivas de Beckett.

3 Alguns comentadores consideram como trilogia beckettiana da década de 1980 o tríptico formado por *Companhia* (1980), *Mal visto mal dito* (1981) e *Worstward Ho* (*Pra frente o pior*, 1983).

Talvez as palavras de Giacometti sobre a libertação da “tela” do passado que recobria sua visão em relação à escultura pudesse valer também para a experiência de Beckett na TV:

a realidade continua exatamente tão virgem e desconhecida como na primeira vez que tentaram representá-la. Isto é, toda representação que se fez dela até o momento foi apenas parcial. O mundo exterior, seja ele uma cabeça ou uma árvore, eu não o vejo exatamente como as representações que se fizeram dele até hoje. Parcialmente, sim, mas existe ainda alguma coisa que eu vejo que não está dada nas pinturas e esculturas do passado. Isto desde o dia em que eu comecei a ver... Porque antes eu via através de uma tela, isto é, através da arte do passado, e depois, pouco a pouco, fui vendo um pouco sem essa tela, e o conhecido tornou-se desconhecido, o desconhecido absoluto. Aí então foi o deslumbramento e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de restituí-lo. (GIACOMETTI, 1990, p. 267)

Aqui a tela dissipa a potência da imagem que se cria e se apaga premida pela voz espectral. Mas, paradoxalmente, “na escuridão da liberdade absoluta”, como em *Murphy* (BECKETT, 1965, p. 83), enfim liberto da voz, “não há mais como”: a câmara escura televisiva é também buraco negro – é o limite da visão de uma imagem precária em vias de desaparecer.

“Espectrografias” de *Ghost trio/Trio fantôme*

Quando o editor da série *Second house* da BBC sugeriu a Beckett que escolhesse para filmagem uma de suas peças que não havia sido escrita para televisão, o dramaturgo irlandês, conforme relata Knowlson (Op. cit.), não simpatizou com a ideia. *Not //Pas moi*, escrita para o teatro em 1972, seria transmitida pela BBC, em 1975, à ocasião do aniversário do autor. Junto a ela seria veiculada outra peça que, a pedido do editor, não deveria ser uma performance-solo. Daí a testa franzida de Beckett diante da proposta de “adaptação” de outra de suas peças para o teatro, e a lentidão com que responderia aos editores, adiando a gravação somente para outubro de 1976. A resistência de Beckett é sintomática, e a demora para responder ao editor não precisa ser interpretada como lassidão. Isso porque Beckett se preocuparia em escrever algo especificamente voltado para o meio televisivo, como desejava já há algum tempo após a gravação de *Eh Joe/Dis Joe*.

Ghost trio/Trio fantôme foi escrito, então, em 1975 para a televisão britânica. Nela, uma silhueta masculina, “S”, parece aguardar a chegada de alguém, sentada em um quarto escuro e vazio, acompanhada por uma voz acusmática que nomeia e anuncia as ações. Se, de um lado, a espera angustiada aproxima o homem do *Trio* a *Godot*, pela distensão temporal que sugere, o ambiente espectral, de outro, lembra *Footfalls/Pas*, peça escrita no mesmo ano de 1975.

Pautada pela dimensão de uma escuta atenta e atravessada pelo largo do 5^o *Trio* de Beethoven – o *Piano/Ghost trio*⁴ –, a peça de Beckett imerge no clima soturno e fantasmal que a luz difusa e “onipresente” ajuda a recriar na televisão⁵. A voz feminina que acompanha a silhueta, impessoal e indefinida, conduz todo o tempo o compasso da câmera e o olhar do espectador, quase como uma locutora, cuja função descritiva apresenta não apenas o quarto e os objetos, mas antecipa os movimentos da silhueta indicando-lhe as coordenadas espaciais.

É interessante notar, de início, a dupla referência tanto em Beethoven quanto em Beckett ao *Macbeth*, de Shakespeare, cuja anotação à margem do texto do dramaturgo irlandês lembra o projeto beethoveniano de compor a ópera *Macbeth*. E, sem dúvida, a força de sua cena de abertura, tomada pelo estranho trio de bruxas que, desde a primeira cena da peça de Shakespeare, profetizam o que virá adiante.

A voz que preencherá a cena do *Trio*, porém, não desempenha a mesma função daquela que atemoriza Joe, dez anos antes, sequer a do oráculo das bruxas shakespearianas. Se em Joe o desejo de “asfixiar” a voz persecutória atravessa toda a dramaturgia em uma luta imóvel entre quem escuta e quem enuncia, aqui a voz etérea marca, antes, uma indecidível e volátil alternância

4 Composto em 1807/1808 e publicado em 1809, o trio para piano, violino e violoncelo de Beethoven é também conhecido como *The ghost (O fantasma)*. Dividido em três movimentos – “I. *Allegro vivace e con brio*”; “II. *Largo assai ed espressivo*”; “III. *Presto*” –, tal como a estrutura triádica da peça de Beckett, a música fantasmagórica, segundo estudiosos, seria fruto de esboços para a ópera baseada em *Macbeth*, projeto que o compositor alemão pretendia realizar. É o segundo movimento, mais lento e inquietante, o responsável pelo título de *Ghost trio* da composição. Interessante notar, por fim, que Beckett também assinala “Macbeth” em seu manuscrito do *Trio*, conforme relata Knowlson (1999, p. 995).

5 Beckett indica no corpo do texto do *Trio*: “Luz: pouca/fraca [*faible*], onipresente. Sem fonte visível. Luminosidade global, dever-se-ia dizer. Sem sombra. Sem sombra. Cor: nenhuma. Tudo cinza. Nuances de cinza. (Pausa)” (BECKETT, 1992, p. 21).

entre registros que ora se apresentam neutros, como descrição da imagem visual, ora acentuam seu traço incorpóreo a um limite que os avizinha ao mundo dos fantasmas.

Tal como o fantasma de Banquo sentado para o banquete do rei Macbeth, e somente visto por ele, o espectador se interroga igualmente sobre o que vê. A silhueta sem espessura apresentada na tela, sequer refletida no espelho, brinca com esse duplo jogo entre o que parece se aproximar como sombra e se afastar como aparição, “numa dimensão fantasmática onde as dissonâncias viriam apenas pontuar o silêncio” (DELEUZE, 2010, p. 91). Um silêncio compreendido como irreduzível ao fenômeno acústico-sonoro, mas um modo de ação com sua densidade específica, capaz de criar novos horizontes de oralidade e de escuta.

No decurso dos três atos do *Trio* – pré-ação, ação e re-ação – são apresentados três personagens: “V”, a voz feminina; “S”, a silhueta masculina; e um garoto. Eles são acompanhados por três movimentos sequenciais de câmera – vista geral, plano médio e plano aproximado –, que caracterizam a estrutura de composição triádica da peça. Os trios, vale ressaltar, aparecem ao longo de toda produção beckettiana, seja em suas trilogias narrativas, como *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, seja nos personagens de peças como *Va-et-vient/ Come and go* e *Comédie/Play*, ou no tríptico vocal de *Cette fois/That time*, para citar apenas alguns.

A voz em *off* de V começa, ironicamente, direcionada ao auditor/espectador. Além de descrever o cenário, forja certa intimidade com o telespectador ao convidá-lo para olhar “mais de perto” (BECKETT, 1992, p. 22). Desde o começo, o aceno ao olhar é acompanhado por um pedido: “não, não aumente o volume do som” (Ibid., p. 21). Como se a contrapartida da visão dessa imagem exigisse também experienciar o murmúrio “quase inaudível” da espectrofonia do *Trio*.

A câmera filma em *close* o que a voz neutra apresenta. Os retângulos cinzas se sucedem nos enquadramentos, acentuando a contiguidade entre os fragmentos de espaço e os objetos – a porta, a janela, o palete –, que se configuram como imagens autônomas, instáveis e não figurativas – não é à toa, nesse sentido, que os objetos, mesmo delimitados e reconhecidos em sua forma, são desfuncionalizados. Entre a imagem sonora e a imagem visual, o espaço quase

vazio é preenchido pelo sopro de além-túmulo, ambas – imagem e som – em vias de se extinguir.

Mas os três atos não excluem as operações da visão e da escuta, embora a ênfase na “pré-ação” aponte para o olhar, com o enquadramento no plano geral e as descrições visuais, enquanto a “ação” privilegia a dimensão da escuta – “ele agora vai acreditar que ouve a mulher aproximar-se” (Ibid., p. 27). O que se vê e o que se ouve, todavia, é bastante distinto da habitual representação realista prometida pela linguagem televisiva, mesmo que, eventualmente, o personagem realize os movimentos ordenados pela voz – movimentos que Beckett teria buscado, segundo Knowlson (Op. cit., p. 1.012), na *marionette*⁶ de Kleist, dotada de “uma agilidade, uma simetria, uma harmonia e uma graça”, por não ter consciência de si mesma.

O terceiro ato, **re-ação**, retorna à visão e à escuta dos atos precedentes, seguindo o pedido da voz feminina. Nessa montagem de elementos visuais e sonoros, a espera da figura masculina parece se encerrar, enfim. O “terceiro fantasma”, um garoto, aparece em frente à porta e, movimentando a cabeça para os lados, indica o gesto negativo. Música e movimento se repetem amplificados, já sem qualquer vestígio da voz, acompanhados do *travelling* frontal até o grande plano da cabeça de S, inclinada sobre o gravador, e depois levantada enquanto finda o largo beethoveniano e a total escuridão se expande por toda a tela.

Danger zone

*Que belo trio, e dizer que é só um, e esse um não faz nada, e que nada,
não vale nada*

Samuel Beckett, *Textos para nada*

A versão inglesa do *Trio*, dirigida por Donald McWhinnie e supervisionada por Beckett, teve Ronald Pickup no papel da silhueta masculina e Billie Whitelaw na voz feminina. Em 17 abril de 1977, a BBC2 exibiria finalmente a peça televisiva. Em novembro do mesmo ano seria a vez de a rede televisiva alemã Süddeutscher Rundfunk emitir, com Klaus Herm e Irmgard Först, sua versão do *Geistertrio* – desta vez dirigida pelo próprio autor.

⁶ Ver Von Kleist (1993).

A controversa recepção da peça, ora elogiada pela beleza das imagens, ora rechaçada violentamente como irrelevante futilidade para o drama televisivo britânico, suscitaria, logo após sua emissão, um debate jornalístico acerca do naturalismo e do não naturalismo na televisão. Se, por um lado, Beckett seria associado aos modernistas por tensionar os planos temporais e espaciais e pela construção de uma narrativa fragmentada, explorando a objetividade da câmera e um uso do *close-up* dissociado da ênfase subjetiva, de outro lado, ressoaria a acusação de “peça de escritor” filmada, abstrata e pretensiosa. Veja-se, por exemplo, a publicação de Dennis Potter no *Sunday Times*, em 24 de abril de 1977, para se dar conta do tom ferino da recepção mais recalitrante: “é esta arte que é a resposta ao desespero e ao remorso da nossa era” – se perguntaria o dramaturgo inglês – “ou ela é feita do tipo de futilidade que ajudou tais profanações do espírito, tais ideologias corruptas aparecerem?” (POTTER apud KNOWLSON, Op. cit., p. 1.017).

O tom ríspido de Potter não pode ser descartado, porém, como mero desvario de defesa do movimento pelo não naturalismo, que, curiosamente, excluiria Beckett. A tentativa de evitar a ligação do nome de Beckett ao seletivo grupo tampouco se deve à reconhecida animosidade entre os dois dramaturgos. A discussão estética que parece se travar nesse campo de batalha público, sem a resposta direta de Beckett, estava centrada na relação entre personagem e espectador, e nos recursos técnicos utilizados no drama televisivo para marcar o deslocamento de percepção – notadamente se opondo à construção da imagem fílmica de Hollywood. Se tanto Potter quanto Beckett fazem isso em seus trabalhos, a seu modo, o que os distancia talvez seja a autoidentificação de Potter com um movimento ao qual Beckett não estava engajado e o rótulo de “modernista fútil” conferido a Beckett por Potter, que sem dúvida se ajustava mal ao escritor irlandês.

A redefinição das relações entre espaço e tempo por meio dos recursos da linguagem audiovisual e dos procedimentos de montagem, sem dúvida, teve papel determinante no assombro com que *Ghost trio* foi recebido. Excêntrico ou original, o fato é que o incômodo expõe o quanto a televisão estava ligada ainda à concepção autoral, isto é, a uma escritura que privilegiava a enunciação dos atores e à fábula que fixa a atenção do receptor no tema da narrativa. Daí o estranhamento quando som, iluminação, edição e montagem

são operados, nesses teledramas, como componentes experimentais, oferecendo outras possibilidades de percepção à audiência, para além da ênfase na camada semântica das narrativas.

Desde 1966, com *Eh Joe/Dis Joe*, escrita para a BBC, Beckett se aventurava na composição de peças para televisão. Elas são posteriores ao roteiro cinematográfico de *Film*, de 1964, que seria dirigido por Alan Schneider, com Buster Keaton como protagonista em fuga permanente da câmera-olho que o persegue. Essa única experiência cinematográfica de Beckett resultaria na percepção por parte dele de que o cinema não seria o seu meio – o que não significaria, contudo, sua derradeira experiência audiovisual. Lá onde se encerra *Film*, como pontua o historiador de cinema Ross Lipman (2015) em documentário recente intitulado *Notfilm*, começariam então as investigações televisivas de Beckett, operando longos movimentos de câmera cada vez mais próximos à face dos atores e explorando geometricamente espaços diminutos e vozes fantasmiais que assombram os personagens isolados, mudos, fragmentados. Salvo, é bem verdade, em *Quad*, peça-partitura na qual não há vozes audíveis, mas coordenadas espaço-temporais a serem perseguidas de modo exaustivo, “tornando todo encontro impossível” (DELEUZE, Op. cit., p. 90).

A experiência de escrita e de supervisão das peças para televisão acentua a investigação beckettiana em relação à imagem, à temporalidade e ao movimento, auxiliada pelo desenvolvimento das tecnologias audiovisuais e de edição. Beckett escreve a partir de 1965 cinco peças televisivas⁷, que se encerrariam com a composição de *Nacht und träume*, de 1982. Nesses trabalhos já não se notarão mais, como em *Film*, pontos de apoio exteriores que funcionam como orientadores da construção dramaturgica, como a célebre tese tomada de empréstimo a George Berkeley: “*esse est percipi*” (“ser é ser percebido”) (BERMAN, 1984). Ao contrário, os procedimentos empregados estarão ancorados na ampla exploração, em diferentes graus, dos elementos técnicos do meio.

Não é estranho que Beckett leve, frequentemente, esses meios aos seus próprios limites, intensificando a percepção crítica no que concerne tanto à instrumentalidade técnica quanto ao que se produzia até então. E isso no pós-guerra,

⁷ São elas: *Eh Joe/Dis Joe* (1965), *Trio du fantôme/Ghost trio* (1975), *...que nuages.../...but the clouds...* (1976), *Quad* (1981) e *Nacht und träume* (1982).

momento no qual, cabe lembrar, a televisão ainda se popularizava e a tentativa de pensar uma estética televisiva, como já foi mencionado anteriormente, estaria na base da contenda entre naturalistas e não naturalistas – dentre os quais Potter seria a voz mais incisiva.

Se outros diretores e artistas experimentais ousaram imergir também na linguagem das ondas televisivas, como Bill Viola ou Peter Greenaway, mormente após os anos 1980, a trajetória de Beckett é exemplar pelo radicalismo com que, do interior dos meios, amplia potencialmente suas dimensões expressivas. A sintaxe habitual da representação televisiva é ressignificada pela imagem que tensiona o silêncio, pela matéria sonora das palavras, pelas imagens visuais, pela opacidade da matéria escura, e resiste à identificação emotiva e à retórica persuasiva próprias do meio televisual. Não surpreende, portanto, que as sombras espessas com que Beckett gostava tanto de trabalhar no teatro sejam preenchidas pela matéria cinzenta das imagens esfacedas e frágeis da televisão. Não por acaso, a emissão de *Ghost trio* na BBC2 aconteceria curiosamente em quadro do programa *Shadow*.

A **zona de risco** na qual Beckett trabalha leva o dramaturgo à experiência-limite das imagens. Experiência que turva a visão ao deslocar o olhar do espectador e ao colocar em xeque as convenções do meio. O que culminaria, no plano figural, na intensificação de um processo de trabalho ancorado na produção de uma imagem não reduzida à camada semântica, resultando, não raro, em sua dissolução.

Daí a radicalidade de *Quad*, de 1981, e de *Nacht und träume*, de 1982, as últimas peças televisivas de Beckett. Esta última é particularmente interessante por sugerir que a criação de imagens, mesmo oníricas, só pode resultar no/do seu esvaecimento, desagregadas, dissolvidas na bruma da insônia e do delírio noturno. Frágeis, precárias e etéreas, nem há mais sombra dos gravadores, espelhos, camas e pedras na tela. Talvez aqui tenha se realizado, curiosamente – e enfim –, o que Beckett escreve, em 1945, sobre a pintura abstrata de Bram e Geer van Velde:

É a coisa única isolada pela necessidade de vê-la, pela necessidade de ver. A coisa imóvel no vazio, eis enfim a coisa visível, o objeto puro. Não vejo outro. A caixa craniana tem o monopólio sobre este artigo. É lá que por vezes o tempo cochila, como a roda do contador quando

a última lâmpada se apaga. É aí que começamos finalmente a ver no escuro. (BECKETT, 1989, p. 30-31)

Como imagens residuais, não se trata de **ver** neste escuro, mas da tentativa de neutralizar a dimensão da visualidade pela ênfase na vocalidade descorporificada, como se as imagens se revertissem por fim em pura voz e escuta numa câmara de ecos. **No escuro**, pelo contrário, acentua-se a presença das duas dimensões em zona de mútua interferência na cena. E não só entre voz e imagem, mas também entre imagem visual, imagem verbal e imaginação sonora, estranhas umas às outras e autonomizadas da função de complementaridade.

Lá onde a palavra, a voz e a imagem tornam-se instáveis, opacas, inconciliáveis, produz-se uma torção, para além dos limites da representação. Por isso os corpos imóveis em contraste com as vozes simultâneas ou reiterativas; a enunciação dessubjetivada em oposição ao isolamento figural; e a proeminência dos processos de subtração, em via dupla, que tensionam a visão e a escuta dos espectadores. E sublinham, deste modo, a cisão insuturável entre o visível, o audível e o legível, na “abertura opaca” de uma imagem que só pode aparecer como expressão de sua ausência.

Referências bibliográficas

- BECKETT, S. **Murphy**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.
- BECKETT, S. Dis Joe. *In*: BECKETT, S. **Comédie et actes divers**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- BECKETT, S. **Le monde et le pantalon**: suivi de peintres de l'empêchement. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.
- BECKETT, S. Trio du Fantôme. *In*: BECKETT, S. **Quad et autres pièces pour la télévision**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- BECKETT, S. **Companhia e outros textos**. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012a.
- BECKETT, S. Pra frente o pior. *In*: BECKETT, S. **Companhia e outros textos**. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012b. p. 65-87.
- BECKETT, S. **Textos para nada**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BERMAN, D. Beckett and Berkeley. **Irish University Review**, Edinburgh, v. 14, n. 1, p. 42-45, 1984.

- DELEUZE, G. **Sobre teatro**: um manifesto de menos: o esgotado. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- GIACOMETTI, A. *Écrits*. Paris: Hermann, 1990.
- HAMEL, G. Quand les fantômes télévisuels témoignent de la mise à mort du sujet. **Mediaesthetica**, [s. l.], 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2GDaTDN>. Acesso em: 3 jan. 2018.
- KNOWLSON, J. **Beckett**. Tradução: Francesa Oristelle Bonis. Paris: Babel, 1999.
- NOTFILM. Direção: Ross Lipman. Harrington Park: Milestone Film & Video, 2015. (129 min).
- RAMOS, N. Posfácio. In: BECKETT, S. **Murphy**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 223-233.
- VON KLEIST, H. Sobre o teatro de marionetes. **Revista USP**, São Paulo, n. 17, p. 196-201, 1993. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i17p196-201.

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 31/10/2019

Publicado em 09/03/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p179-196

Sala Aberta

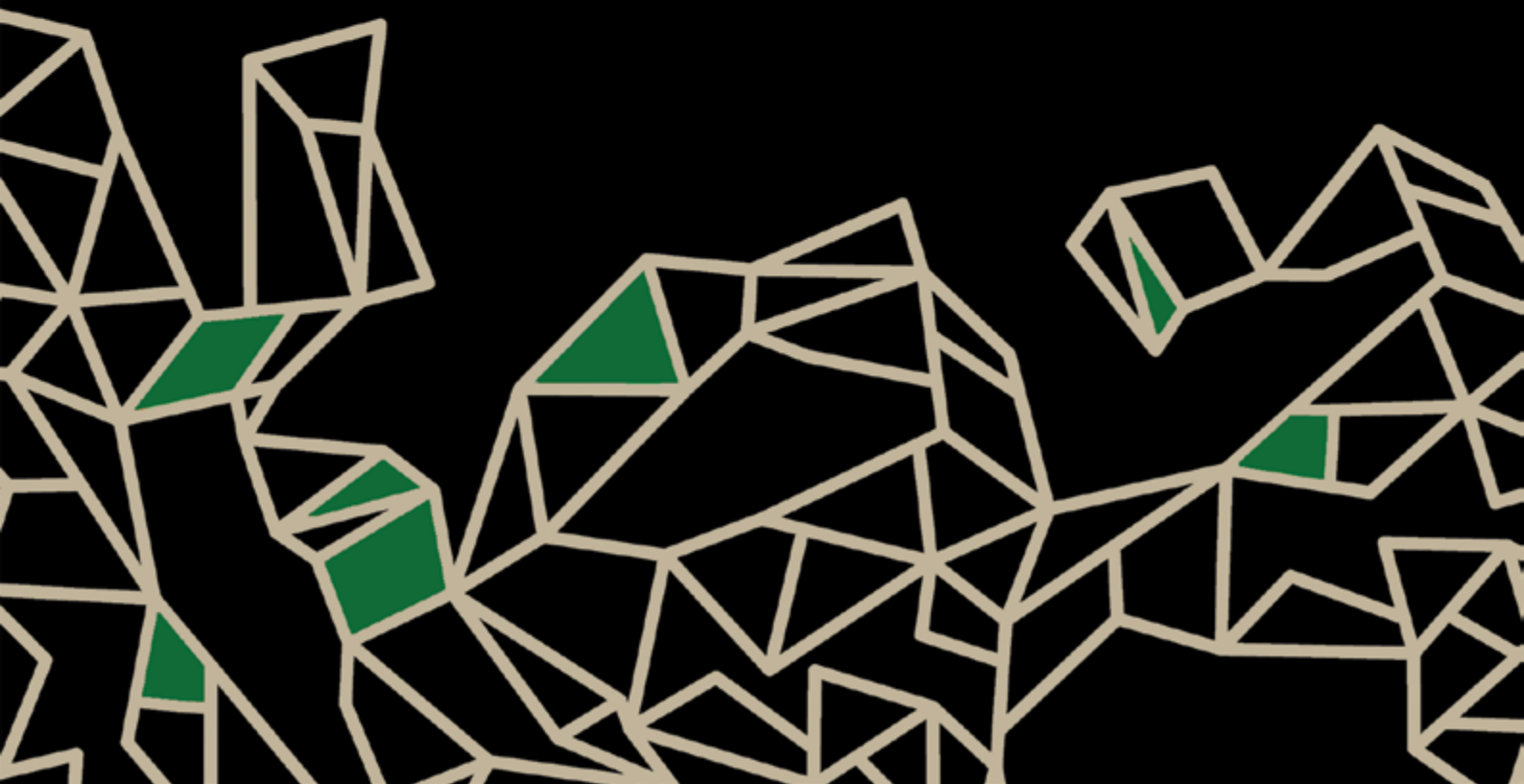
A liminaridade das práticas pedagógicas da cena: dispositivos visuais da arte da *performance* e a defesa da educação democrática

The liminality of the pedagogical practices of the scene: visual devices of performance arts and the defense of democratic education

Dodi Leal

Dodi Leal

Doutora em Psicologia Social e Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do curso Artes do Corpo em Cena da Universidade Federal do Sul da Bahia



Resumo

Qual o potencial das fronteiras da cena em expor os ditames políticos vigentes no sistema educacional de um país? Que visualidades da cena são interditas na contemporaneidade? De que modo as censuras vividas na cena teatral transgênera no Brasil do século XXI matizam as normatividades de uma pedagogia antidemocrática de Estado? E, por fim, qual poderia ser o papel da arte da *performance* na defesa da educação democrática? Este artigo propõe uma reflexão teórica sobre a luta por Direitos Humanos no campo da Educação, desenrolada a partir do olhar sobre os processos recentes de pedagogia teatral e da arte da *performance*. Com base no texto de Boal (2009), no qual a Estética é qualificada como um Direito Humano, pretendemos levantar nos atributos de liminaridade da arte da *performance* vetores democráticos que possam subsidiar as práticas pedagógicas da cena. Para tanto, retomamos o conceito de liminar, proveniente da Antropologia Social (TURNER, 1974), e indicamos como sua aproximação ao campo das Artes, por Caballero (2011), promoveu-lhe expansão e sutileza ao sublinhar que a efemeridade do fenômeno cênico liquefaz as tensões políticas em modo de uma pedagogia fronteira. Como indicativos críticos do texto, aventamos três proposições de liminaridade da cena: a excentricidade, a ética da corallidade votiva e o pensamento situado. Pretende-se perceber de que maneira esses dispositivos visuais da arte da *performance* estão no bojo do ataque e da resistência no contexto da defesa da educação democrática.

Palavras-chave: Visualidades da cena, Arte da *performance*, Liminaridade, Educação democrática, Pedagogias da cena.

Abstract

What is the potential of the scene boundaries in exposing the political characteristics prevailing in the educational system of a country? What visualities of the scene are communicated in contemporaneity? How does the censorship of the transgender theater scene in 21st century Brazil affect the norms of an anti-democratic State pedagogy? What could be the role of performance arts in defending democratic education? This article analyzes the struggle for human rights in the field of Education developed by observing the recent processes of theatrical pedagogy and performance arts. Based on the study by Boal (2009), in which aesthetics is qualified as a human right, we verify the democratic ways that could foster pedagogical practices in the scene within the liminality attributes of performance arts. For such, we use the concept of liminality which is

derived from social anthropology (TURNER, 1974), and indicate how its approximation to the Arts field by Caballero (2011) promoted its expansion and subtlety by emphasizing that the temporary nature of the scenic phenomenon liquefies political tensions through a boundaries pedagogy. We note three propositions of scene liminality: eccentricity, the ethics of votive corality and situated thought. The aim is to understand how such visual devices are central to attack and resistance in the context of the defense of democratic education.

Keywords: Scene visualities, Performance arts, Liminality, Democratic education, Scenic pedagogy.

Introdução

A ligação entre a cena e a educação democrática tece larga história de tensão, sobre a qual não nos interessa aqui considerar a partir de uma análise de sucessão de fatos. **Ao lugar de uma linearidade, propomos a liminaridade** como paradigma espaço-temporal sob o qual os fazeres artístico e pedagógico da cena se entrelaçam com agudeza e muitas vezes com resistentes doçuras. Em tempos em que o terraplanismo se apresenta duvidando dos saberes esféricos da modernidade, podemos, ainda, **encontrar plenitudes em meio a tais planitudes**. Os esfacelamentos programáticos vividos no campo educacional e da cultura trazem à pauta de primeira ordem o inaudito, mas também a necessidade de novas lógicas narrativas.

No entanto, para além do âmbito discursivo nos quais se matizam tradicionalmente os saberes pedagógicos desprovidos de corporalidade e de experiência, a cena vem nos mostrando que é na produção de presença que se encontra a fronteira e toda a sutileza possível e impossível entre a dominação e a resistência. Os Direitos Humanos estão ameaçados no Brasil de 2019. A educação e a arte nunca foram tão alvejadas. Nesse sentido, perguntamos, o que a *performance* nos convoca a perceber sobre nossos modos de estar presente quando a experiência estética e pedagógica são atacadas pela política institucional de um país? Quais visualidades cênicas nos informam sobre os limites entre as práticas de respeito e de violência no ensinar e no aprender? Como defender a democracia de um país no qual sua arte e memória



estão em chamas¹? Como conceber práticas pedagógicas da cena em um país no qual suas escolas são alvo de tiroteio²?

As imagens que são produzidas pelo contexto social brasileiro atual não são apenas avassaladoras, mas mediadas por um contexto político conservador que classifica grupos não hegemônicos como motivação para menos dignidade humana e menor direito à vida. Em tal contexto de abjeção, há indução de quais corpos merecem mais reconhecimento e mais privilégio que outros. Assim, se buscamos compreender práticas pedagógicas da cena e dispositivos de criação em arte da *performance* que nos deem suporte em um processo de defesa da educação democrática, precisamos levar em conta a liminaridade de nossos próprios corpos. Em outras palavras, não há como estudarmos os riscos, os perigos, os ataques, as defesas, os cortes e os silenciamentos de um país sem considerarmos como esses processos rasgam nossas presenças no cotidiano do fazer pedagógico e criativo da cena.

De acordo com Caballero (2011), os fluxos de vontade coletiva na esfera pública, quando são despreziosamente estéticos, guardam consigo uma elaboração de presença na qual os gestos simbólicos vetoriam, inclusive, outras maneiras de se fazer política. “Não tendo um fim estético, produzem uma linguagem que absorve a percepção e suscitam olhares a partir do campo artístico” (Idem, p. 14). Ao mesmo tempo, quando deliberadamente forjamos um fato artístico e acabamos dando interveniência do social, não estamos apenas criando valores sociais, mas exercitando modos da ética educacional. Gumbrecht (2010, p. 122) afirma que “o valor estético-ético relativo de qualquer texto ou obra de arte que estivessemos ensinando nos daria uma base de orientação pedagógica”.

Tendo que a estética pode conter o valor de Direito Humano (BOAL, 2009), perguntamos aqui se é possível que as visualidades suscitadas em atos pedagógicos da cena e em atos de arte da *performance* podem nos ajudar a detectar as liminaridades dos processos de democratização. Neste texto, pretendemos discutir alguns dispositivos performativos e pedagógicos da cena artística

1 Em referência ao incêndio no Museu Nacional, no Rio de Janeiro/RJ, no dia 2 de setembro de 2018.

2 Em referência ao massacre de Suzano/SP onde, em 13 de março de 2019, duas pessoas armadas invadiram um colégio estadual e atiraram em estudantes e funcionários(as).

recente não a partir de um campo ou de uma obra específica, mas considerando o quadro da experiência atual e a trajetória coletiva da época nesses contextos.

Iniciaremos, portanto, com uma discussão das práticas pedagógicas da cena a partir das visualidades e das fronteiras, tendo em vista os saberes fronteiriços como mediadores de teatralidades disruptivas. Em seguida, avaliaremos as formas excêntricas na arte da *performance* tendo como caso as liminaridades das transgeneridades enquanto modelo de ruptura dos meios de dominação social da performatividade de gênero. Depois partiremos para a análise da estética relacional dos escândalos e dos ataques virtuais, tendo em vista os processos conviviais que acabam por vincular em coralidade os processos de veto e de voto. Na seção seguinte, trataremos do silêncio como modo situado de pensar e como linguagem de desmontagem cênica da ritualidade conservadora pseudodemocrática. Para concluir, observaremos como os vetos à teatralidade nos dão indícios de que no campo das visualidades cênicas podemos encontrar o caldo estético para a investigação de formas de presença resilientes na luta por Direitos Humanos na educação.

Práticas pedagógicas da cena: a textura das fronteiras visuais

Quais os atributos de processos pedagógicos em Artes Cênicas baseados na educação democrática? De que maneira as visualidades da cena podem atuar na configuração de dispositivos pedagógicos de teatralidades comprometidas com Direitos Humanos? Qual a textura topográfica dos dispositivos visuais que se pode presentificar em processos pedagógicos da cena expandida? Quais os limites do corpo na educação? E quais as imagens pedagógicas que se têm sobre os limites do corpo na cena e na escola/universidade? É possível ensinar o fazer teatral sem rasgar os dispositivos visuais hegemônicos? Quais as materialidades das fronteiras?

Resistir é um ato pedagógico que insurge na cena enquanto indício topográfico indemonstrável. Os rasgos de alma provocados por tudo aquilo que nos arrebatamos como experiência é incapturável por códigos de dominação. Às institucionalidades da escola e do teatro, por maiores os esforços de cooptação que tenham, lhes escapam o relevo que não se demonstra nas

realidades chapadas dos saberes hegemônicos. Basta percebermos que o discurso de um prédio enquanto altura depende diretamente não apenas do discurso de sua posição altitudinal geológica, mas de todos os processos subterrâneos e atmosféricos que condensam aquilo que acostumamos a chamar de vida. Se a pedagogia da cena se vincula às texturas do território no qual se baseia, o urbanismo encharcado de concreto nos faz perceber que **a luta por democracia introduzida ou intraduzida na cena está enso-pada de pedras; já não é mais pedagogia e sim pedragogia**³.

Há cena que não seja resistência? Se temos a tentação de espacializar os aprenderes e os ensinares como possibilidades de concretude da experiência, é no limiar daquilo que subsiste ao processo que nos derretemos. Aprender com uma obra teatral diz muito menos sobre sugar o que se pretendeu encenar e mais a **aprender apesar do que foi ensinado e aprender apesar do que foi encenado**. Mas o que se encena quando se ensina? As fronteiras, nítidas e perceptíveis enquanto dores, somente podem ter sua visualidade configurada em cena se as pedragogias já são dispositivos de tratativas das corporalidades na educação. Corpo espacializado em aprendizagem cênica tem contorno não de conteúdo, mas contorno de provocação. Talvez não haja cena que não seja resistência, já que aquilo que se aprende tem limites de corpo-espço.

As fronteiras podem até ser invisíveis, mas são cheias de visualidade cênica. E isso se aprende não porque se ensina a cena, mas porque a cena ensina. Tal e qual, por tal e por qual. É naquilo que se indemonstra que se visua. Então, há textura no invisível, assim como pode haver pedras que não sejam usadas para afrontear. Mas qual a topografia pedagógica da pedra?

Suponhamos que já estejamos para além de fronteiras. Impossível. Esse **semfronteirismo**⁴ barato, reforçemos, serve à livre circulação de mercadorias e produtos do capitaliCISmo⁵. “A ação pedagógica depende de como

3 Aqui o neologismo “pedragogia” tem a força da pedra como destaque semântico visando indicar o caráter topográfico em que se dão os processos pedagógicos da cena, ou seja, os condicionantes de espaço.

4 O neologismo “semfronteirismo” se refere à substantivação da perspectiva que lida com complexos sociais superficialmente, sem relacionar os condicionantes entre as fronteiras ou **nas fronteiras**.

5 A expressão “capitaliCISmo” visa notar as correlações entre a cisgeneridade compulsória e os processos de dominação social de classe a partir das forças econômicas liberais capitalistas. (LEAL, 2018)

nossos saberes determinam o possível e de como nossas práticas produzem o real” (LARROSA, 2016, p. 193). A pedra torna-se pedagógica enquanto real não porque produz-se em **semfronteirismo** desde o possível, mas porque escapa do impossível e constitui-se em fronteira verdadeira. **Se a cena e a performance recentes expandem o mundo ao impossível, as fronteiras são o próprio impossível e impensável da educação que é reduzida à fabricação do possível:**

Parece indiscutível que a ação pedagógica consiste num “fazer” o real a partir do possível. [...] Assim, a educação não seria outra coisa senão a realização do possível. E isso tanto se o possível é algo inscrito nas possibilidades de desenvolvimento das crianças, quanto se é algo projetado nas possibilidades de melhoria do mundo. A educação moderna é a tarefa do ser humano que faz, que projeta, que intervém, que toma a iniciativa, que encontra seu destino na fabricação de um produto, na realização de uma obra. Desse ponto de vista, a eficácia das ações educativas está determinada pelo seu poder de fazer passar do possível ao real. E a reflexão pedagógica se faz em termos de meios, de fins e de processos. A educação é, em suma, a obra de um pensamento calculador e de uma ação técnica, em que se trata de conseguir um produto real mediante a intervenção calculada num processo concebido como um campo de possibilidades. Uma prática técnica, definitivamente, em que o resultado deve se produzir segundo o que foi previsto antes de iniciar. (Idem, p. 193)

O **semfronteirismo** é programático e sem texturas, por isso desprovido de experiência. A fronteira é corte, tem visualidade rachada e torna verdadeiro aquilo que é impossível. A cena recente alcança processos subjetivos e sociais da recepção não porque é assentada na livre circulação, mas porque, apesar das fronteiras (por causa delas; e nelas), se aprende. O resultado teatral e performativo é pedagógico porque é pedagógico: o enunciado topográfico é tão estético sobre a cena que promove a assimilação topográfica da recepção enquanto desfalecimento do controle sobre a eficácia do poder e do saber constituídos. O impossível é a abertura ao perigo. E o perigo, por ser a experiência, promove saber apesar do nosso saber e apesar do nosso poder (por isso impossível, pois a despeito do nosso poder sobre a cena). “O impossível, portanto, é aquilo que exige uma relação constituída segundo uma medida diferente à do saber e à do poder” (Idem, p. 194).



Mas a visualidade cênica só pode ser pedagógica se for disruptiva? Sim. E este “sim” não é um postulado categórico, porém se explica no fato de que não há nada que não seja disruptivo. A norma, lembremos, já foi uma ruptura. Tais rompimentos pretéritos tinham textura de corte na terra e hoje são apenas vales. A visualidade cênica disruptiva é a única forma de pedagogia de texturas de quebra, pois tudo está, esteve ou estará em quebra. “E a afirmação do impossível tem também algo de milagre, uma vez que o que afirma é que cabe esperar o inesperado e que cabe receber o infinitamente improvável” (Idem, p. 194). A cena pedagógica é a prática do impossível enquanto pedra. Pedras quebram e produzem fronteiras na experiência subjetiva e social. A verdade da visualidade cênica disruptiva não se opõe ao erro: ela é o próprio erro. Errar sobre a norma não é a máxima pedagogia possível, mas a disruptiva pedagogia do impossível enquanto textura das fronteiras visuais. “Aqui, a verdade não é a representação fidedigna de uma realidade coisificada, mas é a instauração do real no próprio acontecimento de sua aparição” (Idem, p. 195).

O que tem aparecido na cena recente enquanto liminar no campo da pedagogia teatral e na arte da *performance* que desafiam o que é possível e o que é impossível em termos da educação democrática? A estética enquanto Direito Humano, de acordo com Boal (2009), versa sobre a democratização dos modos de fazer palavra, som e imagem como elementos políticos da sociedade. De acordo com o autor, é preciso garantir o acesso humano para além do ar, da água e da terra. Aqui, no entanto, reforçamos a topografia da estética como Direito Humano: é apenas nos imbricamentos impensáveis entre as geologias de ar, água e terra que escapam imagem, som e palavra. O fazer artístico fronteiro é democrático, pois assume as configurações de altitude e latitude que estão onde estão; e não porque foram produzidas para estar onde estão, mas porque o movimento cênico de ares impossíveis, águas impensáveis e terras impenetráveis acaba por si só formando fronteiras nas quais a experiência da imagem, do som e da palavra fazem a pedagogia **possível, pensável e penetrável**. Isso é democracia topográfica! **Para além de qualquer descoberta plana e vistosa, a cena só pode ser acontecimento se for assombrosamente pedrável:**

o aparecimento do real em sua verdade constitui um entremeado em que o visível leva sempre consigo o invisível e em que o brilho leva sempre consigo a escuridão. Dito de outro modo: o acontecer da verdade remete, sempre, a um mistério não abrangível. Por isso, a verdade nunca é subordinação do que aparece a nossos conceitos a nossas ideias ou a nossos saberes, mas que é assombro diante do que permanece simultaneamente descoberto e escondido. (LARROSA, 2016, p. 195)

Passemos a examinar com atenção três aspectos destacados de processos recentes em pedagogia teatral e em arte da *performance*: excentricidade, ética da coralidade votiva e pensamento situado. Procuramos, assim, compor o quadro da educação democrática tendo em vista os dispositivos disruptivos da cena que nos aparecem topograficamente enquanto fronteiras pedagógicas daquilo que é verdadeiro enquanto impossível (apesar do real enquanto possível daquilo que é fabrilmente programático).

Excentricidade: transgeneridades liminares na arte da *performance*

“Uma imagem da/o outra/o é uma contradição. Mas talvez nos reste uma imagem do encontro com a/o outra/o” (Idem, p. 197). Se a transgeneridade⁶ é a outra da cisgeneridade⁷, aqui não nos interessa tratar da excentricidade enquanto imagem da transgeneridade, mas da excentricidade como imagem liminar do encontro de pessoas cis com pessoas trans. Nesse sentido, a arte da *performance* só pode ser trans na medida em que revela o excêntrico subjacente e resistente apesar da cisnormatividade. E, importante, isso se dá mesmo quando *performers* não estão perceptivos à compreensão da transgeneridade da *performance* e, mesmo ainda, que *performers* se digam cis.

A transgeneridade da *performance* não é ontológica. É liminar. Está no ato de decidir a mais aguda presentificação daquilo que excede o centro: **por isso a arte excêntrica é trans; para além do centro cisnormativo**. As normas de

6 Transgeneridade refere-se aos processos de gênero que rompem a norma compulsória de definição social e performativa da mulheridade e da masculinidade a partir da genitalidade (LEAL, 2018).

7 Cisgeneridade refere-se aos processos de gênero que desempenham a norma compulsória de definição social e performativa da mulheridade e da masculinidade a partir da genitalidade (Idem, 2018).



gênero não se restringem a uma especulação do que pode para quem desfazendo estereótipos do que podem ou não podem homens e do que podem ou não podem mulheres. As normas de gênero, estas sim, em toda sua abissalidade estão em ontologizar o que é ser homem e o que é ser mulher em padrões cis. A *performance* enquanto periferia de gênero, por sua vez, é trans não apenas por causar ruído na ontologia cisnormativa, mas porque, ao despi-la no encontro, traz ao presente a liminaridade das equações entre expressão e recepção.

O reconhecimento recíproco não pode ser romantizado. De acordo com Pavis (2017, p. 118), exercendo o paradigma da excentricidade, “o teatro nada faz senão reproduzir a situação do ser humano frente a seu corpo e ao universo”. Processos recentes de *performance*, por sua vez, têm elevado os dispositivos de suspensão teatrais aos limites do confronto onde o ser humano não está apenas diante do seu próprio corpo e do universo, mas já não os aceita acriticamente. A arte da *performance* alcança o desafio democrático da educação exatamente por não parametrizar que há igualdades em processo, mas que o encontro do cêntrico com o excêntrico promove decisões que precisam ser testadas. Mas quais os laboratórios do risco? O que a democratização da excentricidade como modo de saber acaba por nos ensinar não é que precisamos procurar o perigo, é o perigo que nos procura. O perigo é transgênero. A transgeneridade é perigosa não porque se programou para ser, mas porque convoca a centricidade cis⁸ a decidir-se sobre sua performatividade. E a arte da *performance* tanto não pode ser romantizada quanto não pode ser parcelada no cartão de crédito. Ela funciona sempre à vista sobre o que é visto, ainda que não se veja, ainda que não se possa ver e ainda que não se queira ver.

Não querer ver, no entanto, é um ato performativo de ruptura. Ao recolher-se no cêntrico, a cisgeneridade, que vê a sua transgeneridade latente equacionada com a transgeneridade expressa na(o) outra(o), recolhe-se ao centro enquanto zona de conforto e não enquanto uma transgeneridade menor. Talvez uma transgeneridade potencial ou não experimentada, mas muito

8 “Centricidade cis” estabelece-se como um neologismo em contraponto à “excentricidade trans”, tal como esboçada na seção.

trans. A liminaridade da arte da *performance* é excêntrica porque desafia a norma cis e a provoca: **é preciso ouvir a trava interior!**

E todo corpo pode ser trans? O “pode” aqui já não diz tanto sobre a potencialidade, mas sobre o poder auferido pelo gosto cisnormativo que mediará em quais corpos a transgeneridade cairá melhor. A liminaridade da excentricidade está exatamente na redução da excentricidade para que a cisgeneridade continue sendo tolerada enquanto prática hegemônica de mundo. A arte *performance*, a contrapelo do mundo, é um dos poucos lugares da vida social atual que instaura aos olhos do centro a zona liminar que aqui estamos avaliando pelo gênero, mas que se conjuga com marcadores étnico-raciais, de classe etc. Todo corpo pode ser trans se ele for tolerável no centro das coisas. É por isso que as medidas de gosto se esforçam ininterruptamente para auferir tanto o melhor caimento do que é excêntrico quanto qual será a sua medida.

Se na antropologia de Turner (1974) a liminaridade pode vir a ser o rito de passagem de uma estrutura a outra estrutura, Caballero (2011), ao aproximar esse conceito ao campo das Artes, sublinha que a efemeridade do fenômeno cênico liquefaz as tensões políticas em modo de uma pedagogia fronteira. Em outras palavras, o encontro promovido na arte da *performance* não se assenta na ideia de promover a passagem de uma estrutura a uma outra estrutura, mas acaba por dar a ver que a fronteira não está entre uma estrutura e outra, mas entre a estrutura e a decisão sobre a estrutura. A fronteira instigada pela arte da *performance* é a própria transgeneridade que se revela frente a frente ao cisnormativo. Liminaridade potencial quando sequer almejada. Liminaridade sempre excêntrica porque confere a convocação à ruptura da estrutura **cisnormativa cêntrica**.

esse encontro não é nem apropriação, nem um mero reconhecimento em que se encontra aquele/a que já sabe e que já tem, mas um autêntico cara a cara com o enigma, uma verdadeira experiência, um encontro com o/a estranho/a e com o/a desconhecido/a, o/a qual não pode ser reconhecido/a nem apropriado/a. O sujeito do reconhecimento é aquele que não é capaz de ver outra coisa senão a si mesmo, aquele que percebe o/a que lhe vai ao encontro a partir do que quer, do que sabe, do que imagina, do que necessita, do que deseja e do que espera. O sujeito da apropriação é aquele que devora tudo que encontra, convertendo-o em algo à sua medida. Mas o sujeito da experiência é aquele

que sabe enfrentar o/a outro/a enquanto que outro/a e está disposto a perder o pé e a se deixar tombar e arrastar por aquele/a que lhe vai ao encontro: o sujeito da experiência está disposto a se transformar numa direção desconhecida. (LARROSA, 2016, p. 197)

Mas o que se produz no coro social em relação ao número de encontros e desencontros possíveis entre a decisão e a estrutura de gênero, reveladas a partir da arte da *performance*? Se há uma estética relacional de corporalidades excêntricas propensas ao veto, há coralidade relacional que produz uma ética sobre quais corporalidades devem ser votivas, ou seja, quais estão sujeitas a receber votos. Votos e vetos são mecanismos normativos que caminham juntos: o voto se dá em contraponto à objetificação do que é excêntrico, o veto se dá em função da abjeção do que é excêntrico. Avaliemos a seguir alguns dos aspectos votivos da excentricidade como dimensão pública que diz sobre os modos de coletividade e sobre as políticas relacionais de elaboração estética da experiência pública.

Ética da coralidade votiva: estética relacional, escândalos e *haters*

Quando a ruptura deixa de ser a resistência e passa a ser a ordem hegemônica? Qual a ética da ruptura enquanto prática de coletividade? Nos processos votivos de coletividade põe-se em jogo cotidianamente variadas acepções de democracia que testam o seu conceito oficializado. A votação em forma de eleições não configura o exercício democrático pleno em condições nas quais as estruturas políticas de um país não tenham consolidado a perspectiva de igualdades sociais. Na política não institucional, os processos votivos em coro não são mais democráticos: vive-se a sobreposição de situações que guardam uma única semelhança entre si do ponto de vista ético-estético: o esvaziamento político da experiência pública.

Os amálgamas entre a vida comum e a vida das redes sociais atualmente elevam o problema ao patamar da dispersão passível de ataques. Escândalos individualizantes tiram de foco o conjunto do horizonte estético que vivemos em nossa época. Se há dispersão da experiência fora das redes, com o império de *haters* e perseguições virtuais coadunadas pelo “abandono

do mundo”; há também contraditoriamente um elemento que configura essas situações; talvez possamos nomear esses arranjos de uma **curadoria do ódio**.

O contexto democrático do Brasil de 2019 está comprometido não apenas pelo ataque aos Direitos Humanos, mas pelo excesso de “humanidade” que se diz ter a onda conservadora. O dispositivo votivo caminha junto ao especismo de seres humanos em relação a outras manifestações de vida. No entanto, mais do que um supremacismo, o formato em questão dialoga firmemente com um projeto de mundo em curso na modernidade que atravessa diversas esferas da vida humana e não humana. Se há pedagogia possível nesse contexto, ela certamente se inscreve no bojo das contraposições de mundo que se apresentam nos modos de territorialização.

A relacionalidade atual já nos mostra a arte contemporânea, tem elementos de urbanidade inexoráveis. Se o tempo histórico presente se desdobra curando esteticamente o ódio, a pedagogia democrática espacializa-nos para além de uma disposição inequívoca de obras de arte, mas nos convoca a experimentar uma **interminabilidade do tempo**⁹. Há a sensação perene de que os escândalos e os ataques de ódio nas redes não têm fim; ainda que tenham finalidade intrínseca: continuar os meandros dos projetos de dominação que nos precederam.

a mudança da função e do modo de apresentação das obras mostra uma *urbanização* crescente da experiência artística. O que está desaparecendo sob nossos olhos é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir um território. Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido [...]. Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada. (BOURRIAUD, 2009, p. 20-21, grifo nosso)

Como que a ética manifesta-se enquanto decisão de uma coralidade a favor do pavor generalizado? De que maneira pode-se conferir às relacionalidades coletivas o potencial de configurar o que ou quem deve ser escolhido(a) e o que ou quem não devem ser escolhido(a)? Se o desgaste da democracia depende direta ou indiretamente da cultura de ódio ou de

9 Diferentemente da noção de infinitude, a ideia de interminabilidade do tempo remete à experimentação do tempo não em sua completude sem fim, mas no quadro do alcance da vida.

escândalos, devemos levar em conta quais os vetos que dão sustentação aos votos. Quando se conclama a ditadura instaurada pelo Golpe de 1964 como mecanismo de salvação do país de comunistas, essa elaboração rasa de mundo, ora sustentada pelo voto, ao mesmo tempo veta manifestações e experiências que rompem com os processos hegemônicos da branquitude cisgênera.

A elaboração coletiva de sentido, portanto, depende de uma tessitura de intersubjetividades que cultivam a ideia de quais vidas importam mais de serem vividas, quais corpos merecem mais trabalho e respeito que outros, quais corpos merecem mais amor e atração que outros. Os regimes ficcionais em voga, constantemente denunciados pela arte da *performance*, apresentam ideais de beleza, ideais de corpo, ideais de espiritualidade, ideais de vida muito específicos que sustentam a lógica da dominação de alguns grupos sobre outros. Podemos dizer que essa relacionalidade é estética, ainda que sejam as obras de arte contemporâneas avessas a tais favoritismos. Estamos falando da estética do cotidiano em sua formulação de experiência pública e de como os ideais mencionados não apenas informam o projeto de educação do país atual como são eles mesmos o próprio projeto de educação do país atual.

Diante de tais circunstâncias, elaboramos uma pergunta que talvez nos aproxime da maior ordem estética de coralidade relacional na atualidade: como podemos situar-nos enquanto pensamentos que se contrapõem aos modos de governar não democráticos?

Pensamento situado: o ato do silêncio na desmontagem cênica

Quando o sentimento comum que nos atravessa é o de que já está tudo dito mesmo que ainda haja muito a dizer, tal processo de esgotamento em coralidade deve ser situado enquanto prática localizada de silêncio. Se há teatralidade possível em democracias defasadas, ela não está na atividade dramática de montagem, mas na atitude épica¹⁰ de desmontagem. Estamos, então, nos referindo à desmontagem cênica como um regime de

10 Com a expressão “atitude épica” referimos aqui à narratividade e pontuação dos nodos de uma ação, em associação das atitudes narrativas do teatro épico de Bertolt Brecht com a noção de desmontagem cênica (CABALLERO, 2014).

saber sobre os silêncios que são carregados no interior do que é “verdadeiro”, de qualquer verdade teatral que se insitua¹¹ no quadro de democracias assentadas na estética da enganação.

o verdadeiro é o desmascaramento do engano e da falsidade, o desmentido da mentira. Aqui, a verdade não é tanto a qualidade de uma proposição, quanto o acontecimento que se dá no próprio instante em que nossas verdades se mostram para nós como mentiras. Desse ponto de vista, a verdade não é adequação epistêmica, mas imperativo moral. [...] o verdadeiro tem a forma da recuperação daquilo que foi esquecido pelo desgaste do tempo ou reprimido pela violência de um olhar calculista, cego diante de tudo aquilo que não pode se apropriar. (LARROSA, 2016, p. 195)

Situar-se pode não ser sempre um ato de reivindicar lugar de fala. Em tempos de democracia em risco, a atitude de situar-se pode traduzir-se em desenhos de silêncio não por aceitação da repressão, mas para cultivo de forças. Força esta necessária para seguir despindo a espetacularidade das montagens de governo que recaem nos modos de aprender e de ensinar institucionalizados. Desenhar silêncio nesse contexto é um modo de produzir presença e dar respostas duras aos extermínios legitimados por forças conservadoras. Assim, “presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas [*res extensae*] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 9). Atos de silêncio diante de sentidos esvaziados parecem ser pistas para situar o pensamento sem retrair-se com a incognoscibilidade dos impérios espetaculares da dominação.

Quais os sentidos que subsistem na produção de presença de forças hegemônicas? Talvez um vetor para discutirmos essa questão seja sua formulação inversa: como os silêncios contrapostos às forças hegemônicas são desmontagens cênicas que produzem presença diante dos sentidos que elas não conseguem transmitir?

As assimetrias semiológicas são atributos também recorrentes de experimentação em processos de pedagogia da cena e da arte da *performance*

11 “Insituar” é um neologismo que contrapõe a noção de pensamento situado enquanto fazer teatral. Assim, o **pensamento insituado** enquanto prática teatral é genérico e tende a corroborar a norma.

recentes. Trata-se de verificar nas camadas discursivas outras disposições atitudinais que dizem mais ou são as únicas que dizem sobre o sentido do que se produz enquanto fala. Nesse contexto, o silêncio não está na atitude de receber, mas é aquele implícito na atitude de expressão que pode ser captado a partir de um aguçamento épico de desmontagem da oratória democrática esvaziada.

O ato de espera em silêncio é sábio, mas não deve ser generalizado. Talvez não precise mesmo ser procurado. Há momentos em que o silêncio é a atitude mais radical de dizer que o rei está nu. Muitas vezes o silêncio é a única forma de mostrar que autoritarismo e nudez são categorias éticas que deveriam ser, inclusive, mais tensionadas em seus tecidos: a visualidade cênica de figurinos ou do corpo nu enquanto traje guardam em si vórtices de força e de fragilidade que se presentificam a despeito de qualquer montagem cênica-cotidiana.

Educação democrática: vetos à teatralidade e as hibridações dos Direitos Humanos

No texto procuramos discutir alguns dispositivos recentes da arte da *performance* e da pedagogia da cena no sentido de investigar camadas estéticas e políticas do contexto de defesa da democracia. Mas como garantir processos de educação democrática em tempos nos quais os vetos à teatralidade são paradigmáticos enquanto instabilidade em torno dos Direitos Humanos? Inevitavelmente passamos pela reflexão sobre a institucionalização dos processos sociais enquanto regimes de verdade, considerando também alguns de seus limites éticos: “verdade não é, absolutamente, algo que possamos adquirir, ter ou utilizar em nossas relações pragmáticas habituais com o mundo, mas constitui o acontecimento que interrompe essas relações” (LARROSA, 2016, p. 195).

Pretendemos que os elementos apresentados em torno da excentricidade, da ética da coralidade votiva e do pensamento situado tenham contribuído para dar relevo às texturas das visualidades cênicas subjacentes à luta pela democracia na educação. Nesse sentido, as práticas pedagógicas da cena potencialmente guardam hibridismos nos quais a arte não se restringe à

criação das ficções de mundo político, mas nos provoca a reinventar a poética do que somos.

A poética do ser e não ser se configura no espaço intervalar, entre um polo e outro; [...]. É no espaço do não ser que se instaura a dramaturgia a qual transita no ser e estar como ações distintas. Espaço e tempo não como condicionantes, mas partícipes do jogo dramático que acolhe, gera ou inventa situações moventes que afetam e são afetadas. Assim, dramaturgia não reside apenas em procedimentos, mas em invenções artísticas que superam modelos convencionados, instaurando ficções que a/o artista manipula, realidades que opera, ausências e presenças que engendra, fala e silêncio que anima. Enfim, tessituras de toda ordem. (COSTA, 2016, p. 332-333)

É possível ser e não ser ao mesmo tempo? De que forma a liminaridade da arte da *performance* informa sobre os mecanismos dramáticos dos ataques à democracia? Por mais que se procure modos de representar o sentido de lutas sociais em tempos de recrudescimento democrático, apenas o que subsiste nas fronteiras pode desafiar os regimes de verdade hegemônicos e já minados desde seus primeiros existires.

Referências bibliográficas

- BOAL, A. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CABALLERO, I. D. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CABALLERO, I. D. Desmontagem cênica. **Rascunhos** – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12. jan-jun 2014.
- COSTA, F. S. da. **A poética do ser e não ser**: procedimentos dramáticos do teatro de animação. São Paulo: Edusp, 2016.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção** de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: EdPUC-Rio, 2010.
- LARROSA, J. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- LEAL, D. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PAVIS, P. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Tradução de Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy e Adriano C. A e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TURNER, V. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 31/10/2019

Publicado em 09/03/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p197-209

Sala Aberta

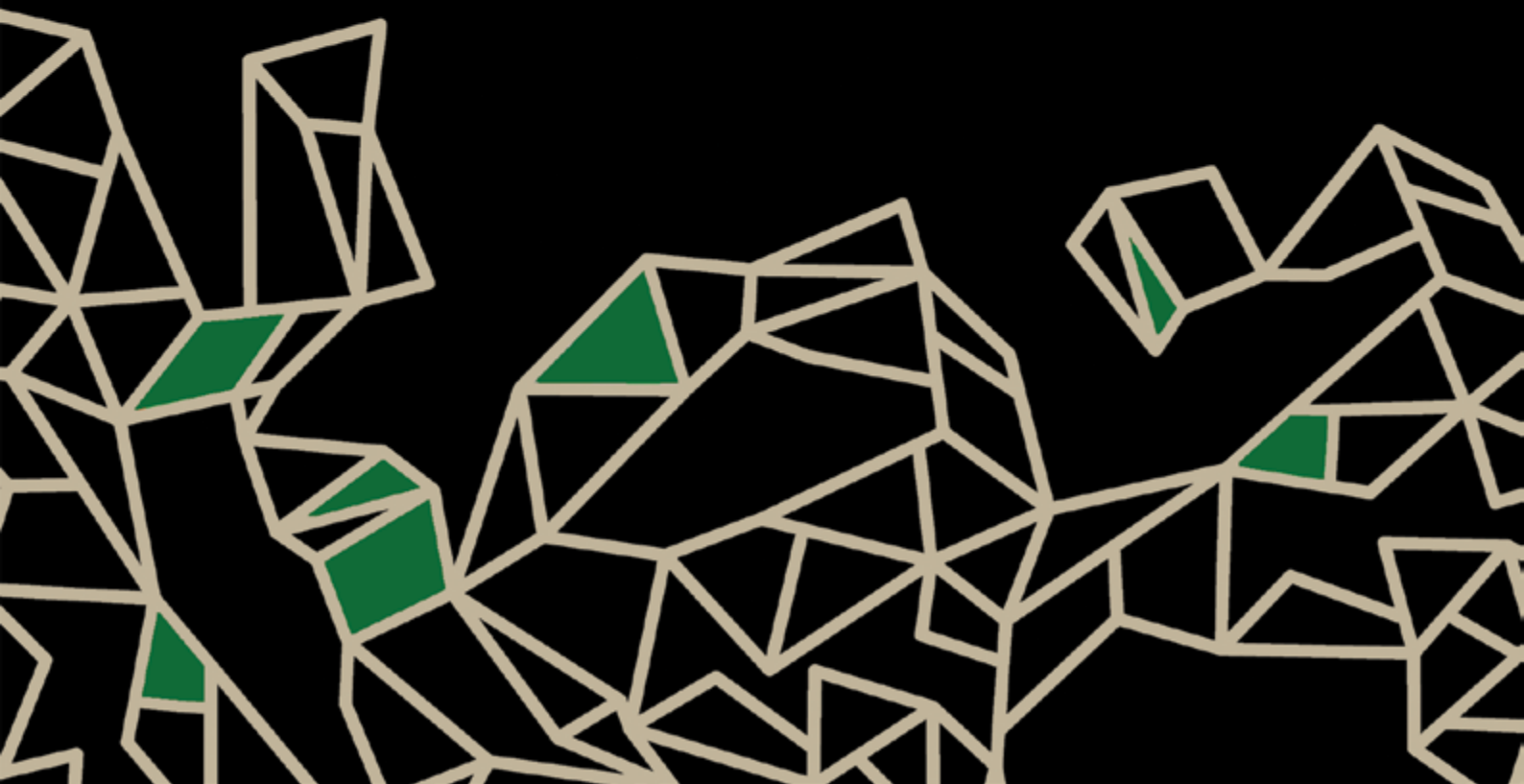
O performer insurgente da cena: performances de um corpo diferenciado

*The insurgent performer of the scene:
performances of a differentiated body*

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Fundador do Centro Internacional de Pesquisas Artísticas e Acadêmicas sobre Antonin Artaud. Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (Ufba)



Resumo

Este artigo reflete sobre o performer como um insurgente: quando está em cena, esse artista tenta encontrar um elo entre arte e vida, e não a sua separação, pois passa a assumir através da presença de seu corpo a função de ser sujeito, objeto e trajeto de arte na efemeridade de sua performance.

Palavras-chave: Corpos diferenciados, Performer, Performance, Ativismo, Insurgências.

Abstract

This article reflects on the performer as an insurgent on the scene since the artist tries to connect art and life during each performance, not separate both, as they begin to assume the function of being subject, object and art trajectory in the temporary nature of the body's performance.

Keywords: Differentiated bodies, Performer, Performance, Activism, Insurgencies.

Nos dias atuais, muitos são os estudos que conjecturam acerca das teorias e práticas que balizam as funções exercidas pelos profissionais que fazem parte, pensam e produzem o fazer cênico contemporâneo. Este estudo enfatiza o papel do performer na cena, em especial dos performers com corpos diferenciados¹, sobretudo quando o sujeito artista compreende a política como performance e passa a assumir o que defino como a função de insurgente em seu fazer performático.

A performance comunga com os ideais do ativismo², uma vez que a maioria dos performers e de seus fazeres performáticos não se filia a uma política partidária, mas se engaja politicamente em diferentes propósitos. Esse fazer cênico se mistura com as ideias da contracultura e com a indagação de que o performer é um artista insurgente, haja vista que se insurge na arte e na vida contra tudo e todos que preconizam discursos e práticas

1 O termo corpos diferenciados foi cunhado por mim (OLIVEIRA, 2013) e Nara Salles (OLIVEIRA; SALLES, 2018) para designar as pessoas com deficiência.

2 O ativismo intervém nos contextos e nas situações cotidianas com a premissa de utilizar a arte para fazer política e reconhece esta como uma forma de arte também.

totalitárias excludentes e produtoras de estigmas sobre as pessoas com corpos diferenciados.

Para Diana Taylor (2011; TAYLOR; FUENTES, 2012), o performer, estando inserido cotidianamente em ações que transitam entre as diversas dimensões da vida humana, compreende a política como performance e usa a arte para fazer política, podendo direcionar a sua obra para as discussões e práticas relativas aos estratos público e privado, objetivando realizações que mudam os diferentes contextos da realidade, ou seja, a arte se torna ativista.

O performer assume o papel de ativista quando se dispõe de forma crítica e não alienada a insurgir contra os sistemas de poder totalitários que colocam os indivíduos longe das próprias decisões concernentes aos modos de viver e ser na realidade em que se encontram. A definição de insurgência referida aqui não faz nenhuma apologia ao terrorismo, aproximando-se mais das ideias da contracultura, pois, segundo Ken Goffman e Dan Joy (2007, p. 12), “as contraculturas buscam basicamente viver tão livres das restrições à força criativa quanto seja possível, onde e como quer que seja possível fazê-lo”.

A performance explode as convenções socioculturais e artísticas que restringem e censuram os trabalhos de artes explicitamente corporais na sociedade capitalista; ela não deve pedir licença para existir: ela implode o próprio paradigma artístico, pois não se priva de se realizar diante de julgamentos e entendimentos autoritários que pretendem julgar o que é ou não arte. O triunfo da performance perante o reacionarismo é atribuído a sua característica de expor, por diferentes formas cênicas, as artimanhas que alienam as pessoas sobre a liberdade de seus próprios corpos em diversos contextos da vida e da arte.

O performer não quer mais representar, mas se apresentar. Ele pode até explanar algum texto em cena durante seus solos e monólogos, porém de forma não dramática, pois visa substanciar a sua arte performática através de seus espectros autobiográficos. Em vista disso, a performance possui infinitas variáveis e é feita por artistas inconformados com as limitações exercidas pelas expectativas normativas da sociedade e que querem colocar sua arte em contato direto com o público. Na ação performática, não apenas o íntimo do artista está vindo à tona, mas também o público: o performer é autor, matéria-prima e objeto artístico da sua obra, e frequentemente revela aos



espectadores o anacronismo das artimanhas políticas, sociais e culturais da sociedade em que vivem.

A performance se configura como uma arte contracultural que não pretende e não quer se integrar ao normativo, mas se rebelar e transgredir o que está estabelecido. Ela envolve, de forma não hierárquica, a participação de todos que estão no ato performático; prioriza a simplicidade ou a extinção dos aparatos cênicos; permite que o performer seja autêntico e aja de acordo com suas ações pessoais e inclinações políticas não partidárias; e intensifica o embasamento dos territórios e das fronteiras da arte e da vida.

A performance no contexto cênico contemporâneo não se filia à arte tradicional, por não produzir formas fixas nem se destinar ao mercado de arte; ao contrário, refuta e se insurge contra um fazer artístico reservado a grupos elitizados – os consumidores de obras de arte. Para Peggy Phelan (1993), a ontologia da performance reside na representação sem reprodução, ou seja, a principal característica da performance é o seu acontecimento único e efêmero, definido a partir da sua singularidade, e não das tentativas de reproduzi-lo. Para a pesquisadora estadunidense (Ibid.) a performance se diferencia das outras linguagens artísticas por não permanecer como um objeto artístico, mesmo se utilizando de diferentes mídias reprodutivas.

O performer deseja ser o sujeito que, por meio do seu corpo, se insurge contra si mesmo para friccionar e exibir as fraturas de seu tempo, pois bem sabe que sua insurgência pertence ao tempo *hic et nunc* da sua vida. Seu pensar-fazer performance busca questionar, subverter e transgredir os desafiantes e instigantes preceitos defendidos pelo *establishment* da racionalidade totalitária e tecnocrata de nosso tempo.

Em outras palavras, o performer se torna um indivíduo que não consegue nem quer se adaptar às exigências e ao anacronismo de sua época, embora saiba que, de toda forma, não pode fugir da razão de pertencer singularmente ao seu tempo. Para tal empreitada, pode-se afirmar que a performance é uma arte do eu, como defende Josefina Alcázar (2014). O performer utiliza seu próprio corpo para dizer em primeira pessoa não somente sobre as questões públicas, mas especialmente para expor sua privacidade ao coletivo.

Em sua performance, o artista assume uma posição política, isto é, afirma uma posição de recusa, de repulsa e de protesto diante do *establishment*.

Os performers tentam a insurgência e o ativismo em cena porque têm a preocupação de produzir uma arte contestadora dos discursos e das práticas homogeneizantes. O próprio ato de pensar-fazer performance demanda de imediato do performer uma vontade de ser heterogêneo e autêntico em sua prática, principalmente exercendo o direito de dizer através de sua arte que todos os presentes na cena podem se insurgir perante a alienação em que vivem.

Nesse contexto, em minha pesquisa de doutorado (OLIVEIRA, 2018) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/Ufba), estabeleci aproximações entre o pensamento de Artaud (2006) e suas reverberações na performance, pois percebi as seguintes proposições e ligações entre as duas formas de encenação: (1) ampliar as fronteiras da realidade na qual se faz o exercício da vida; (2) buscar fazer e estabelecer elos entre arte e vida, e não separá-las; (3) desorganizar aparências, derrubar preconceitos e fazer emergir verdades secretas e não imaginadas, provocando no espectador uma recepção muito mais cognitivo-sensorial do que racional; (4) produzir imagens físicas violentas, baseadas na ideia de ações extremas que provoquem os sentidos e a alma do espectador; (5) provocar nos participantes um desejo de mudança; (6) produzir cenas ritualísticas, permeadas pela emoção e, principalmente, centradas no corpo do atuante e em tudo que apele aos sentidos do espectador, renegando dessa forma a dogmatização do texto dramático como regente supremo do fazer teatral.

Artaud pode ser considerado um precursor da performance pois, ao não separar a arte da vida, suas ideias ainda servem como potenciais influências para os estudiosos e os praticantes dessa arte cênica híbrida e cruel, que busca não apenas uma independência da cena perante a literatura dramática e a feitura de obras-primas, mas, sobretudo, contagiar mudanças existenciais na vida daqueles que dela participam. As reverberações das ideias de Artaud (Op. cit.) permeiam e se instauram nas seguintes performances que realizei: *(DES)VITRUVIANDO* (2014), *Sanguis* (2014) e *Reliquarium experientiis* (2014).

(DES)VITRUVIANDO

Apresentei a performance *(DES)VITRUVIANDO* no ano de 2014, em Salvador (BA): forrei com papéis brancos o chão da sala da galeria Cañizares,



na Ufba, para que, com canetas hidrográficas coloridas dispostas pelo espaço, os espectadores desenhassem ou escrevessem o que quisessem no papel em que estava deitado. Esse título foi escolhido pois o objetivo artístico principal era mostrar em cena as desproporções e as limitações físicas decorrentes da degeneração do corpo diferenciado do encenador, além de proporcionar aos espectadores a oportunidade de desfazerem seus zelos exagerados diante de um corpo com deficiência. A apresentação tencionou expor a anatomia e a fragilidade do corpo diferenciado, opondo-se assim à ideologia vindoura de outros séculos que representa as proporções e os ideais de corpo perfeito – figurado, por exemplo, no desenho *Homem vitruviano* do artista italiano renascentista Leonardo da Vinci, feito por volta de 1490.

Essa obra foi criada para se configurar como uma cerimônia ritualística em que o corpo diferenciado está no centro do espaço liminar permeado pelas forças energéticas emanadas pelos espectadores. Vesti apenas uma cueca e pedi que alguns espectadores me pegassem nos braços para depois me deitarem no centro de um quadrado feito com papéis brancos, fixados com fita adesiva; em seguida, solicitei aos espectadores que, se quisessem, pegassem qualquer caneta hidrocor disposta nos papéis para contornar meu corpo diferenciado ou para desenhar e escrever qualquer coisa relacionada à apreciação da performance.

Ao expor a degeneração do corpo diferenciado causada pela progressão da amiotrofia espinhal progressiva, dispus-me seminu no espaço cênico com o objetivo de chacoalhar, semelhante à peste artaudiana (ARTAUD, Op. cit.), as angústias e a lembrança da finitude humana dos espectadores que participavam ativamente da performance, e até mesmo daqueles que apenas observavam a fragilidade e a pouca mobilidade daquele corpo deitado sobre o tapete de papel.

No decorrer da performance, tive a oportunidade de criar uma dança improvisada com Ciane Fernandes e Susanne Ohmann, na qual exploramos as proporções e as desproporções dos corpos no espaço e experienciamos as cinesferas individualmente e em grupo, havendo uma troca afetiva. Sendo assim, em cena demonstrou-se que “não podemos conceber uma harmonia excludente e unipolar – baseada em ‘boas proporções do corpo humano’ e em uma ‘forma sem mistura’ –, mas sim, por definição, inclusiva e múltipla” (FERNANDES, 2006, p. 342).



Figura 1 – Ciane Fernandes, Felipe Monteiro e Susanne Ohmann na performance *(DES)VITRUVIANDO*

Foto: Luis Carneiro Leão (2014)

Na performance *(DES)VITRUVIANDO*, não disfarcei em nenhum momento a atrofia de meus membros, a pouca mobilidade, a severa escoliose que faz com que minha coluna em formato espiralado dificulte a respiração, os suores e os odores do meu corpo diferenciado em cena, em um ato que não distingue a arte e a vida, perfazendo nos espectadores durante a interação performática a afirmação de que, no paradigma ontológico, todos os seres humanos são deficientes, porque incompletos, e fisiologicamente todos os corpos, a cada segundo, vão ao encontro da principal certeza existencial: a finitude humana.

Sanguis

A performance *Sanguis*³ foi apresentada no dia 15 de outubro de 2014 em frente à fonte da Escola de Teatro da Ufba. Nesta obra, com o objetivo de provocar sinestésias⁴, escolhi elaborar uma dramaturgia composta

3 “*Sanguis*” significa sangue, em latim.

4 Por sinestesia compreende-se a percepção do mundo por meio da relação subjetiva provocada espontaneamente pelos sentidos. Por exemplo, em *Sanguis*, os incensos possibilitaram evocar nos espectadores memórias relacionadas a imagens, paladares, sensações e/ou sons, fazendo com que o indivíduo fosse atravessado por emoções provenientes das produções de sentidos difundidos em cena.

pelo som de meus batimentos cardíacos, gravados a partir de um exame de ecocardiograma; pelos diálogos com os espectadores; e pela participação destes, ao pedir-lhes que vestissem luvas descartáveis, pegassem uma agulha, furassem meus dedos, desenhassem com o sangue em um pano branco e, por fim, acendessem e alocassem, em qualquer lugar do espaço, dois incensos.

O ato de pedir que os observadores furassem meus dedos e desenhassem o com o sangue no pano branco intentavam ressignificar momentos de minha vida em que eu era constantemente internado e via meu sangue nas agulhas, bem como a rejeição a qualquer tipo de vestimenta dos profissionais de saúde, principalmente se fosse da cor branca.



Figura 2 – Felipe Monteiro em *Sanguis*

Foto: acervo de Felipe Monteiro (2014)

Após o começo da performance, ao solicitar que os espectadores furassem meus dedos e desenhassem com o sangue em um pano branco, eles se assustavam – alguns furavam, outros não – e perguntavam: “Como a gente faz? Está doendo? Está machucando? Em qual parte do corpo devo pegar com mais cuidado?”. Dessa forma, estabeleceu-se um diálogo com os participantes, proporcionando-lhes a oportunidade de fazer parte da cena, pois havia um espaço cênico partilhado no qual poderiam abrir suas percepções para entender a tessitura dos elementos da obra.

Nesse contexto, a francesa Florence de Mèredieu, historiadora da arte e especialista em Antonin Artaud, ao apreciar o vídeo da performance *Sanguis* fez a seguinte ponderação:

As pessoas que se aglomeram em torno dele e participam do ritual “hospitalar” (poderíamos interpretar sobre os diferentes sentidos deste termo que designa ao mesmo tempo o mundo médico e a dimensão de acolhimento dos “Anfitriões”) se inquietam com os protocolos a seguir para abordar e “cuidar” deste corpo diferente. O sangue que corre sobre o tecido branco (símbolo e sintoma deste ambiente médico que é o pano de fundo do universo de Felipe Monteiro) também assusta. Relembrando, em tudo, sua função vital e sagrada ao mesmo tempo: “Sanguis Brasil”

Felipe Monteiro percebe as reações do público, divide em dois grupos: os que intervêm e os que observam. Os que agem receiam machucá-lo, perguntam-se como cuidar da melhor forma possível deste corpo em que a fragilidade lhes assusta. O medo, a inquietação! Saímos aqui do ambiente puramente hospitalar. Entramos na esfera da partilha e da osmose... teatral, performativa. Mundo de emoções, de sensações, de sentimentos. Desenho do sangue sobre a tela do tecido. (MÈREDIEU, 2018, p. 259)

Sanguis permitiu que os participantes vivenciassem espacial, corporal e afetivamente uma relação direta com meu corpo diferenciado em cena, possibilitando aos espectadores um processo de autoexperiência e autorreflexão tanto na vida quanto na arte. A performance, enquanto processo artístico ritualístico, dá a oportunidade a cada espectador de perceber que, quanto mais se participa do ato, mais é possível notar que sua experiência não depende somente de si, pois, quando inserida em uma situação social, a experiência passa a depender de todos os envolvidos.

Na realização de *Sanguis*, as fronteiras e os territórios da arte e da vida foram embaraçados, visto que estão entrelaçados e não são dissociáveis pois, através da dor provocada pelo furo da agulha e pelo gotejamento do sangue, me coloquei em cena como um performer que expõe a lucidez de saber as limitações físicas de sua doença e de sua necessidade vitalícia de ser cuidado pelos outros em suas atividades diárias e fisiológicas, remontando às numerosas internações desde minha tenra infância.



Durante a performance, não apenas consegui evocar a peste artaudiana (ARTAUD, Op. cit.), mas me tornei a própria peste durante a experiência cênica de oferecer aos espectadores meu corpo diferenciado em um ato de sacrifício, pois, como descreve Sylvère Lotringer (2018, p. 265-266, grifo do autor):

O Teatro da Crueldade é a experiência da morte em vida. O teatro de Felipe Monteiro é vivo porque está vivo em face da morte e da doença. Não é algo que ele poderia colocar em sua face, ou em seu corpo, como uma máscara, mas é um com o seu corpo. Sua crueldade não é só um ato, mas um ato de fé. No parque quando ele celebra sua crueldade, ninguém pode deixar a cena rindo dele, como alguns fizeram com Artaud, que acabou performando perante um anfiteatro vazio. Felipe Monteiro transportou seu palco para um lugar público e a cena é tão conflitante que ninguém tem coragem de sair. Seu corpo é a peste e todos percebem de pronto que não é um ato, mas é real. E mesmo assim é mais do que real uma vez que insinua a si mesmo na mente das pessoas enquanto, de forma análoga ao regicídio, ele olha a si mesmo performando publicamente seu teatro privado de crueldade, deixando seu público transitório incapaz de decidir se testemunharam algo muito obscuro de ser visto, ou o derradeiro ato de **bravura**, que é sua própria deterioração física.

Reliquiarium experientiis

A terceira performance, *Reliquiarium experientiis*, foi apresentada em 24 de novembro de 2014 no Largo de São Francisco (Pelourinho), em Salvador (BA). Essa cena se fez a partir de um movimento de ruptura que objetivou dessacralizar a arte, tirando-a de sua função elitista, especialmente pela vontade de fazer arte fora dos muros da Ufba.

Em *Reliquiarium experientiis*, fiquei sentado e imóvel na cadeira de rodas durante uma hora, vestido com um figurino que fazia alusão às vestimentas religiosas e com os pés descalços. Coloquei um livro a minha frente e pendurei um banner com a frase “Escreva no livro o que você sente e/ou pensa ao me ver” em quatro idiomas (português, inglês, francês e espanhol).



Figura 3 – Performance *Reliquarium experientiis*

Foto: Carlos Alberto Ferreira (2014)

Poucas pessoas realizaram o pedido feito no banner. Vejamos algumas frases escritas no livro:

Eu vejo uma pessoa frágil, mas com coragem de mostrar suas fragilidades. Me faz questionar o que é considerado como frágil; corpo ou espírito? (Camila Freitas)

A 1ª imagem: um santo / A 2ª imagem: o pagador de promessas. (Olívia Camboim)

Então, o que é o corpo isolado? Qual sua noção há em ver o outro? E a imobilidade? Uma vida ser. Uma vida outra. É a minha, que não é a sua vida! Vida, Vide! IDA, DAVI. Filho ser. VIDA. (Carlos Alberto Ferreira)

EU QUERIA VER MINHA FILHA SE ESTÁ Bem (Telma dos Santos)

Minha primeira impressão é admirar a coragem para realizar esse trabalho. Nem todos os artistas são capazes de tamanha entrega.



O impacto está, para mim, em ver a expressão artística em tudo que o cerca e principalmente na corporificação dessa arte. Sinto-me admirado e orgulhoso! (Gildon Oliveira)

Compreendi em *Reliquarium experientiis* que, se não tivesse o corpo diferenciado, poderia participar normalmente das relações sociais, do cotidiano; mas, como apresento singulares características corporais que fogem aos padrões normativos da sociedade, meu corpo diferenciado acaba despertando as atenções alheias e, conseqüentemente, os outros esquecem que sou um ser humano como outro qualquer.

Não cabe à performance ser benemérita ou humanitária, pois o seu humanitarismo é realizado em permanentes entrecruzamentos com a vida, posto que não se isenta de questionar as problemáticas culturais e de outras circunstâncias em que está inserida. Mesmo não sendo uma arte definitivamente política, a performance executa seus ativismos através das problemáticas latentes de seus feitores, entre eles os performers com corpos diferenciados. Sendo insurgente, o performer torna-se um gerador de insurgências políticas, artísticas, sociais, pessoais, bem como de alteridades, porque legitima através do ativismo modos de existência pregnantes, que denunciam, subvertem e transgridem os padrões normativos instaurados na sociedade contemporânea brasileira.

Referências bibliográficas

- ALCÁZAR, J. **Performance**: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad. México, DF: Siglo XXI, 2014.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FERNANDES, C. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.
- GOFFMAN, K.; JOY, D. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- LOTRINGER, S. Contemplar o sofrimento. In: OLIVEIRA, F. H. M.; SALLES, N. (org.). **Corpos diferenciados em performance**. São Paulo: Fonte Editorial, 2018. p. 263-268.
- MÈREDIEU, F. No limiar do corpo: metamorfoses e linhas de fuga: de Antonin Artaud às expressões contemporâneas. In: OLIVEIRA, F. H. M.; SALLES, N. (org.).

- Corpos diferenciados em performance.** São Paulo: Fonte Editorial, 2018. p. 245-262.
- OLIVEIRA, F. H. M. **Corpos diferenciados:** a criação da performance “Kahlo em mim eu e(m) Kahlo” Maceió: Edufal, 2013.
- OLIVEIRA, F. H. M. **Subjetividade(s) e(m) performance:** corpo, diferença e ativismo. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Faculdade de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- OLIVEIRA, F. H. M.; SALLES, N. (org.). **Corpos diferenciados em performance.** São Paulo: Fonte Editorial, 2018.
- PHELAN, P. **Unmarked:** the politics of performance. London: Routledge, 1993.
- TAYLOR, D. **Performance.** Buenos Aires: Asuntos Impresos, 2012.
- TAYLOR, D.; FUENTES, M. A. (ed.). **Estudios avanzados de performance.** México, DF: Fondo de Cultura Económica; New York: Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011.

Recebido em 02/02/2019

Aprovado em 19/09/2019

Publicado em 09/03/2020





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p210-221

Sala Aberta

“Ninguém tem como falar da gente”: políticas outras para o teatro contemporâneo

*“Can’t nobody talk about us”:
other politics for contemporary theater*

Adriana Schneider Alcure

Adriana Schneider Alcure

Professora do Curso de Direção Teatral e do
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
Suporte pelo programa de bolsas para pesquisa
Capes/Humboldt (agosto de 2018 a outubro de 2019)



Resumo

Na cena contemporânea do teatro, a cidade tem estado bastante presente, seja como suporte sensível, temática, base dramaturgica ou material de trabalho. As relações entre cidade e violência, por exemplo, têm perpassado o trabalho de grupos como o Nós de Teatro, de Fortaleza, e o Coletivo Bonobando, do Rio de Janeiro. Os locais de moradia dos integrantes e os percursos que fazem na cidade, assim como suas experiências de vida, corporeidades, memórias e vivências, são decisivos para seus processos de criação e também para seus modos de produção. Ao colocar em evidência as especificidades e as urgências dessas produções, que historicamente estiveram excluídas dos nichos hegemônicos das artes, consideramos que essas cenas podem atualizar e ampliar os debates entre arte e política no Brasil.

Palavras-chave: Arte e política, Modos de criação e produção, Políticas da cena, Escrivência, Cidade.

Abstract

The city environment has been and remains very present in contemporary theater, whether as sensitive support, theme, basis for dramaturgy, or working material. For example, relationships between the city and violence infuse the work of Brazilian theatrical groups like Nós de Teatro, from Fortaleza, and Coletivo Bonobando, from Rio de Janeiro. The spaces in which company members live and the trajectories they take throughout the city, as well as their life experiences, corporeality and memories, define these groups' creative processes, as well as their modes of production. By making explicit the specificities and urgencies of such productions—which, historically, have been excluded from hegemonic niches in the arts—we consider that these ways of doing theater serve to update and amplify discussions of arts and politics in Brazil.

Keywords: Arts and politics, Modes of creation and production, Theatre politics, Writing experience, Cities.

“**Insurgência periférica**”: essa frase está estampada em uma das camisetas do Nós de Teatro¹, em composição com o rosto da atriz Kelly Enne

1 “O Nós de Teatro atua desde 2002 na periferia de Fortaleza – CE. Nesses 16 anos, o grupo resiste em sua comunidade desenvolvendo projetos culturais no Território de Paz



Saldanha vestindo uma máscara de gás. Em 2017, trabalhei no projeto *Despejadas*², desse grupo, a convite do Laboratório de Teatro do Porto Iracema das Artes, em Fortaleza. A proposta do grupo para o laboratório de pesquisa consistiu em investigar as relações entre cidade e gênero, com foco nas narrativas de mulheres sobre a periferia da cidade. O mote inicial foi a obra *Quarto de despejo*, da escritora Carolina Maria de Jesus (1960). O objetivo era problematizar os discursos hegemônicos sobre a cidade através de uma dramaturgia textual e cênica das relações das mulheres com o espaço público:

*Eu sou forte, Fortaleza, assunção de mim mesma. Rasgue minha roupa, arranque minha calcinha, faça o que quiser de mim. Estarei aqui de pé, este não será meu fim. Branca pra casar, mulata pra foder, negra pra trabalhar. Trabalho. Trabalhando ainda estarei aqui, de pé. Sendo forte, Fortaleza, assunção de mim. Este não será meu fim.*³

Cheguei pela primeira vez na sede do Nós de Teatro para a festa dos 15 anos de atividade do grupo, que também marcava o primeiro ano de funcionamento do novo espaço na avenida José Torres, 1.211, na Granja Portugal. Havia muita gente, música tocando alto, cerveja gelada, churrasquinho assando, pessoas dançando, performances acontecendo dentro e fora da sede. Minha primeira impressão foi a de estar diante de uma família, com laços de sangue e de amizade, várias gerações reunidas, e a vizinhança em celebração. Os discursos enfatizavam a relação com aquele bairro, a vida comunitária, a insistência em continuar fazendo teatro, a paixão pela rua, as lutas diárias de resistência, o esforço para ter uma sede, as dificuldades de viver como artista.

Entre 10 e 15 de agosto de 2017, fiquei hospedada na sede da Granja Portugal, um dos bairros que integra o Grande Bom Jardim, do qual fazem

do Grande Bom Jardim, tornando-se uma das referências nacionais de trabalho artístico desenvolvido em periferia” (HISTÓRICO, 2001).

2 Participaram do projeto as atrizes Amanda Freire, Doroteia Ferreira, Kelly Enne Saldanha e Nayana Santos, sob a direção de Edna Freire e assistência de direção de Henrique Gonzaga. Ao todo, foram quatro viagens de trabalho, em agosto, outubro, novembro e dezembro de 2017, que resultaram na demonstração do processo do espetáculo, com dramaturgismo de Altemar de Monteiro, apresentado na sede do grupo no dia 17 de dezembro.

3 Texto da atriz Kelly Enne Saldanha, presente em relatório entregue ao Porto Iracema das Artes e que utilizei como fonte documental no desenvolvimento da pesquisa. Os depoimentos a seguir foram todos retirados desse relatório.

parte outras localidades, como o próprio Bom Jardim, a Granja Lisboa, o Siqueira, o Canindezinho, entre outras comunidades. O Grande Bom Jardim é considerado um dos bairros mais perigosos de Fortaleza, com altas taxas de mortes violentas e até mesmo chacinas. Em 2018, registrou-se a ocorrência de vários tiroteios, resultando em diversas pessoas baleadas e na morte de crianças e moradores (MORADORES..., 2018; RIBEIRO, 2018). Faço uso dessas informações não para compactuar com um possível sensacionalismo, mas para contextualizar as narrativas de violência que fizeram parte do processo, como também da oficina que ministrei na mesma ocasião. Esse contexto de risco compõe parte das preocupações dos integrantes do grupo, que são moradores da região. É impossível ignorar as demandas e os impactos da violência nos modos de produção e criação do grupo (MONTEIRO, 2018). Arrisco dizer, ampliando a questão, que talvez não haja nada mais relevante que tratar da cidade como suporte sensível, como temática ou material de trabalho em determinadas produções artísticas no Brasil contemporâneo.

Desde o início do projeto, trabalhar na sede do Nós de Teatro era condição inegociável. Para mim, como colaboradora, era preciso estar dentro do contexto de criação do grupo para compreender, em curto espaço de tempo, os modos de produção e criação, mas também as próprias dinâmicas políticas da cidade de Fortaleza e o contexto do Bom Jardim. A sede é compreendida aqui como espaço afetivo, político e sensorial, como um modo de vida e espaço da intimidade. De acordo com Edna Freire:

Trabalhar em nossa sede sempre foi o desejo pela questão do entorno e pelas histórias que as ruas e as pessoas que habitam aqui nos trazem, mas Adriana nos deu mais uma ramificação, explorar o espaço físico da sede, cada canto de parede, cada coluna, nossa cozinha e nossas grades. O que poderíamos extrair dali daqui pra frente? Qual significância do espaço perante a cidade, já que estamos trabalhando também a cidade?

Assim, a própria sede, sua localização territorial e as condições para a sua manutenção nortearam escolhas e opções metodológicas. Essas correlações, por consequência, foram determinantes para as políticas específicas da cena em *Despejadas*. Como elabora Kelly Enne Saldanha:

As paredes da sede do Nós de Teatro têm sido ouvintes de nossas histórias, cada vivência, cada exercício e cada relato tem nos fortalecido e nos preenchido de força para a luta. Sim, não estamos em processo só de um espetáculo, estamos em um processo de luta. As ruas da periferia têm colaborado muito com o nosso processo, os pés que por elas percorrem são os que constroem o nosso caminho, caminho que não precisa e nem vai ser o mesmo de séculos atrás. Estar na rua e falar sobre a mulher negra da periferia, em suas singularidades e particularidades, tendo como material principal o livro de uma mulher negra e da periferia, como nós, tem nos revelado que ninguém tem como falar da gente, senão nós mesmas. As nossas angústias não são transferíveis, os nossos medos não podem ser mensurados por todos, podem deixar que de mim eu falo!

Os territórios objetivos definidos pela cidade de Fortaleza e pela própria sede se correlacionaram à experiência de vida das atrizes, suas corporeidades, memórias e trajetórias – territórios sensíveis a serem cartografados e percorridos. Tais materiais subjetivos foram transpostos para as investigações cênicas e depois se ampliaram para outras narrativas, para outras mulheres. As dramaturgias pessoais problematizavam as políticas dos corpos em criação. A composição de performances e cenas passou a se apoiar em materiais autobiográficos, porém ampliados, que eram desenvolvidos com a intenção de revelar poéticas para além de si. Amanda Freire faz estas conexões:

Em todos os encontros temos mergulhado mais nas subjetividades e singularidades do ser mulher, com a relação de troca criada entre as companheiras do projeto, não consigo definir ou descrever, seria injusto. Cada uma com suas particularidades, as relações com a cidade, bagagens, cheiros, humor e história de vida tem fortalecido a cada dia nosso projeto. Qual cidade habitamos? Será a mesma para todas?

A matemática e filósofa Tatiana Roque (2018) faz provocações pertinentes em seu texto *Erotismo e risco na política*. Talvez o gesto e a ação política mais significativos para uma mudança socioestrutural e nos modos de vida sejam as mulheres, em toda sua diversidade, ocupando as instâncias de poder, as institucionalidades e problematizando a cena. É necessário desenvolver um *ethos* “feminino”, um “devir-mulher” no exercício da política, ou seja, a intimidade e a dimensão do espaço privado, do interior da própria casa,

por exemplo, precisariam tomar o que é público, invertendo a lógica do que, em tese, seria o próprio espaço da política institucional. É preciso expandir a lógica do íntimo, a qualidade de interioridade do feminino, transformando esse *ethos* em método. As mulheres podem de fato alterar os modos de pensar e praticar a política, operando a partir de seus próprios meios, vivências e experiências.

É erótico o momento em que tudo aquilo que estava relegado ao plano do íntimo, do privado, da interioridade ou do “subjetivo” – afeto, delicadeza, cuidado, histeria ou sofrimento – adentra a arena pública. O erotismo na política pode ser entendido como uma recusa em relegar à vida privada toda essa esfera do incontornável e do irresistível que diz respeito aos afetos. É como amamentar em público. A coisa vem, brota. Não dá pra controlar. “Elas estão descontroladas”. Sim, estamos. (Ibid., p. 14-15)

As leituras de Carolina Maria de Jesus (Op. cit.) e de bell hooks⁴ (1993, 2015) que fazíamos enquanto preparávamos juntas o almoço na cozinha da sede do grupo ou a gravidez de uma das atrizes durante o processo se tornaram fontes tanto para a elaboração dramaturgica quanto para o entendimento da metodologia de criação. O conceito de “escre(vivência)” de Conceição Evaristo (2005, 2008) foi também uma chave para a compreensão do elo entre arte e vida, privado e público, cotidiano e sala de ensaio, determinante no processo. Em *Becos da memória*, por exemplo, Evaristo (2006) parte de uma perspectiva autobiográfica e das memórias de infância e, com a força da vivência, vai desfazendo os estereótipos representativos de mulheres negras na literatura e na história do Brasil. O procedimento memorialista, vinculado à história de vida da autora, torna-se um gesto político para tensionar a historiografia e romper os silenciamentos. Contar a história a partir da autorrepresentação, da intimidade e da consciência da experiência seria eficaz porque:

Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (Id., 2008, p. 6)

4 Gloria Jean Watkins utiliza o pseudônimo **bell hooks**, escrito em letras minúsculas.

Essa estratégia discursiva, também experimentada no processo de *Despejadas*, é um interessante procedimento de autoconsciência, de descolonização de si. bell hooks (1993, 2015), em sintonia com essa tradição literária das mulheres negras, tece também em seus textos uma relação entre a potência das narrativas domésticas, privadas, e as dimensões políticas mais amplas. Com isso, problematiza a forma do texto de pesquisa acadêmica, ampliando, a meu ver, a densidade da discussão, porque também complexifica o *ethos* “masculino” do exercício científico. hooks legitima todas as mulheres que a antecederam, especialmente as não acadêmicas, quando evidencia que a natureza doméstica dessa produção possui grande capacidade discursiva e potência política. Em seus textos, ela não nega a forma feminina; pelo contrário, ela afirma e torna tal potência politicamente eficaz, tanto nas instâncias acadêmicas e políticas como na militância.

Uma vez que o sexismo delega ao feminino a tarefa de criar e sustentar um ambiente doméstico, construir lares como espaços de cuidado e nutrição diante da realidade brutal da opressão racista e da dominação sexista tem sido primordialmente responsabilidade das mulheres negras. Historicamente, os afro-americanos acreditavam que a construção de uma moradia, ainda que frágil e tênue (a senzala, o barraco), tinha uma dimensão política radical.⁵ (Id., 2015, p. 77-78, tradução minha)

Gostaria ainda de desenvolver neste texto as relações entre cidade e violência, fundamentais tanto no trabalho do grupo Nós de Teatro como no Coletivo Bonobando⁶, do qual sou integrante e que também é formado por jovens atores de bairros populares e favelas. Em outubro de 2015, o Bonobando

5 No original: “Since sexism delegates to females the task of creating and sustaining a home environment, it has been primarily the responsibility of black women to construct domestic households as spaces of care and nurturance in the face of brutal harsh reality of racist oppression, of sexist domination. Historically, African-American people believed that the construction of a homeplace, however fragile and tenuous (the slave hut, the wooden shack), had a radical political dimension?”

6 Criado em 2014, no Rio de Janeiro, é formado por Adriana Schneider, Daniela Joyce, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Karla Suarez, Livia Laso, Lucas Oradovschi, Marcelo de Brito, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa e Vanessa Rocha. Tem dois espetáculos em repertório, com dramaturgias inéditas assinadas pelo grupo: *Cidade corre-ria* (2015) e *Jongo Mamulengo* (2016). Em 2017, integrou a mostra *Explosão: trans(relacion) ando Hubert Fichte*. Também em dezembro 2017, realizou a performance *Monumoments*. Em 2018, realizou o projeto Bonobando na Praça, com três ações artísticas, culturais e políticas na Praça Tiradentes.

estudou a peça *Cidade correria*, cuja dramaturgia foi construída coletivamente através da fricção entre as estratégias de transformação urbana no Rio de Janeiro, com vistas à realização dos Jogos Olímpicos, e as táticas de ocupação da juventude. A dinâmica entre corpo e territorialidade e as reflexões sobre “feridas coloniais” que permeiam essas relações foram fundamentais nesse processo.

É importante observar a emergência de uma cena contemporânea que evidencia corporeidades que colocam em xeque veios de produções artísticas historicamente excludentes. Ao identificar essas presenças, consideramos um tipo de cena que, no contexto brasileiro, vem trazendo visibilidade para artistas que, em geral, não estão presentes em certos nichos da arte. Tais artistas, antes quase invisíveis, estão debatendo as políticas da cena contemporânea. Desse debate vem a compreensão de que os processos que resultaram nessas ausências, ou que definiram quais presenças teriam direito à existência, ou visibilidade, são análogos ao que Fanon (2008) identificava como a base do racismo, mas, em especial, ao que Achille Mbembe (2018a) – filósofo e teórico da política – vem tentando argumentar como o **“devir-negro no mundo”**.

Achille Mbembe (2018b) tem feito revisões críticas sobre o conceito de biopoder, explorando sua relação com os de soberania e estado de exceção, e daí surge o conceito de **“necropoder”**, que interroga sobre as condições práticas contemporâneas das políticas da morte. Mbembe reverbera, a meu ver, problemas contundentes na atualidade das grandes cidades brasileiras, onde a violência não tem hora nem local para acontecer, e onde é inevitável a percepção de que determinadas mortes possuem maior valor que outras.

Como parte de minhas atividades no Laboratório de Teatro do Porto Iracema das Artes, lecionei a oficina “Processos de criação para dramaturgias coletivas”⁷. As atrizes e os atores do grupo Nós de Teatro participaram da oficina, e a experiência fomentaria os debates e experimentos cênicos que iríamos desenvolver ao longo do processo. A oficina foi baseada em proposições desenvolvidas no trabalho do Coletivo Bonobando. Um dos exercícios experimentados na oficina foi o de “deriva etnográfica” proposta desenvolvida por

⁷ Realizada entre os dias 7, 8 e 9 de agosto de 2017, com carga horária de 12 horas.



Thiago Florencio (2015) em sua pesquisa de doutorado e transformada em prática dramatúrgica com o Coletivo Bonobando (ALCURE; FLORENCIO, 2017). A proposição envolve exercícios de cartografia e práticas de deriva: durante a deriva, os participantes são estimulados a levantar as camadas de escrita em forma de palimpsesto da cidade, das escritas sobrepostas ao longo do tempo, em que o apagamento resiste ou coexiste de forma sutil com as novas escritas. Relacionamos a escrita à memória, aos lugares e à caminhada como subversão, como proposto por Certeau (2012, p. 175-176):

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo.

O exercício gerou narrativas contundentes, que articulavam as histórias de vida dos participantes da oficina com a própria cidade. Os materiais levantados resultaram em cenas individuais, apresentadas com densa carga emocional, evocada a partir de memórias pessoais. Após essa etapa, os participantes se reuniram em grupos e fizeram uma composição com os objetos recolhidos, que deveriam ser “despachados” em algum lugar no entorno. Esses locais de “despacho” deveriam ser escolhidos com base em critérios de identificação de pontos relativos a possíveis feridas coloniais.

O objetivo desse exercício cartográfico é de explorar uma disjunção entre a abstração cartográfica e a materialidade inusitada dos encontros dos corpos que caminham num exercício aberto ao surgimento de acasos. A busca por efêmeros pontos aleatórios situados no mapa força a pessoa a jogar o corpo para lugares e situações inusitados, fazendo desse jogo disjuntivo entre abstração cartográfica e fisicalidade dos corpos uma possibilidade efetiva da emergência de um espaço afetivo e performativo, em que se destacam acontecimentos e eventos relacionais e sensoriais. Ou seja, os pontos aleatórios servem como elemento mobilizador de derivas. (ALCURE; FLORENCIO, Op. cit., p. 98)

Todas as narrativas surgidas a partir dos exercícios individuais, bem como dos “despachos” coletivos, e também as ações e cenas criadas abordavam o medo e a insegurança de viver numa cidade como Fortaleza.

Narrativas, memórias, cenas, conversas informais, enfim, tudo circunscrevia questões relativas à violência. A diversidade dos participantes da oficina ampliava o problema tanto para os bairros populares da cidade como para as localidades de elite. Em todas as regiões de Fortaleza, inclusive no entorno do centro nervoso da produção artística e cultural da cidade, uma mesma partilha de insegurança, medo e violência era experimentada.

Para Thomas Hobbes (2004), o medo está na base da constituição do poder: nos Estados absolutistas, a coletividade transferia o poder para o soberano, que deveria garantir a segurança da vida em sociedade.

Entretanto, para o filósofo Michel Foucault (1999), criticando e ampliando a noção de soberania em Hobbes, o poder é difuso, distribuído, imanente. O autor sugere, através de uma genealogia do poder, observar seus processos e dinâmicas distributivos, microfísicos, propondo uma análise histórica dos modos de sociedade desde o período moderno (Ibid.). Se o poder é uma correlação de forças, seria preciso observá-lo nas relações interpessoais. Os dispositivos de disciplinamento e controle poderiam, segundo Foucault (Ibid.), ser observados na história das sociedades como regulações internas ao próprio sujeito, ou seja, atuando de dentro para fora – mas o medo continuaria sendo o componente primordial para o controle do sujeito e sua consequente subjugação.

A noção de necropoder (MBEMBE, 2018b) se articulou às criações dos atores durante a oficina e também, diretamente, às questões levantadas no processo de *Despejadas* e de *Cidade correria*. A administração do medo e a distribuição da violência se correlacionam de maneiras diferentes e desiguais. Essa distinção apareceu explicitamente nos trabalhos mencionados, pois no Brasil, como se sabe, a economia da violência opera diretamente com as variáveis raciais, de gênero e de classe. Na particularidade estrutural da nossa colonialidade, há corpos que valem menos do que outros, tanto na vida como na cena. A escrevivência que vem emergindo como proposição narrativa anticolonial se estende para a composição de outras políticas para a cena contemporânea. Os métodos de criação e as epistemologias utilizadas nesses processos têm produzido abalos necessários a essa cena historicamente excludente. A noite de premiação da 31ª edição do Prêmio Shell de Teatro, realizada em 12 de março de 2019, é considerada desde já histórica por



ter sido, pela primeira vez, visivelmente “diversa”. Mesmo sem problematizar, por ora, os sentidos políticos de um prêmio para o teatro custeado por uma multinacional dessa envergadura, para dizer o mínimo, concluo este texto destacando um trecho do discurso de André Lemos, que recebeu o prêmio de melhor direção pelo espetáculo *Esperança na revolta*, pois ele corrobora as questões que desejei discutir aqui:

A Confraria do Impossível é mais que um coletivo teatral, é um estado de sobrevivência. Enquanto nós comemoramos, vários corpos negros tombam na cidade [...]. Quando esta festa terminar, muitos vão voltar para seus apartamentos, e não sabemos se vamos voltar vivos para comemorar nossas vitórias. (LEMOS apud GOBBI, 2019)

Referências bibliográficas

- ALCURE, A. S.; FLORENCIO, T. Procedimentos dramaturgicos em Cidade Correria: ocupações urgentes, corpos insurgentes. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro v. 9, n. 1, p. 89-104, jan./jun. 2017. DOI: 10.9789/opo.v1i9.6885.
- CERTEAU, M. Caminhadas pela cidade. In: CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2012. v. 1, cap. 7, p. 157-177.
- EVARISTO, C. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, N. M. B.; SCHNEIDER, L. (org.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212. Disponível em: <http://bit.ly/2RPd9gk>. Acesso em 19 mar. 2019.
- EVARISTO, C. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- EVARISTO, C. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. **Releitura**, Belo Horizonte, n. 23, p. 1-17, nov. 2008. Disponível em: <http://bit.ly/2vkum9l>. Acesso em: 19 mar. 2019.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.
- FLORENCIO, T. Bazar ao atá: por uma deriva etnográfica. **RED: revista de ensaios digitais**, Rio de Janeiro, n. 1, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2Se3JLw>. Acesso em: 4 fev. 2020.
- FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GOBBI, N. Prêmio Shell é marcado por diversidade dos vencedores, protestos políticos e a lembrança de Marielle Franco. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 mar. 2019. Cultura. Disponível em: <https://glo.bo/2S2Fgc3>. Acesso em: 19 mar. 2019

- HISTÓRICO. **Nóis de Teatro**, Fortaleza, 1º jan. 2001. Disponível em: <http://bit.ly/2tbKB8y>. Acesso em: 17 mar. 2019.
- HOBBS, T. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- HOOKS, B. Living to love. *In*: KIRK, G.; OKAZAWA-REY, M. (ed.). **Women’s lives: multicultural perspectives**. Boston: McGraw Hill, 1993. p. 231-236.
- HOOKS, B. Homeplace: a site of resistance. *In*: HOOKS, B. **Yearning: race, gender, and cultural politics**. New York: Routledge, 2015. p. 76-88. DOI: 10.4324/9781315743110.
- JESUS, C. M. **Quarto de despejo**. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018a.
- MBEMBE, A. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018b.
- MONTEIRO, A. **Caminhares periféricos: Nóis de Teatro e a potência do caminhar no teatro de rua contemporâneo**. Belo Horizonte: Piseagrama, 2018.
- MORADORES do Bom Jardim, em Fortaleza, relatam medo e ‘toque de recolher’. **G1 Ceará**, Fortaleza, 26 abr. 2018. Disponível em: <https://glo.bo/3aSapaJ>. Acesso em: 17 mar. 2019.
- RIBEIRO, F. Tiroteio intenso entre bandidos e Polícia no Bom Jardim deixa PM baleado. **Blog do Fernando Ribeiro**, Fortaleza, 25 abr. 2018. Disponível em: <http://bit.ly/31aiaEr>. Acesso em: 17 mar. 2019.
- ROQUE, T. **Erotismo e risco na política**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Recebido em 23/03/2019

Aprovado em 18/10/2019

Publicado em 09/03/2020





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p222-248

Debates Críticos

Tragédia na Vila do Meio-Dia: uma contribuição à crítica de *Gota D'Água {Preta}*

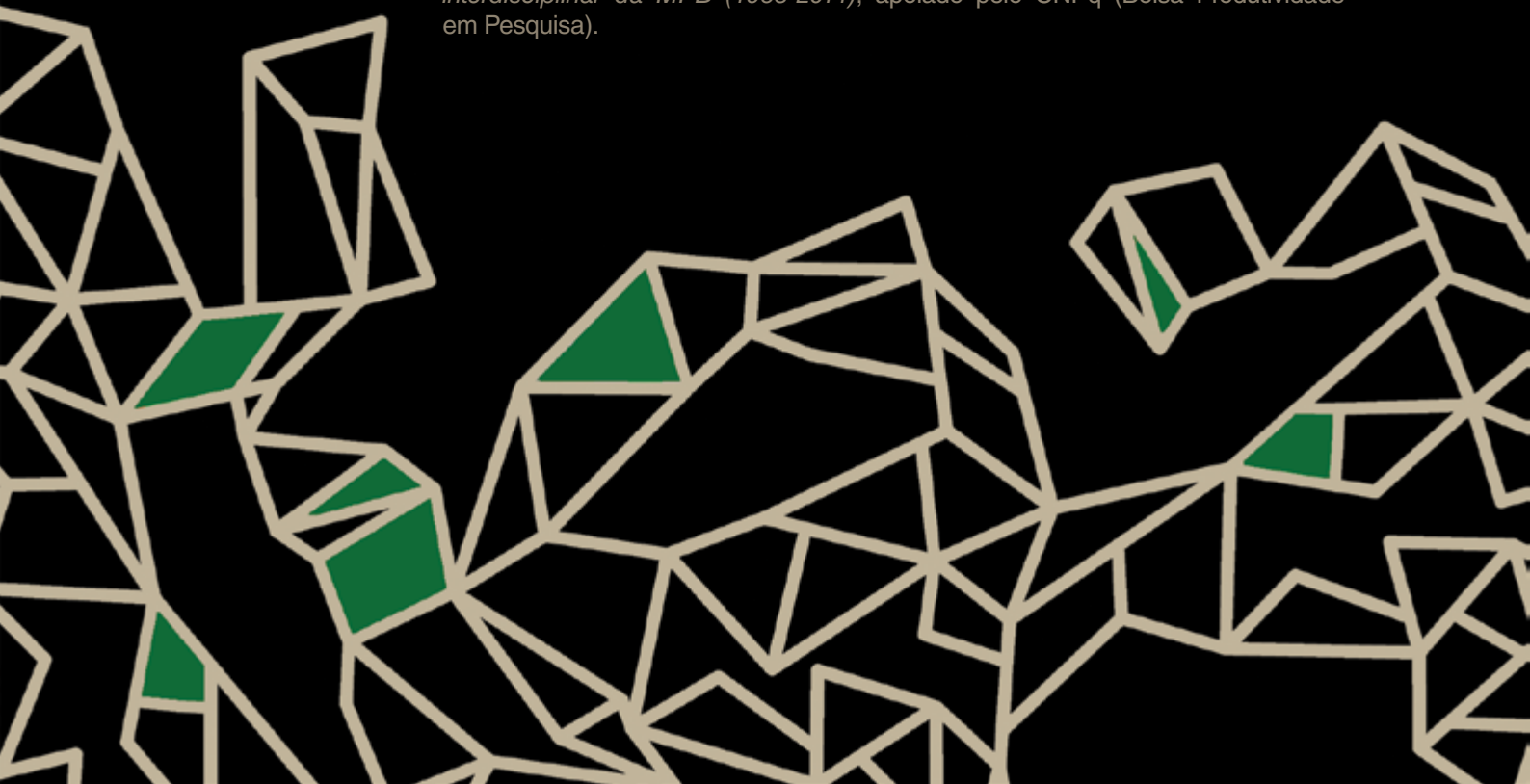
*Tragedy in Vila do Meio-Dia: a contribution to the
aesthetic criticism of Gota D'Água {Preta}*

Walter Garcia¹

Walter Garcia

Professor Associado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq

¹ Este artigo é parte do projeto de pesquisa *Passagens: por uma revisão crítica interdisciplinar da MPB (1958-2014)*, apoiado pelo CNPq (Bolsa Produtividade em Pesquisa).



Resumo

O artigo retoma a recepção de *Gota D'Água {Preta}*, encenação da peça escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque, idealizada e dirigida por Jé Oliveira em 2019. O valor estético do espetáculo é discutido à luz da estrutura do texto teatral e das relações que a montagem estabeleceu entre a MPB e sonoridades da Diáspora Africana.

Palavras-chave: Teatro musical brasileiro, Música popular brasileira, Gênero e identidade negra, Paulo Pontes, Chico Buarque.

Abstract

This article resumes the receipt of *Gota D'Água {Preta}*, staging of the play written by Paulo Pontes and Chico Buarque, idealised and directed by Jé Oliveira in 2019. The aesthetic value of the play is discussed in the light of the structure of the theatrical text and the relations that the staging has established between MPB (Brazilian Popular Music) and sonorities of the African Diaspora.

Keywords: Brazilian Musical Theater, Brazilian Popular Music, Gender and black identity, Paulo Pontes, Chico Buarque.

Na recepção imediata de parte significativa da crítica, *Gota D'Água {Preta}* é um marco no teatro brasileiro profissional – e, portanto, na cultura, na sociedade e na política brasileira em 2019. Retomarei cinco textos que expressaram essa percepção, de ângulos diversos mas sempre de modo categórico.

Em fevereiro, quando da temporada de estreia no Itaú Cultural, Rosane Borges afirmou que a reelaboração da peça de Paulo Pontes e Chico Buarque, idealizada e dirigida por Jé Oliveira, configurava “um levante contra a cegueira da lógica de representação que silencia, invisibiliza e até destitui corpos racialmente não hegemônicos”. Isso porque o trabalho coletivo de atrizes, atores e instrumentistas, “na manufatura da montagem” e no “plano das intenções ideológicas”, materializava personagens “pobres, pretos e favelados” que, desde a estreia de *Gota D'Água*, em 1975, permaneceram, via de regra, na “condição de seres virtuais”:

A cada cena nos defrontamos com um redemoinho de protesto justo em favor da esquecida dignidade da gente negra. São mananciais de

insubordinação e ternura que brotam do palco e que nos fazem crer que o mundo (ainda) tem jeito. É tudo o que precisamos nesta quadra da nossa história. (BORGES, 2019)

Na mesma linha, mas com outro enfoque, Paulo Bio de Toledo observou que os corpos negros “integram uma estética que amplia o horizonte crítico da peça” (TOLEDO, 2019). Tendo por antecedente *Farinha com açúcar: ou sobre a sustança de meninos e homens* – peça-show do Coletivo Negro escrita e protagonizada por Jé Oliveira a partir de “12 entrevistas de homens negros de diversas idades e ocupações” e do diálogo com a obra do Racionais MC’s (OLIVEIRA, 2018, p. 19) –, essa estética, segundo Paulo Bio, fez a transposição para o teatro do que “há de mais avançado no rap brasileiro: a multiplicidade de vozes; a objetividade cortante da lírica; a expectativa de uma periferia coletiva e insubmissa” (TOLEDO, 2019).

Já a temporada seguinte de *Gota D’Água {Preta}*, em março, na sala Jardim Filho do Centro Cultural São Paulo (CCSP), possibilitou a Valmir Santos analisar conjuntamente o espetáculo e *(In)justiça*, da Companhia de Teatro de Heliópolis. À luz da “efervescente e qualificada produção” do teatro negro na década de 2010, Santos identificou a crítica contundente ao racismo e à desigualdade social, “a inscrição da cultura afrodescendente nas corporeidades” e “a assunção em cena da natureza ritualística entrelaçada às práticas religiosas”, por sua vez conciliadas com “questões identitárias, sociais e políticas”, como traços essenciais de ambos os trabalhos (SANTOS, 2019).

No caso específico do “terreiro cênico” de *Gota D’Água {Preta}*, para o qual confluíram “elementos do candomblé e da umbanda”, Valmir Santos destacou a “cosmovisão do feminino crucial” que se delineava: “na dança da atriz Aysha Nascimento”; na atuação de Juçara Marçal, “esta artista pensadora do canto”; na “simbiose corpo e voz entre Aysha e Juçara”; no “exemplo de sororidade poética” dado pela relação das personagens Corina (Aysha Nascimento), Nenê (Dani Nega)², Zaíra (Marina Esteves) e Joana (Juçara Marçal), bem como na presença, dentre elas, de uma personagem que sublinhava ser lésbica. Nessa perspectiva, a “re-atualização” de Jé Oliveira, “em legítima

² Martinha Soares representou Nenê nas apresentações do mês de julho e no Sesc Ginástico do Rio de Janeiro, de 16 a 27 de outubro de 2019.

retomada do popular e do trágico pela cultura periférica e pela ancestralidade afro-brasileira”, colocara “em relevo o ponto de vista da feminilidade negra” e, ao complementar e contrastar “a masculinidade negra esmiuçada em *Farinha com açúcar ou Sobre a substância de meninos e homens*”, reafirmara “a ambição pelos procederes investigativo e criativo” (SANTOS, 2019).

Abrirei parênteses. O material de divulgação do espetáculo estimava que “quase 8 mil pessoas” haviam assistido a *Gota D’Água {Preta}* desde a estreia, em 8 de fevereiro, até o mês de maio (GOTA..., 2019a). Nesse período, foram realizadas 24 apresentações em cinco teatros da cidade de São Paulo: sala Itaú Cultural (sete sessões), sala Jardel Filho do CCSP (nove sessões), Auditório do Ibirapuera (três sessões) e Galpão do Folias (cinco sessões). Em julho, mais doze apresentações: duas no Sesc Guarulhos, nove no Sesc Santo André e uma no Teatro Municipal de São Paulo. De agosto até o início de outubro, houve uma apresentação no Sesc Jundiaí, duas no Teatro São Pedro, participando do 26º Festival Internacional de Artes Cênicas “Porto Alegre em Cena” e uma no Sesc Santos. A estimativa de público, nessas 40 apresentações, subiu para “mais de 16 mil pessoas” (GOTA..., 2019b). Não tenho por objetivo aferir releases ou desenhar a geografia da circulação da montagem. Ao enumerar teatros, cidades, ao contar as apresentações e citar as estimativas de público, busco chamar atenção, ainda que de modo precário, para o raio de alcance do espetáculo. É certo que quantidades não dizem tudo, principalmente quando carecem de pesquisa e reflexão, o que não farei; mas, se esses números dizem alguma coisa, apontam para o lugar sociocultural onde as críticas aqui sintetizadas foram geradas e reverberaram com maior intensidade.

Ainda em outubro, durante duas semanas, a montagem foi levada ao Teatro Sesc Ginástico do Rio de Janeiro para dez apresentações³. Retomemos a crítica do espetáculo. Juliana França então escreveu que “*Gota D’Água {Preta}* é um *ebó* [...], é um jorro, um gozo musical”, e identificou “possibilidades de

3 Para notícias das apresentações, consultar Gota... (2019b), Gota... ([2019a]), Peça... (2019), Gota... ([2019b]), Sesc (2019), Teatro... ([2019]), Gota... (2019a), A Tragédia... (2019), Porto... ([2019]), Espetáculo... (2019), ‘Gota... (2019b). Ao término da temporada no Teatro Sesc Ginástico, completaram-se 50 apresentações. Em novembro de 2019, houve mais três: uma no Cine Teatro Brasil Vallourec, em Belo Horizonte, na 10ª edição do Festival de Arte Negra; uma no Sesc Rio Preto, em São José do Rio Preto; e uma no Sesc Sorocaba. Peixoto (2019), Gota... ([2019c]), “Gota... ([2019]). Agradeço à Janaína Grasso, produtora executiva do espetáculo, o auxílio no registro das apresentações.

fortalecimento” entrelaçadas na forma da “encenação-ritual”: a história “contada, majoritariamente, por mulheres sobre a mulher Joana-Juçara, mas que poderia ser Catarina, minha mãe”; a construção de um território por meio da atuação corporal e da vocal; “o atabaque, o afeto e o enfrentamento coletivo” (FRANÇA, 2019, grifo da autora). E Patrick Pessoa, em uma síntese parcial do que procurei retomar, afirmou que o espectador que assistisse à montagem veria “um acontecimento”:

o dia em que o rap e os toques e timbres das religiões de matriz africana enegreceram o cancionário de Chico Buarque; o dia em que o coro de mulheres negras (as vizinhas de Joana) revelou vocal e corporalmente todo o alcance da palavra sororidade; o dia, enfim, em que o imperativo da representatividade deixou de ser uma quimera e um coletivo de artistas que se avoluma disse “não” ao racismo estrutural da sociedade brasileira dizendo “sim” à riqueza e à complexidade das estéticas e das políticas do povo preto. (PESSOA, 2019)

“Na Vila do Meio-Dia”

A minha percepção de *Gota D'Água {Preta}* coincide com a desses cinco textos⁴. Tentarei levar adiante a discussão do valor estético da montagem. Conforme se depreende das análises, o fato de o elenco ser predominantemente formado por negras e negros é fundamental para a qualidade artística alcançada à medida que os corpos atuaram concretizando, expandindo e aprofundando intenções da peça. Em termos simples, isso significa que o espetáculo tornou verossímil o drama de uma mulher, Joana (Juçara Marçal) – mãe de santo com voz encantadora que se vale “de todas as cosmogonias” para a sua vingança⁵ (BUARQUE; PONTES, 1976, p. xi); presumivelmente negra, embora não haja referência direta à sua raça no texto teatral; madura; pobre; criando um filho e

4 Esclareço que participei do início do projeto, em 2017, dividindo os estudos teóricos com Jé Oliveira, Juçara Marçal e Salloma Salomão. Em 2018, participei dos ensaios como violonista até o mês de outubro, antes que a música e a montagem efetivamente ganhassem corpo. Por fim, assisti a cinco apresentações: na sala Itaú Cultural (duas sessões), na sala Jardel Filho do CCSP, no Auditório Ibirapuera e no Teatro Municipal de São Paulo.

5 Entre aspas, cito observação de Juçara Marçal em debate no Itaú Cultural, em 31 de março de 2019. Tanto suas intervenções quanto as de Jé Oliveira e as de Salloma Salomão abordaram aspectos interessantes das religiões, do “legado ritualístico” e da “solução sobrenatural” no texto de Paulo Pontes e Chico Buarque e na montagem (‘GOTA...’, 2019a).

uma filha abandonada por Jasão (Jé Oliveira), seu companheiro mais jovem, e depois abandonada por suas amigas Nenê e Zaíra e por seus amigos Caceté (Ícaro Rodrigues) e Amorim (Mateus Sousa), situação que a conduz a um **beco sem saída** –, enquanto alegoria de “uma tragédia da vida brasileira,” dimensão que fez parte das “preocupações fundamentais” que a peça de Paulo Pontes e Chico Buarque procurou refletir, como se lê na Apresentação do texto (BUARQUE; PONTES, 1976, p. xvii)⁶. “Vida brasileira” deve ser aqui entendida como um processo social estruturado:

(1) por articulações entre “raça, classe, sexo e poder” (GONZALEZ, 2011, p. 18), a partir das quais mulheres negras se veem submetidas a “diversos níveis de subordinação e opressão” (CARNEIRO, 1993, p. 9) que recrudescem com o envelhecimento. Nesse quadro, há que se ressaltar:

a) o papel de “verdadeiro eixo econômico” que, nas famílias das “camadas mais baixas da população, cabe à mulher negra” quando se une a um homem negro “despreparado profissionalmente por força de contingências históricas e raciais” – condição que dificulta ou, no limite, que impede uma relação “de paridade sexual”, marcada “por um desejo amoroso de repartir afeto, assim como o material” (RATTS, 2006, p. 128);

b) a persistência das opções de trabalho para quem, como Joana, é vista como aquela que lava privada, cose “pra madame”, tem “braço pra ser operária” e “peito pra ser marafona” (BUARQUE; PONTES, 1976, p. 85-86)⁷;

(2) por padrões patriarcais de dominação, exercidos por um homem branco, Creonte (Rodrigo Mercadante) – construtor e financiador do conjunto habitacional da Vila do Meio-Dia; patrocinador de “Gota D’Água”

6 Para uma pesquisa abrangente e aprofundada do processo de produção do texto de *Gota D’Água* e de suas encenações entre 1975 a 1980, consultar Hermeto (2010). Segundo a autora, apesar de a Apresentação do texto de *Gota D’Água* ser assinada por Paulo Pontes e Chico Buarque, a autoria é apenas do primeiro; vale assinalar que, durante a redação, ele dialogava com Luiz Werneck Vianna, o qual morava “rigidamente clandestino” na casa de Bibi Ferreira e Pontes (HERMETO, 2010, p. 143).

7 Para estudos do assunto produzidos na década de 1970, consultar: Beatriz Nascimento, “A mulher negra no mercado de trabalho”, artigo publicado em 1976 (RATTS, 2006a, p. 102-106); Abdias Nascimento, “Escravidão: o mito do senhor benevolente” e “Exploração sexual da mulher africana”, capítulos redigidos entre 1976 e 1977 (NASCIMENTO, 1978a, 1978b).

sucesso do sambista Jasão; pai de Alma (Marina Esteves), com quem Jasão irá se casar; benfeitor da escola de samba e do time de futebol do bairro. Em síntese, os padrões patriarcais de Creonte implicam:

a) capacidade de mando, forma que adota a vontade particular e comportamentos atravessados pela emoção como bases para o convívio social (BUARQUE; PONTES, 1976);

b) instrumentos de espoliação econômica garantidos pela Lei e pela força policial – “juros, dividendo, mais correção, taxa e ziriguidum” (BUARQUE; PONTES, 1976, p. 8), “Papel, documento... Escritura”, além de ações de despejo (BUARQUE; PONTES, 1976, p. 148-151);

c) defesa da “aceitação”, da “integração” e da “igualdade”, assumindo “pontos de vista do dominador” (RATTS, 2006, p. 102) com amparo na meritocracia. Tal ideologia, que alardeia não tratar ninguém com “preconceito ou discriminação”, revela seu momento de verdade quando Creonte chama Jasão de “Noel Rosa” de maneira tão insistente que o suposto elogio poderia ser tipificado como injúria racial (BUARQUE; PONTES, 1976; p. 30; 33; 36; 40; 107; 167-168);

d) compra de toda sorte de mimos para a filha, Alma (BUARQUE; PONTES, 1976);

(3) por movimentos de resistência comunitária, organizados por Egeu (Salloma Salomão)⁸ e Corina (Aysha Nascimento). Ela e ele são donos “de teto e chão” (BUARQUE; PONTES, 1976, p. 13; portanto, não têm “nada a perder”, dizem o que pensam e permanecem com Joana até o fim (BUARQUE; PONTES, 1976, p. 168). A resistência comunitária, entretanto, é combatida e derrotada por Creonte em duas frentes:

a) no caso de Nenê, Zaíra, Cacetão e Amorim, a resistência arrefece pela necessidade de sobrevivência – as dívidas das prestações são perdoadas por Creonte, que também promete reformar o conjunto habitacional; Nenê, justamente aquela que se sente

8 Sérgio Pires representou Egeu nas apresentações do mês de julho de 2019.

mais vulnerável por ser lésbica, acaba trabalhando na preparação da festa de casamento de Jasão e Alma; e nessa festa, à exceção de Corina e Egeu, amigas e amigos de Joana comemoram, brindando;

b) no caso de Jasão, a resistência comunitária é derrotada pela ascensão individual do “cara certo” na indústria de diversões (BUARQUE; PONTES, 1976, p. 59) e pelo seu arrivismo, exercido com tal consciência que ele se oferece “como pelego” (ARAÚJO, 2014, p. 78) – é Jasão quem expõe a Creonte o plano de perdoar as dívidas e de empreender melhorias no conjunto habitacional, para que a taxa das prestações seja aumentada no futuro, depois que moradoras e moradores tiverem ganho confiança e alimentem “uma nova esperança” (BUARQUE; PONTES, 1976, p. 104).

Contudo, afirmar que a atuação do elenco tornou a alegoria verossímil é também dizer que a presença ostensiva de corpos negros não bastou, por si só, para que esse resultado fosse alcançado. Em outras palavras, caso o trabalho não fosse bem realizado, pessoas negras se veriam amplamente representadas no palco, e o enfrentamento do racismo e dos privilégios da branquitude em *Gota D'Água {Preta}* teria um lugar de destaque na história do teatro, nas esferas cultural, social e política, mas fracassaria como obra de arte; ao mesmo tempo, a presença majoritária de corpos negros não se separa do resultado estético do espetáculo, é constitutivo dele e não um elemento acidental.

Acima sumariei algumas das passagens em que Valmir Santos destacou a atuação das atrizes. A sua crítica se voltou ainda para o trabalho de Saloma Salomão, que expressou a conjugação de trabalho manual e pensamento em Mestre Egeu. Para a construção do “Jasão de Oliveira”, que não aderiu ao “juízo moral já implícito na dramaturgia”, mas encarnou “um poço de contradições” (SANTOS, 2019), dando concretude ao remorso, à divisão “em dois”, à “consciência retorcida” de um sujeito que, no fim das contas, desempenha o papel de vencedor no discurso hegemônico e, portanto, no senso comum (BUARQUE; PONTES, 1976, p. 92-93). E para as intervenções de Rodrigo Mercadante, que esbanjaram carisma, “artifício de ascensão de boa parte dos ditadores” e que, no entanto, frisaram “o veio autoritário por trás da falsa máscara

de benemérito” (SANTOS 2019). Também Juliana França (2019) salientou a interpretação de Rodrigo Mercadante, personificação “da estrutura racista, fascista, machista e elitista na qual estamos inseridos”, capaz de fazer a plateia ou sangrar e gritar ou, entre anestesiada e impotente, silenciar.

Em resumo, tomando de empréstimo frase de Paulo Bio de Toledo (2019), em *Gota D'Água {Preta}* “personagens que normalmente ficam à sombra de Joana” foram iluminados pelo trabalho artístico da direção e do elenco. Daí o drama de uma “mulher negra vulnerabilizada” (BORGES, 2019) haver configurado a alegoria de “uma tragédia da vida brasileira” que não se resolveria pela defesa cínica ou sincera de valores que hoje ressurgem com força, como se deu, aliás, logo após 1964: “a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs” (SCHWARZ, 1992, p. 71). Alternando-se no repúdio e no aplauso a Jasão, posicionando-se junto à comunidade ou cedendo ao medo de cair na miséria, Ícaro Rodrigues e Mateus Sousa carregaram uma diversidade de tipos originalmente concebida para quatro personagens (Cacetão, Amorim, Boca Pequena e Xulé). Única atriz a representar dois papéis, Marina Esteves tanto estabeleceu a distância que afastava Alma e Zaíra quanto acenou para o fato de que uma e outra estavam próximas em alguma medida, não só porque eram mais jovens do que Joana e, sendo negras, tinham a pele mais clara, como também porque a linguagem agressiva atualmente faz par com a defesa de privilégios no discurso hegemônico: se Zaíra era uma vizinha desbocada que saía em defesa de Joana, Alma, espelho de Creonte e perfeita imagem de sucesso, também era capaz de perder a linha e insultar Jasão com palavrões. Na representação do ambiente da Vila do Meio-Dia, feita em chave realista, Ícaro Rodrigues, Mateus Sousa, Dani Nega, Marina Esteves, Aysha Nascimento fizeram rir nos momentos certos, sem diluir o sofrimento que atravessava as cenas.

Acresce que o fortalecimento de cada intenção e de cada sentimento não enfraqueceu o núcleo do drama, Joana. Ao contrário. O que o trabalho coletivo não permitiu foi aquele risco que sempre ronda montagens de *Gota D'Água* – com perdão pelo clichê, o risco de ir a Roma e ver somente o papa. E a “bela sobriedade”, na formulação de Paulo Bio de Toledo (2019), da atuação de Juçara Marçal encontrou o espaço adequado para expressar com equilíbrio a angústia de uma personagem que não enxergou outra saída

senão assassinar o seu filho, a sua filha e suicidar-se como forma de vingança, o que deve ser compreendido como a única ação vislumbrada para não ceder às injustiças e obter reparação.

Note-se que expressar com equilíbrio significa responder com dignidade às formas de violência. As primeiras palavras de Joana, dirigidas às suas amigas, já anunciavam a tragédia. Adiante, com apoio sutil do coro, “Bem-querer” fez ouvir a certeza de que o amor conduz à morte. O embate de Creonte e Joana, desaguando em “Basta um dia”, revelou o medo dos poderosos e a astúcia de uma “mulher sozinha”, “de mãos atadas”, que dizia só pensar nos “dois filhos”. No instante mortal de Joana, enquanto ela cantava “Gota D’Água” acompanhada pelo violão de Gabriel Longhitano e pela cuíca de Fernando Alabê, o palco permaneceu no escuro, o que nos levou a (não) ver o que desconhecemos e a escutar sem efeitos desnecessários, na junção da semântica dos versos e do desenho das frases musicais, o que é essencial: o sentido da vida e da morte da personagem. Pois em todas essas passagens Juçara Marçal expressou, na justa medida, sofrimento, doçura, medo, lucidez, ódio, cálculo, desprezo, vaidade, revolta, amor. Não à toa Jé Oliveira, quando Jasão se mostrava incapaz de melhorar o argumento, desviava o corpo e o olhar e tornava os gestos pesados, sinal de que sabia da sua derrota e de que continha a raiva, acenando porém com a possibilidade de agressão física. A expressão equilibrada permitiu a Joana ser irredutível em sua dignidade. Para Jasão responder à altura, seria necessário que tivesse retidão, algo impossível para um “sujeito em seu labirinto” (SANTOS, 2019).

“Hey, senhor de engenho, eu sei bem quem você é”

Na exposição das “preocupações fundamentais” (BUARQUE; PONTES, 1976, p. xi) que *Gota D’Água* procurou refletir, declarava-se: “É preciso, de todas as maneiras, tentar fazer voltar o nosso povo ao nosso palco” (BUARQUE; PONTES, 1976, p. xvii). Adélia Bezerra de Meneses (2000, p. 174-177), escrevendo no início da década de 1980, identificou que essa era a “preocupação fulcra” do texto. Todavia, ao “examinar a distância que medeia entre intenção e realização”, concluiu que a peça fez aflorar, “da perspectiva do ‘Nacional-Popular’”, o problema da projeção de questões típicas da fração da classe “de

seus autores”, ou seja, da fração intelectualizada da classe média, “na matéria popular”; essas questões seriam: a “escalada de juros e correção monetária [...] dos planos de financiamento à la BNH”; as dificuldades “de arrecadação e de direitos autorais, para compositores populares”; os ideais de cooptação de quem, tendo de escolher entre duas alternativas, ou “dançar a valsa” com a herdeira de uma fortuna acumulada graças à exploração econômica, ou “pular o Carnaval no purgatório’ com a sua gente, escolherá a primeira”.

Ainda na tentativa de levar adiante a crítica da estética de *Gota D’Água {Preta}*, discutirei o problema da projeção de valores da classe média intelectualizada “na matéria popular” a partir do ângulo do trabalho musical. Retomarei, uma vez mais, a recepção imediata do espetáculo. Como se leu nas citações que fiz, Patrick Pessoa (2019) afirmou que “o rap e os toques e timbres das religiões de matriz africana enegreceram o cancionário de Chico Buarque”. Juliana França (2019) definiu *Gota D’Água {Preta}* como “um jorro, um gozo musical”, e identificou o atabaque como uma das “possibilidades de fortalecimento” que a encenação oferecia. Mas, acrescento agora, a sua crítica também se referiu ao rap, ao funk e ao samba. Valmir Santos (2019), além de salientar a importância da dança e dos cantos do candomblé e da umbanda, bem como a do diálogo com o Racionais MC’s como elementos que estruturaram a forma do espetáculo, atentou para a “cozinha sonora do hip hop e do samba” e para a experiência de Juçara Marçal no grupo A Barca e na banda Metá. Já Paulo Bio de Toledo (2019) analisou não só o diálogo entre Chico Buarque e Racionais MC’s no espetáculo, conforme anteriormente resumi, mas também entre Chico e MC Bin Laden (“Tá tranquilo, tá favorável”). E observou que “o procedimento com as músicas” espelhava o “pensamento sobre a trama e o teatro”: o elenco manipulava “samples literários e musicais” como um MC ou um DJ e demarcava “sua própria resistência”. Por fim, Rosane Borges (2019) afirmou que “samba e rap, Chico Buarque e Racionais MC’s” estiveram “em sintonia fina”.

Com direção musical de Jé Oliveira e William Guedes, a banda de *Gota D’Água {Preta}* foi formada por DJ Tano (pickups e bases), Fernando Alabê (percussão),⁹ Gabriel Longhitano (guitarra, violão, cavaquinho,

9 Tiago Sonho participou das apresentações em Belo Horizonte e São José do Rio Preto.

percussão) e Suka Figueiredo (sax tenor, percussão); participaram ainda de alguns arranjos Jé Oliveira (cavaquinho), Salloma Salomão (flauta transversal), Ícaro Rodrigues, Mateus Sousa, Dani Nega, Marina Esteves (percussão). Em uma tentativa de esquematização, pode-se dizer que esse trabalho estabeleceu relações entre a chamada MPB, onde as composições de Chico Buarque obviamente estão radicadas, e sonoridades da Diáspora africana na América Portuguesa e no Brasil, em que se distinguem pelo menos duas constelações:

- (1) a das religiões afro-brasileiras, presentes em *Gota D'Água {Preta}* por meio de cantos de candomblé, de umbanda e, no arranjo de “Flor da idade”, da base percussiva do jongo – modalidade de cantoria e de dança de roda acompanhada de tambores, de tradição banta¹⁰. A fim de melhor elucidar a relação, vejamos o prólogo criado pela montagem e, nele, o tratamento que o conjunto de práticas e de expectativas vinculadas à MPB de Chico Buarque recebeu. Quando o público entrava, atrizes, atores e instrumentistas já estavam sentados em roda, no palco. Uma movimentação coletiva, então, indicava os lugares que seriam ocupados pelos personagens no drama. Na sequência, Dani Nega e Marina Esteves tocavam atabaques, e Dani Nega iniciava um canto saudando Exu Rei, Sete Fronteiras, Sr. Tranca Ruas e Pombagira. Ela era secundada pelo coro de mulheres, o elenco batia palmas, e Aysha Nascimento dançava, encenando a incorporação de uma entidade que acompanharia Joana em outros momentos – daí a “simbiose corpo e voz entre Aysha e Juçara”, ressaltada por Valmir Santos (2019); daí também Juliana França (2019) estimar que “a voz de Joana-Juçara dança e o corpo de Corina-Aysha canta”.

Sabe-se que não só as práticas e as expectativas, mas também os significados e os valores vinculados à sigla MPB sempre implicaram disputas, além de reagirem a uma série de problemas ao longo das décadas e, portanto, se modificarem desde os anos 1960. Nesse sentido, é certo que o prólogo de *Gota D'Água {Preta}* incidiria de diferentes modos sobre a MPB se dialogasse com Gilberto Gil, ou com

10 Em entrevista para a divulgação da temporada de *Gota D'Água {Preta}* no Sesc Ginástico, Juçara Marçal se referiu aos cantos de candomblé, de umbanda e à base percussiva do jongo (‘GOTA...’, 2019).

Paulinho da Viola, ou com Milton Nascimento, ou com Jorge Ben, artistas negros que nunca se deixaram embranquecer, mas que desenvolveram obras entre si bem distintas. Sem estender demais o comentário, o mesmo se daria se o diálogo fosse travado com Geraldo Vandré, ou com Caetano Veloso, ou com Maria Bethânia, ou com Gal Costa, ou com Clementina de Jesus¹¹. No caso que interessa, o canto, o toque e a dança que abriram o espetáculo contrariaram práticas e expectativas porque deslocaram a obra de Chico Buarque – a qual configurou a MPB, dentre outros traços, pela relação com as culturas negras, mediada por composições de Ismael Silva, Ataulfo Alves, Dorival Caymmi, Cartola, Nelson Cavaquinho¹² –, para um “terreiro cênico” de negras e negros, antecipando a festa de “Flor da idade” e a catarse provocada pelo canto coletivo de “Gota D’Água”, na última cena da peça. Adiante retomarei o ponto;

- (2) a constelação da música negra urbana, no quadro das culturas das periferias,¹³ presente no espetáculo sobretudo por meio do rap do Racionais MC’s, mas também por meio do funk e de vertentes do samba.

11 Para ampliação do assunto, consultar a crítica contundente de Nascimento (2006b) à transformação de uma manifestação religiosa negra em “música na TV” cantada por Vinicius de Moraes e Toquinho.

12 Recorde-se que o nome da protagonista da peça, Joana, foi tomado do samba “Notícia de jornal”, de Luís Reis e Haroldo Barbosa. Em 1961, o samba fora gravado por Elizeth Cardoso. Em 1975, foi cantado por Chico Buarque no show que dividiu com Maria Bethânia, no Canecão; no disco que registrou esse show, a faixa antecedeu “Gota D’Água”.

13 Na entrevista realizada por ocasião da temporada no Sesc Ginástico, Fernando Alabê se referiu à “cultura de periferia”, à “musicalidade de periferia” e à “musicalidade negra” (GOTA..., 2019b). Ultrapassaria bastante os limites deste artigo abordar a relação e a tensão que há entre as expressões “música negra urbana”, que enfatiza a categoria de raça, e “culturas das periferias”, que enfatiza a categoria de classe social articulando-a à geografia urbana. Mas, para evitar mal-entendidos desnecessários, é importante lembrar que a questão está presente na obra do Racionais MC’s desde o início do disco *Raio X Brasil*, de 1993: na vinheta de abertura, Edy Rock declama “1993, fudidamente voltando, Racionais, usando e abusando da nossa liberdade de expressão, um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país”; e Mano Brown dedica “Fim de semana no Parque”, primeira faixa do disco, “A toda a comunidade pobre da zona sul” (desse rap, *Gota D’Água {Preta}* extraiu o *sample* “E a maioria por aqui se parece comigo” (grifo nosso), tocado quando Jasão retornou à Vila do Meio-Dia). O exemplo é didático, mas penso que seja suficiente para indicar que, a partir de então, o rap do Racionais se voltou para o cotidiano de bairros periféricos registrando, denunciando e criticando “a violência que estrutura a sociedade brasileira”, suas “origens econômicas (capitalismo e generalização da forma mercadoria) e sociais (preconceito e segregação racial)”, assim como “a sua consequência inevitável (a morte)” (GARCIA, 2003, p. 167). Para uma análise da questão no âmbito mais amplo do rap em São Paulo, consultar Macedo (2016).

Vou me deter com mais atenção nesse segundo conjunto de relações. Começarei destacando quatro vertentes do samba urbano que foram integradas ao espetáculo. A primeira delas foi a do emblemático “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, cantado por Caceté e Mestre Egeu com sua letra anônima (“O chefe da polícia/Pelo telefone/Manda me avisar/Que na Carioca/Tem uma roleta/Para se jogar”), e não com a letra gravada pelo cantor Bahiano em 1917 (“O chefe da folia/Pelo telefone/Manda me avisar/Que com alegria/Não se questione/Para se brincar”). Desse modo, ainda que a letra anônima tenha se mantido pela imprensa, por livros e por discos, meios também utilizados pela MPB para inventar-se como tradição, a montagem parecia rememorar a vida comunitária no terreiro da casa da Tia Ciata, situada na “pequena África no Rio de Janeiro”, onde “Pelo telefone” surgiu como improviso com certo teor de crítica social¹⁴.

A segunda vertente foi a do samba de quadra, estilo com que Nenê, Corina, Zaíra, Caceté e Amorim cantavam, com apoio da banda, “Gota D’Água” no espaço público da Vila do Meio-Dia. Como também escutávamos, no espetáculo, “Gota D’Água” gravado por Bibi Ferreira, para o disco derivado da primeira montagem da peça, e por Chico Buarque, no show dividido com Maria Bethânia no Canecão, em 1975, tornou-se ostensiva a distância entre o **samba na rua** encenado em *Gota D’Água {Preta}* e a canção da classe média intelectualizada, em suas **noites de gala**¹⁵. Em última análise, a “re-atualização” do musical atentava para os limites da MPB, constelação que falseia a realidade caso se acredite que a sua utopia de se tornar “Popular” e de representar o que seja “Brasileiro” se realizou. Nessa perspectiva é que também se deve inserir a crítica contundente que o espetáculo fez ao anunciar a entrada em cena de Creonte

14 Sobre “Pelo telefone”, cuja bibliografia já é numerosa, consultar Moura (1983), Lopes (2005) e Sandroni (2012).

15 Para a análise de como o livro, os espetáculos e o disco de *Gota D’Água* se inseriram “na estrutura da indústria cultural e no mercado de bens simbólicos em desenvolvimento” na década de 1970, consultar Hermeto (2010, p. 152). Para a crítica da produção de esquerda no Brasil, nas décadas de 1950 e 1960, e de suas relações com o mercado hegemônico, consultar Schwarz (1992).

com um *sample* de “How Insensitive (Insensatez),” de Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Norman Gimbel, gravada por Tom e Sting em 1994: a bossa nova internacionalizada do “maestro soberano” de Chico Buarque, junto a quadros de Romero Britto comprados para o apartamento de Alma, era a mais pura ostentação de uma cultura sofisticada que tinha por finalidade guardar distância em relação aos moradores da Vila do Meio-Dia e marcar a intenção de extirpar as raízes do sambista Jasão, fincadas na pobreza e na identidade negra (GARCIA, 2019)¹⁶.

A terceira e a quarta vertentes de samba que o trabalho musical integrou a *Gota D'Água {Preta}* contribuíram ainda para a localização geográfica mais precisa do conjunto habitacional e para a definição da raça de moradoras e moradores. Quando da visita de Jasão a seus amigos, Cacetão entoava versos de “E eu não fui convidado,” partido-alto de Zé Luiz e Nei Lopes gravado pelo Grupo Fundo de Quintal em 1985. E, no início do segundo ato, a banda tocava um samba-rock.

Pensamento semelhante se aplica à utilização do funk no espetáculo. Além do *sample* de “Tá tranquilo, tá favorável,” de MC Bin Laden, o gênero transformou a parte final de “Flor da idade,” em que Chico Buarque glosou o poema “Quadrilha,” de Carlos Drummond de Andrade. Essa parte era cantada por atrizes e atores em clima de festa. E no arranjo, como foi dito acima, também foi utilizada a base percussiva do jongo. Sendo a primeira composição de Chico cantada na peça, “Flor da idade” acabou funcionando como um laboratório do enegrecimento da MPB e de sua transposição para a periferia. E contribuiu para a cumplicidade entre palco e plateia. É claro que se pode desconfiar do “lado fácil e tautológico” dessa cumplicidade, na linha da desconfiança que se tem quando tal relação é alimentada por cacos que trazem notícias do dia. Mas os recursos musicais avivaram a canção de Chico Buarque configurando o exemplo mais sintético de como o trabalho musical se diferenciou do

16 Será útil a quem se interessar pelo assunto comparar três gravações de “Piano na Mangueira,” de Tom Jobim e Chico Buarque: cantada por Chico e Tom, no disco *Paratodos* (TOM; BUARQUE, 1993); por Tom, no disco *Antonio Brasileiro* (TOM, 1994); e por Jame-lão e Chico, no morro da Mangueira, para o documentário *Chico e as cidades*, lançado em 2001 (PIANO..., [20--?]).

folclore e do espetáculo televisivo¹⁷. Por sua vez, os cacos ajudaram a retirar de uma peça teatral considerada “clássica” a sua condição de ornamento de classe e de raça, dando ao espetáculo a concretude, a substância e a originalidade que a Apresentação do texto perseguia (PONTES; BUARQUE, 1976, p. xvii).

Todo esse processo culminou na catarse provocada pelo canto coletivo de “Gota D’Água”, na última cena, sobre a base musical de “Negro drama”, de Edi Rock e Mano Brown. Antes de passar à sua análise, entretanto, é preciso advertir que não se deve subestimar o valor e a eficácia do lirismo da MPB de Chico Buarque para o espetáculo. Em cenas cruciais de Joana, quando Juçara Marçal interpretou “Bem-querer”, “Basta um dia” e, solo, “Gota D’Água”, o canto se filiou à estética *emepebista*. A essa estética também se filiou o violão de Gabriel Longhitano, que acompanhou Juçara naquelas canções (em “Basta um dia”, o arranjo incluiu o sax tenor de Suka Figueiredo; em “Gota D’Água”, a cuíca de Fernando Alabê)¹⁸. Longhitano também solou com beleza dilacerante, mas de forma enxuta – uma das marcas da linha *bossanovista* da MPB –, em contraponto ao diálogo de Joana com Xangô, quando ela decidiu os assassinatos do filho e da filha e o suicídio. Além disso, as inserções no espetáculo de “João e Maria”, de Sivuca e Chico, “Jorge Maravilha”, assinada por Julinho da Adelaide, “Deus lhe Pague” e “Uma canção desnaturada”, ambas de Chico, demonstraram que o enegrecimento foi empreendido a partir da intimidade com o repertório do compositor.

Assim, penso que tenham ocorrido dois processos como resultado do trabalho musical de *Gota D’Água {Preta}*. Primeiro, houve o deslocamento das canções cantadas pelo coro, de corte épico, para um bairro habitado predominantemente por negras e negros. Segundo, à luz dessa representação da vida na periferia urbana, o trabalho talentoso de Juçara Marçal e da banda, mantendo-se no campo da MPB, revalorizou a lírica de Chico Buarque, já de si tão forte na expressão de estados da alma de Joana.

17 Beatriz Nascimento (2006b, p. 94) formula algumas questões que vão ao encontro do que procuro discutir a partir do arranjo de “Flor da idade”: “Que somos nós, pretos, humanamente? Podemos aceitar que nos estudem como seres primitivos? Como expressão artística da sociedade brasileira?”

18 O arranjo de sax tenor para “Basta um dia” foi concebido por Thiago França. Para um ótimo exemplo da cuíca na obra de Chico Buarque, escutar a participação de Mestre Marçal em “Estação derradeira”, de Chico, gravada para o especial *Chico ou o país da delicadeza perdida*, de 1990 (CHICO..., [20--?]).

Isso posto, devem ser considerados quatro aspectos do arranjo de “Gota D’Água” cantada pelo elenco, no encerramento da peça, depois que Egeu e Corina carregaram os despojos mortais de Joana, seu filho e sua filha (os corpos representados por trajes) para dentro da festa de casamento de Jasão e Alma. O primeiro deles é que a obra de Chico Buarque, via de regra, impõe certo grau de dificuldade por conta de suas “difíceis melodias”, sobretudo quando se canta em coro (HOTIMSKY, 2019, p. 152)¹⁹. Porém, o trabalho de preparação vocal de William Guedes e, é evidente, a qualidade de atrizes e atores fizeram “Gota D’Água” parecer fácil de ser cantada, assim como ocorrera com “Flor da idade”.

O segundo aspecto é que esse arranjo de “Gota D’Água” começou pelo *sample* de Elza Soares entoando a *cappella* “A carne mais barata do mercado/É a carne negra”, versos de “A carne”, de Seu Jorge, Marcelo Yuka e Wilson Capellette. A semântica, a duração das notas, o salto intervalar ascendente, a tessitura, o timbre cortante, a história de vida da mulher negra Elza Soares, todos esses elementos ampliaram o sentido do instante mortal de Joana a que se acabara de assistir.

O terceiro aspecto foi antecipado acima: a base musical para o canto do coro foi composta pelo *sample* de “Negro drama”. Assim, o ritmo da composição de Chico Buarque passou a ser ditado por um dos mais emblemáticos raps do Racionais MC’s, no auge do deslocamento da MPB: do endereçamento incerto ao “nosso povo”, na perspectiva do nacional-popular, “Gota D’Água” passara à quebrada do “rap-político” – de acentuado teor crítico, com narrativas que sintetizam “os cotidianos caracterizados pela violência, injustiça social e arbitrariedades múltiplas”, configurando “lamentos indignados”, dilacerados pela tristeza (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 80), mas que, ao mesmo tempo, se afirmam como gestos simbólicos de revide, com agressividade e lucidez (GARCIA, 2013).

O quarto aspecto é que ainda foram utilizados, nesse arranjo de “Gota D’Água”, *samples* de Brown cantando “Negro drama” e também “Jesus chorou”, de sua autoria. Em oposição, escutava-se o *sample* de um então deputado

19 Nina Nussenzweig Hotimsky (2019, p. 152) utiliza a expressão “difíceis melodias” no relato do processo de montagem de *Calabar*, em 1973, a partir de entrevistas que realizou com atrizes e atores do coro e com Dori Caymmi, diretor musical. Penso que a característica possa ser generalizada para toda a obra cancional de Chico Buarque.

federal declarando-se a favor da tortura. Não poderia ter sido mais nítida a “re-atualização” da “vida brasileira,” assim como nítido era o gesto simbólico de revide. Não se imagine, no entanto, que a catarse tenha oferecido qualquer compensação imaginária. Encenou-se com crueza e sem sensacionalismo o **beco sem saída** de uma “mulher negra vulnerabilizada.” Na imagem de Rosa-ne Borges (2019), tratou-se de “um bote salva-vidas num momento em que a tempestade se aproxima e o vento se intensifica”

Caminhos e fronteiras

Como ficou sugerido ao longo deste artigo, diversas dinâmicas socioculturais contribuíram para a produção de *Gota D’Água {Preta}*. A título de conclusão, tentarei mapear sumariamente oito delas: (1) o teatro negro; (2) a formação teatral em instituições públicas; (3) o hip hop e o rap em São Paulo; (4) o teatro de grupo; (5) a cena musical independente em São Paulo no século XXI; (6) o conhecimento de religiões de matriz africana; (7) a pesquisa universitária; (8) o patrocínio e a circulação da montagem.

Em relação à primeira dinâmica, Valmir Santos (2019) atentou para a “efervescente e qualificada produção” do teatro negro, inscrevendo o Coletivo Negro de Jé Oliveira e Aysha Nascimento, a Companhia de Teatro Heliópolis e *Gota D’Água {Preta}* em um processo distendido no tempo e que ocorre em pelo menos cinco estados brasileiros:

Há uma saudação inequívoca à geração do Teatro Experimental do Negro (1941-1961), da qual fizeram parte artistas como Abdias Nascimento, Aguinaldo Camargo, Haroldo Costa, Lea [sic] Garcia e Ruth de Souza. Reminiscências que também podem ser estendidas, em alguma medida, à Companhia Negra de Revistas (1926-1927) e ao circo-teatro do palhaço Benjamim de Oliveira (1870-1954), sempre no Rio de Janeiro.

A multiplicidade de coletivos e de ações afins denotam a vitalidade, caso da segunda PRETA em Belo Horizonte, no Teatro Espanca!, e das Terças Pretas em Salvador, idealizada pelo Bando de Teatro Olodum [em atividade desde 1990]. Corroboram o panorama grupos como a Cia. dos Comuns (RJ), Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (SP), Capulanas Cia. de Arte Negra (SP), Os Crespos (SP), NATA (Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas, BA), Grupo Caixa-Preta (RS) e Montigente (RS). Além das encenações de João das Neves (1935-2018): *Zumbi*, adaptação de *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Guarnieri; *Madame Satã*,

com Grupo dos Dez e do Oficinão Galpão Cine Horto; e *Besouro, cordão de ouro* e *Galanga Chico Rei*, ambos criados em parceria com Paulo César Pinheiro (SANTOS, 2019).

Já em relação ao ensino público e gratuito, é bastante significativo que a formação inicial do Coletivo Negro, criado em São Paulo, em 2008, tenha contado com cinco profissionais que cursaram a Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André: Aysha Nascimento, Flávio Rodrigues, Jé Oliveira, Jefferson Matias e Thais Dias; e com um, Raphael Garcia, que cursara a Escola de Arte Dramática (EAD) da USP. No elenco de *Gota D'Água {Preta}*, Rodrigo Mercadante também se formou na EAD. Outros quatro nomes estudaram na ELT: Dani Nega, Ícaro Rodrigues, Marina Esteves e Mateus Sousa. E da ELT, Jé Oliveira e Rodrigo Mercadante foram professores.

Quanto ao rap radicado no hip hop, registre-se que o músico DJ Tano é integrante do grupo Z'África Brasil. E para além do que foi analisado da obra do Racionais MC's neste artigo, a fim de avaliar a dinâmica de um fenômeno que não ocorreu de forma isolada na capital paulista, retomarei uma síntese proposta por Amailton Magno Azevedo e Salloma Salomão Jovino da Silva (historiador, músico e ator que representou Mestre Egeu). Ambos observaram que, “tanto antes, como depois de maio de 1888”, as “populações negro-mestiças” vieram construindo em São Paulo, por meio da criação e da recriação de práticas musicais, “novas formas de sociabilidade, que podem ser entendidas como expressões dinâmicas de pertencimento” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 67-72). Dizendo de outro modo, a música se constituiu como uma das “maneiras de tornar a vida possível diante das adversidades” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 69) geradas “na relação desigual com as elites econômicas da cidade” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 72). Nessa chave, e sem ignorarem as descontinuidades e as tensões das “culturas inventadas e ressignificadas” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 66), os historiadores identificaram uma multiplicidade de sonoridades negras, na capital paulista, que atravessaram o século XX formando o que se pode entender como uma constelação: as “práticas culturais e religiosas” das irmandades de São Benedito, de Santo Elesbão, da Boa Morte, de Nossa Senhora do Rosário, de Santa Efigênia (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 68-69); a tiririca, a pernada, o samba de bumbo, o candombe, a umbigada, o samba lenço, o samba de

roda, o batuque (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 69); os cordões carnavalescos, os grupos regionais, as escolas de samba (AZEVEDO; SILVA, 1999); os bailes organizados por equipes, o Movimento Black, a música soul a partir dos anos 1970 (AZEVEDO; SILVA, 1999); na década seguinte, a “Cultura de Rua” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 72) do movimento hip hop e as festas “de fundo de quintal” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 75); “os grupos de samba paulista como Cravo e Canela, Sem Compromisso, Negritude Júnior” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 73) e o “rap-político” de Thaíde e DJ Hum, Racionais MC’s e DMN, nas décadas de 1980 e 1990 (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 80)²⁰.

Sobre a prática do teatro de grupo, em *Gota D’Água {Preta}* se encontraram, já se disse, integrantes do Coletivo Negro. Aysha Nascimento também é fundadora da Cia. dos Inventivos de Teatro de Rua. Rodrigo Mercadante e William Guedes trabalham na Cia. do Tijolo. Marina Esteves e, como diretor, Ícaro Rodrigues, no Coletivo O Bonde. Julio Dojcsar, responsável pela cenografia, e Eder Lopes, responsável pela assistência de direção e pelos figurinos, também trabalharam com o Coletivo Negro; e Lopes, para não estender muito a nota, ainda com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Nave Gris Cia. Cênica e Coletivo Quizumba.

Na atual cena independente de São Paulo, Juçara Marçal, Dani Nega, Salloma Salomão, Fernando Alabê e Suka Figueiredo desenvolvem trabalhos musicais em paralelo, mas que possuem em comum a pesquisa e a experimentação de sonoridades negras. A canção “Paó”, versos de Paulo Pontes e Chico Buarque musicados por Juçara Marçal, resultou dessa prática. E o uso de microfones no espetáculo também. Da cena independente também participa Gabriel Longhitano, instrumentista e compositor formado em Educação Musical pela Unesp. Rodrigo Mercadante, além de ator, diretor e dramaturgo, é músico, cantor e preparador vocal.

²⁰ Para outra pesquisa sobre o assunto, assistir ao “Documentário” produzido pelo Racionais MC’s que consta dos Extras do DVD *1000 trutas 1000 tretas*, de 2006. O vídeo registra criticamente um rico material, desde “o território negro nas ruas do centro”, na década de 1970, até a “Periferia de São Paulo – 1975”, ao som dos Originais do Samba. Daí, enfocam-se “Rua: 24 de maio/Grandes Galerias/1980”, ao som da black music, do soul e do funk estadunidenses e, a seguir, ao som do pop de Michael Jackson e Quincy Jones. Então, relatam-se os grandes bailes da Chic Show no Palmeiras, e a chegada desta equipe à rádio FM. Finalmente, “Pq. Santo Antonio Z. S./Dois mil e...”, ao som do rap (DVD..., 2012).

Como foi apontado, elementos, práticas e sistemas de significação de religiões de matriz africana estruturaram a reelaboração de *Gota D'Água*. Nas últimas semanas de ensaio, em janeiro de 2019, Fernando Alabê refletiu acerca dos arquétipos reproduzidos na peça e na montagem. Seu texto ficou circunscrito ao elenco, em comunicação por rede social. Em dezembro, solicitei autorização para incluí-lo neste artigo. Alabê concordou, após fazer algumas poucas revisões e uma advertência: “A contribuição foi muito em cima da forma oral que aprendi. Pode haver elementos que se contradigam. Mas essa controvérsia está mais do que presente na nossa história, contada de muitas formas”:

Salve! Pelo texto original, não sei bem os arquétipos que o Chico Buarque e o Paulo Pontes elencaram. Mas, pelo que levantamos na versão que o Jé Oliveira dirigiu, se dispõem Oxóssi, em Jasão, e Obá e Xangô, em Joana.

Em sua primeira aparição, Joana clama por justiça. Por isso foi proposto o Alujá, ritmo dedicado ao Orisà da Justiça, Xangô. No segundo ato, ela segue buscando caminho pelos Orisàs guerreiros, como Jagun, o guerreiro de branco, que tem caminho com Obáluwaiyê (título de Omolu, de Rei Dono da Terra) e com Oxaguian (variação “mais jovem” e guerreira de Oxalá). Já o último a quem ela clama, como pai, é Xangô, mas cabe um porém, a ser dito mais à frente.

Especificamente nas figuras femininas, na empatia, sororidade até dado momento da peça, o arquétipo social de Obá se demonstra, pois esta Aiyabá não é apenas a que perdeu a orelha por uma trama de Osun, mas sim a fundadora de uma ordem de mulheres, a Obá Elekô. Ela anda com as feiticeiras ancestrais da noite, as Iyami Oxorongá, guerreira como Xangô e caça como Odé (título dos caçadores e das caçadoras yoruba).

Ao usar de sincretismos, as coisas se misturam bastante, e então somam-se mais símbolos. Como quando Joana fala em N'ganga, feiticeiro, sábio, líder bantu, sendo, dentro de nossa cultura popular, título dos cantadores de Moçambique e de Candombe mineiro (Salloma Salomão, que faz o Egeu, dentro de sua pesquisa em africanidades, doutor que é no assunto, falaria muito melhor sobre este ponto do que eu).

O Egeu tem muito, mas muito mesmo de Oxalá, no uso da palavra. Eu ia até propor um Igbin, seu ritmo ritualístico, misturado a um trap, para uma fala dele, mas a urgência do processo não deixou que isso acontecesse, infelizmente.

Quanto a Esù, Orisà que se desdobra em muitos e inclusive em gênero, este aparece desde o início, como sempre. É o primeiro a ser

reverenciado na peça, com a sua figura em modo feminino, em uma Pomba Gira.

Essa palavra vem de Pambu N'gila, que é o próprio Inkisse, Senhor dos Caminhos, símbolo do fogo no culto do Agonde Bantu (seja do vindo do Congo ou de Angola), para nós, variado para comumente ser chamado de Candomblé Angola. Há quem diga que a nomeação Pomba Gira venha como variação de Pambu N'gila, corruptela, como já sendo a forma feminina de Exu. Mas, de fato, são panteões e formas distintas de reguladores de energias espirituais ligadas aos caminhos.

Na Umbanda, Pomba Gira foi adotada como variante feminina de Exu e comumente ficou conhecida como Exu Mulher, o que se espalhou inclusive para o Candomblé, no culto de Catiços, os Exus de caminho, abaixo de nossos Baras, os Exus mensageiros dos nossos Orisàs.

Mas a Pomba Gira não é a principal entidade presente na peça. Eu a vejo como todo um espectro sócio religioso feminino, do qual se valem as mulheres, no nosso caso, negras, contra muitas injustiças: esse poder de conclamar as forças tanto ancestrais como espirituais e da natureza, que se guardou e se guarda há tempos nas cabaças, que são representações do feminino, assim como das cabeças, que guardam os segredos, feitiços, curas e pragas.

Na forma como foi levantada a peça, ainda há a presença da ancestralidade via Egungun, que também tem, inclusive, a fundação de seu culto em Xangô, quando este perdeu sua filha pelas mãos das Iyami Oxorongá. Esse elemento aparece no traje final que representa a Joana. Embora Egungun seja ancestral masculino, desde que iniciados no mistério, todos nos transformamos em Eguns quando morremos. Esse traje se faz como símbolo dos extermínios da população negra e é sabiamente carregado pelo Mestre Egeu, que se faz então de Ojé, sacerdote ligado ao culto aos ancestrais Yoruba Nagô. Ou seja, tem muita coisa, nessa montagem do texto, que se sobrepõem às demais montagens.

E aqui quando falo em Xangô (Sàngó) para Joana, voltando aos seus arquétipos, vem logo na sequência uma de suas companheiras, Obá (Yoba), guerreira, feiticeira, caçadora, fundadora da ordem Obá Elekô. Eu, se fosse um babalorixá da Joana, a iniciaria em Sàngó e Yoba... Porém Yoba não aceita ser segundo Orisà na cabeça de ninguém e não pega cabeça de homem, ao que dizem meus antigos. Então, mesmo Joana conclamando seu pai Xangô, no início e no final da peça, ela seria de Yoba e Sàngó... Oba Siré! Kawo Kabiesilé! Dona de mistérios, magias, guerreira e justiceira, até o fim. Assim como o Rei da Justiça some na terra, Joana se consome em sua busca por justiça, ainda que cessando a própria vida.

Sobre a contribuição da pesquisa universitária, no início do projeto, em 2017, a leitura da peça foi acrescida do estudo de dois textos: *‘Olha a Gota que falta’: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro*, tese em História de Miriam Hermeto, professora da UFMG; e “Um pote até aqui de mágoa: Chico Buarque e Paulo Pontes retomam os heróis populares de Guarnieri e Dias Gomes,” ensaio de Homero Vizeu Araújo, professor de Literatura Brasileira da UFRGS.

Em especial, uma nota crítica de Homero Araújo inspiraria a encenação: “Em *Gota D’Água* o cadáver do povo é lançado na festa, ou melhor, no desfecho da festa conciliatória promovida sob o signo da ascensão social, do consumo e da propriedade” (ARAÚJO, 2014, p. 63). Sabe-se que não é sempre que um trabalho acadêmico tem impacto sobre a produção artística, mas a Apresentação do texto também enumerava, dentre suas “preocupações fundamentais,” que a peça refletisse o ânimo que Paulo Pontes e Chico Buarque haviam então obtido com a leitura de livros, ensaios e teses e com “o apetite pelo debate” deflagrado pelos “ciclos do [Teatro] Casa Grande”²¹ (PONTES; BUARQUE, 1976, p. xviii). E não se deve ignorar que *Gota D’Água {Preta}* contou com um elenco intelectualizado. Além da formação teatral na ELT ou na EAD e da graduação de Gabriel Longhitano, somaram-se no palco a formação universitária de: Salloma Salomão (Graduação, Mestrado e Doutorado em História, na PUC-SP), Juçara Marçal (Graduação em Jornalismo e em Letras na USP, Mestrado em Literatura Brasileira, também na USP), Aysha Nascimento (licenciatura e bacharelado em Dança, na Universidade Anhembi Morumbi), Jé de Oliveira (graduando em Ciências Sociais, na USP), Fernando Alabê (atualmente com o curso de Pedagogia trancado no Instituto Singularidades) e Rodrigo Mercadante (cursos incompletos de Artes Cênicas na USP e de Filosofia no Claretiano).

Por fim, a produção e a temporada de estreia de *Gota D’Água {Preta}* foram viabilizadas por patrocínio do Instituto Itaú Cultural, que ainda promoveu um debate sobre o espetáculo. E a circulação em 2019, conforme enumerei páginas acima, incluiu: sete teatros do Sesc²²; cinco, construídos pelo poder

21 É incontornável sublinhar a ironia do final da frase.

22 Escaparia aos objetivos deste artigo examinar a atuação do Itaú Cultural e a do Sesc à luz de um espetáculo como *Gota D’Água {Preta}*. Mas não custa registrar que o tema daria uma análise no mínimo interessante.

público; e um particular, de um teatro de grupo paulistano. No momento em que escrevo, essa dinâmica e as sete anteriores se encontram sujeitas a ventos e a tempestades. Todavia, como observou Salloma Salomão ao final da temporada no CCSP, para negras e negros é mais um capítulo de uma história que ultrapassa 500 anos.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, H. V. Um pote até aqui de mágoa: Chico Buarque e Paulo Pontes retomam os heróis populares de Guarnieri e Dias Gomes. *In*: ARAÚJO, H. V. **Futuro pifado na literatura brasileira**: promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária. Porto Alegre: UFRGS, 2014. p. 63-83.
- A TRAGÉDIA grega de Chico Buarque na perspectiva do negro. **Jundi Aqui**, Jundiaí, 23 ago. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2UbBsl8>. Acesso em: 30 out. 2019.
- AZEVEDO, A. M. G.; SILVA, S. S. J. Os sons que vêm das ruas: a música como sociabilidade e lazer da juventude negra urbana. *In*: ANDRADE, E. N. de (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999. p. 65-81.
- BORGES, R. Em tempos de regressão, quase nada pode ser a Gota d'água (preta)! **Carta Capital**, [São Paulo], 22 fev. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3aY879T>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota D'Água**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- CARNEIRO, S. Identidade feminina. **Cadernos Geledés**, São Paulo, p. 9-12, 1993. Disponível em: <https://bit.ly/3aYthoy>. Acesso em: 31 jan. 2020.
- CHICO ou o país da delicadeza perdida 2003, [20--?]. 1 vídeo (56 min). Publicado pelo canal Manolo Acuna. Disponível em: <https://bit.ly/31aO83u>. Acesso em: 31 jan. 2020.
- DVD Racionais Mc's – 1000 trutas 1000 tretas – completo + extra (HD 720p), 2012. 1 vídeo (125 min). Publicado pelo canal Diego Felix. Disponível em: <https://bit.ly/2thmBAV>. Acesso em: 31 jan. 2020.
- ESPETÁCULO baseado na obra de Chico Buarque é apresentado no Sesc Santos. **Jornal da Orla**, [Santos], 1 out. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2vBMHzf>. Acesso em: 30 out. 2019.
- FRANÇA, J. Gota d'água preta: crítica da peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, encenada por Jé Oliveira. **Questão de Crítica**, [Rio de Janeiro], 26 out. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/36N5BQy>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- GARCIA, W. Ouvindo Racionais MC's. **Teresa**, São Paulo, n. 4-5, p. 166-180, 2003. DOI: 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2003.116377.

- GARCIA, W. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). **Ideias**, Campinas, n. 7, p. 81-110, 2013. DOI: 10.20396/ideias.v4i2.8649382.
- GARCIA, W. Batucada do samba cabia na mão de João Gilberto. **Folha de S.Paulo**, [São Paulo], 22 jul. 2019.
- GONZALEZ, L. Por um feminismo Afro-latino-americano. **Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino**, [s. l.], n. 1, p. 12-20, 2011.
- GOTA D'Água Preta. **Centro Cultural São Paulo**, São Paulo, [2019a]. Disponível em: <https://bit.ly/3aZ5BQV>. Acesso em: 30 out. 2019.
- GOTA d'água {PRETA}. **Eventbrite**, [São Paulo], [2019b]. Disponível em: <https://bit.ly/2GIJXma>. Acesso em: 30 out. 2019.
- GOTA d'Água {Preta}. **Sesc São Paulo**, São Paulo, [2019c]. Disponível em: <https://bit.ly/36KGLAI>. Acesso em: 8 dez. 2019.
- GOTA D'Água {PRETA} abre temporada no Sesc Santo André em julho. **ABC do ABC**, Santo André, 8 de jul. 2019a, 09:25. Disponível em: <https://bit.ly/2RlZTQ8>. Acesso em: 30 out. 2019.
- 'GOTA d'água' antirracista e ancestral, 'por nós mesmos' **Teatrojornal**, [São Paulo], 3 jul. 2019a. Disponível em: <https://bit.ly/38WRbPw>. Acesso em: 30 out. 2019.
- "GOTA D'Água {Preta}": espetáculo. **Agenda Sorocaba**, Sorocaba, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/36KvFMi>. Acesso em: 8 dez. 2019.
- 'GOTA D'Água {Preta}' estreia no Sesc Ginástico dia 16 de outubro. **Sesc Rio**, Rio de Janeiro, 4 out. 2019b. Disponível em: <https://bit.ly/2uNidtM>. Acesso em: 30 out. 2019.
- GOTA d'Água {Preta} leva questões de raça e de classe ao palco. **Itaú Cultural**, São Paulo, 29 jan. 2019b. Disponível em: <https://bit.ly/396Vp7l>. Acesso em: 30 out. 2019.
- HERMETO, M. '**Olha a gota que falta**': um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- HOTIMSKY, N. N. **O trabalho de encenação em Calabar (1973)**: o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- LOPES, N. **Partido-alto: samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- MACEDO, M. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, L.; FRÚGOLI JÚNIOR, H. (org.) **Pluralidade urbana em São Paulo**: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 23-53.
- MENESES, A. B. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Fumarte, 1983.

- NASCIMENTO, A. Escravidão: o mito do senhor benevolente. *In*: NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978a. p. 48-60.
- NASCIMENTO, A. Exploração sexual da mulher africana. *In*: NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978b. p. 61-64.
- NASCIMENTO, B. A mulher negra no mercado de trabalho. *In*: RATTTS, A. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006a. p. 102-106.
- NASCIMENTO, B. Por uma história do homem negro. *In*: RATTTS, A. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006b. p. 93-98.
- OLIVEIRA, J. **Farinha com açúcar ou sobre a substância de meninos e homens**. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- PEÇA Gota D'Água {Preta} faz reapresentações especiais no Auditório do Ibirapuera e no Galpão do Folias. **G1**, São Paulo, 6 mai. 2019, 17:38. Disponível em: <https://glo.bo/37LpHMy>. Acesso em: 30 out. 2019.
- PEIXOTO, M. Festival de Arte Negra transforma BH em quilombo contemporâneo. **Portal Uai E+**, Belo Horizonte, 18 nov. 2019, 04:00. Disponível em: <https://bit.ly/3a-VJJK1>. Acesso em: 8 dez. 2019.
- PESSOA, P. Crítica: 'Gota d'água {preta}'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 out. 2019, 12:39. Disponível em: <https://glo.bo/391VRUI>. Acesso em: 30 out. 2019.
- PIANO da Mangueira Telégrafo) – Chico Buarque. Publicado pelo canal Biscoito Fino, [20--?]. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://bit.ly/2RNjhXD>. Acesso em: 31 jan. 2020.
- PORTO Alegre em Cena apresenta: espetáculo "Gota D'água {Preta} (SP). Teatro São Pedro, Porto Alegre, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/37GFXOK>. Acesso em: 30 out. 2019.
- RATTTS, A. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.
- SANDRONI, C. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SANTOS, V. Raízes e nervos expostos. **Teatrojornal**, [São Paulo], 31 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2Uh5Lx1>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-69. *In*: SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 61-92.
- SESC Guarulhos recebe o espetáculo *Gota D'Água {Preta}*. **Click Guarulhos**, Guarulhos, 5 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2teDrjJ>. Acesso em: 4 dez. 2019.
- TEATRO no Municipal. **Complexo Teatro Municipal**, São Paulo, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/31jEPOQ>. Acesso em: 30 out. 2019.

TOLEDO, P. B. Versão negra 'Gota d'Água' faz vibrar peça de Chico Buarque e Paulo Pontes. **Folha de S.Paulo**, [São Paulo], 17 fev. 2019, 02:00. Disponível em: <https://bit.ly/2RINZ40>. Acesso em: 15 nov. 2019.

TOM J.; BURQUE, C. Piano na Mangueira. *In*: BUARQUE, C. **Paratodos**. [S. l.]: BMG Ariola, 1993. 1 CD. Faixa 10.

TOM J. Piano na Mangueira. *In*: JOBIM, A. C. **Antonio Brasileiro**. [S. l.], Sony, 1994. 1 CD. Faixa 2.

Recebido em 28/12/2019

Aprovado em 21/01/2019

Publicado em 09/03/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p249-251

Debates Críticos

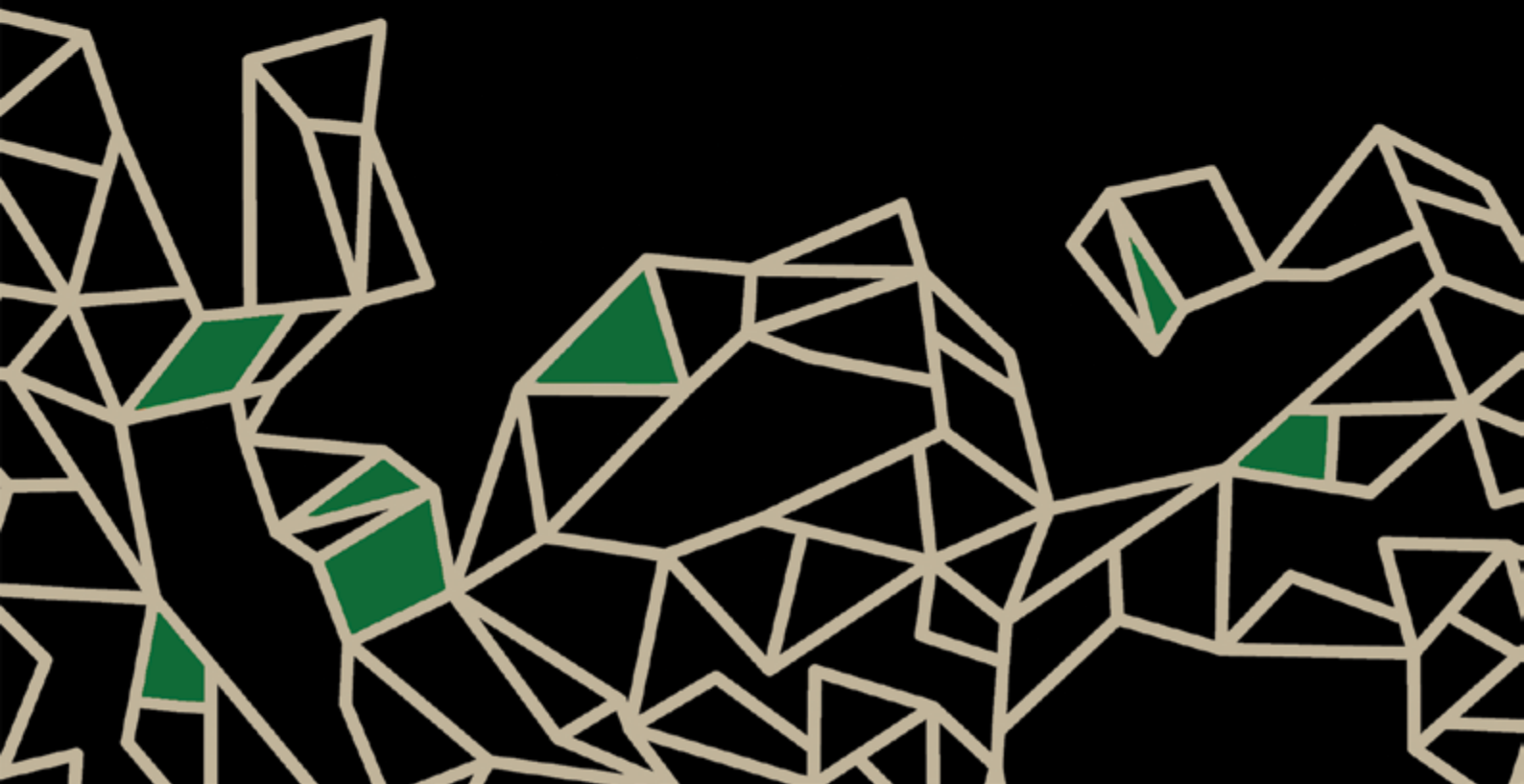
Stabat Mater: a profanação de si como poética

Stabat Mater: self-deseccration as poetics

Luiz Fernando Ramos

Luiz Fernando Ramos

Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA



Resumo

Leitura crítica do espetáculo *Stabat Mater*, de Janaína Leite, feita para além das muitas camadas de significado que a referência medieval e cristã do título enseja e evitando a descrição objetiva das referências contemporâneas a que a encenação alude. O procedimento crítico permitiu-se registrar uma contextualização impressionista da efetividade fáctica do espetáculo frente ao que se deduziu como sua ambição estética.

Palavras-chave: Pulsão, Paresia, Representação.

Abstract

This is a critical reading of Janaína Leite's show, *Stabat Mater*, made beyond the many layers of meaning whose medieval and Christian reference allows for, avoiding an objective description of contemporary references to which the staging refers. The critical procedure recorded an impressionist contextualization of the show's phatic effectiveness given what could be deduced from its aesthetic ambition.

Keywords: Drive, Parrhesia, Representation.

A coragem de ver e de mostrar. *Stabat Mater*, texto e encenação de Janaína Leite, é um jorro, talvez um vômito, ou muito mais, labaredas de fogo amigo saindo pelas ventas bocas e orifícios de uma alma incendiada que se quer apreender, quase fáustica, examinando-se à luz do dia, como quem troca espelhos com o vizinho do lado, dentro de si mesma.

Mas tais prodígios não são o que há de mais interessante nesse acontecimento. Sim, porque este entre espetáculo, palestra e performance, ou sessão terapêutica coletiva, já não importando mesmo a classificação que se lhe aponha, não é apenas a notável investida de uma artista, atriz, dramaturga e encenadora, ou a provocativa exploração dos limites de uma enunciação presencial, ainda que inspirada em outrem ou mesmo em ninguém, mas algo que realmente importa, ou que responde com inteligência e elegância a algumas questões cruciais da cena contemporânea.

O que aqui se quer destacar na encenação, que parte, aliás, de um texto autoralíssimo, é o embate que a autora propõe, sistemática, paciente

e generosamente entre realidade e representação. De extremos simplórios, como o efeito mais potente do falso tapa na cara, a epistemológicos, como do real intangível, ou do trauma inextinguível, há um honesto e diligente empenho em expor a história de uma exploração vertical sobre o ser e o parecer da verdade.

Sim, talvez isso não seja mais o teatro em muitos sentidos, mas é subversivo principalmente porque mesmo despido de qualquer pudor pessoal ou artístico, consegue representar o irrepresentável que desafia.

Ao final, cumpre-se mesmo um percurso mágico, misterioso, de desvendamento e libertação, e isso às claras, com todas as pistas e sinais visíveis. Não é agradável, ou surpreende pelo escancarar franco e desabrido, mas é evidentemente esse exagero que, temperado por astúcia poética (a exímia *pool dance* grávida) e argúcia retórica, provém uma experiência única e inesperada ao espectador. Ainda que incomodado pelo torpor do labirinto que se lhe expõe como uma vera paresia, implicando o risco de confrontar este dizer com a reação adversa do ouvinte, não pode negar que o que lhe acontece não é mais efeito da representação de uma história, da trajetória de uma personagem, mas contato com uma vida, que ali se abre como uma cebola, em camadas aéreas na leveza de sua transparência, e que não termina nunca, necessariamente. Uma vida e obra que se abre à frente, como um experimento em curso, como na melhor tradição científica, mas, também, não menos, estética.

Apenas isso, ser exemplarmente arte contemporânea, expressão viva da crise da representação artística, já situaria *Stabat Mater* entre os acontecimentos teatrais do ano no país. Mas há muito mais ali. De fato: uma poeta se insinua atrevida e sagaz sobre fazeres e desfazeres cênicos; e uma coragem extraordinária se faz presente de corpo e alma, para além do bem e do mal.

Recebido em 28/10/2019

Aprovado em 31/10/2019

Publicado em 09/03/2020