

NOVAS HISTÓRIAS DO TEATRO

Henrique Buarque de Gusmão
organizador

Este livro é um dos resultados do projeto “Estrelas e malditos: ‘sucessos de escândalo’ e lutas de concorrência na crise do teatro brasileiro moderno dos anos 1960”, coordenado por Henrique Buarque de Gusmão, com o apoio da FAPERJ. O projeto é uma iniciativa da Oficina de Estudos Teatrais do Laboratório de Pesquisa em História das Artes e das Letras (PEHL/UFRJ).

<https://pehl.historia.ufrj.br/oficinas/oficina-de-estudos-teatrais/estrelasemalditos/>

Nos últimos anos, a área de estudos da história do teatro foi impulsionada pelo uso de novas perspectivas analíticas, o que mobilizou pesquisadores de diferentes áreas e gerou novos olhares sobre as cenas passadas. Foram revisitados textos dramáticos, montagens, artistas e grupos, além de terem sido revelados novos eventos ainda não explorados pela historiografia teatral. Como resultado, temos hoje, no campo, uma significativa diversidade de formas de olhar para estes tantos passados teatrais, o que pode ser constatado nesta reunião de artigos de especialistas os mais diversos. Por entre variados temas e cenários, os leitores deste livro poderão entrar em contato com as mais recentes formas de se fazer história do teatro e, possivelmente, a partir delas, encontrar outras tantas possibilidades de visitar um passado tão rico como aquele vivido nos palcos.

NOVAS HISTÓRIAS DO TEATRO



Henrique Buarque de Gusmão
organizador

NOVAS HISTÓRIAS DO TEATRO



HUCITEC EDITORA
São Paulo, 2024

© Direitos autorais, da organização, 2024,
de Henrique Buarque de Gusmão
© Direitos de publicação reservados por
Hucitec Editora Ltda.
Rua Dona Inácia Uchoa, 209, 04110-020 São Paulo, SP.
Telefone (55 11 3892-7772)
www.lojahucitec.com.br

Depósito Legal efetuado.

Direção editorial: MARIANA NADA
Produção editorial: KÁTIA REIS
Assessoria editorial: MARIANA TERRA

Circulação: ELVIO TEZZA

N936 Novas histórias do teatro / Henrique Buarque de Gusmão (organizador). – 1ª ed. – São Paulo :
Hucitec, 2024. – 240 p. : il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-8603-948-1

1. Teatro. 2. História do teatro. I. Gusmão, Henrique Buarque de. II. Título.

CDD 792.09

Ficha catalográfica elaborada por Camilla Castro de Almeida CRB7/0041/21

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Henrique Buarque de Gusmão 7

TEATROMANIA, DRAMATOCRACIA, SOCIEDADE DO ESPETÁCULO: UMA ANÁLISE ALTERNATIVA DA HISTÓRIA DOS ESPETÁCULOS

Jean-Claude Yon 11

REDESCOBRIR O GOSET, TEATRO YIDDISH DE VANGUARDA EM MOSCOU (1919-1949)

Béatrice Picon-Vallin 22

O TEATRO DO PRECÁRIO

Tania Brandão 43

AS LOTERIAS PARA O TEATRO NO SÉCULO XIX: O CASO DA PROVÍNCIA DE SÃO PAULO

Elizabeth Azevedo 57

“TÁ BOA, SANTA?” DZI CROQUETTES: CORPOS, SONORIDADES E INTERVENÇÕES CÊNICAS NO BRASIL DOS ANOS 1970

Kátia Rodrigues Paranhos 68

A CONSTRUÇÃO DO THEATRO TREZE DE MAIO: O AMADORISMO TEATRAL, NO SÉCULO XIX, EM SANTA MARIA (RS)

Fabiana Siqueira Fontana 84

GROTOWSKI ÉTAIT UN MYSTIQUE! <i>Celina Sodré</i>	98
A POÉTICA ANTIMODERNA DE YHURI CRUZ <i>Dinah de Oliveira</i>	105
OSCAR ORNSTEIN: A RECEITA DO SUCESSO <i>Daniel Schenker</i>	118
IDEIAS E PRÁTICAS TEATRAIS MODERNAS NOS GRUPOS AMADORES NATALENSES (1940-1959): CONTRIBUIÇÕES PARA A HISTÓRIA DO TEATRO AMADOR NO BRASIL <i>Monize Oliveira Moura & Gabriela Fernandes Carvalho</i>	134
OS MODERNOS TEATROS NO BRASIL: O CASO DE ZYGMUNT TURKOW <i>Thiago Herzog</i>	159
PARA UMA HISTÓRIA DAS EDIÇÕES TEATRAIS: PROBLEMÁTICAS, PERSPECTIVAS E O CASO DE <i>VESTIDO DE NOIVA</i> <i>Henrique Brener Vertchenko</i>	169
TEATRO POPULAR PORTUGUÊS DO SÉCULO XVIII ENTRE O GOSTO E O MAU GOSTO <i>Carlos Gontijo Rosa</i>	188
“QUEM COM FERRO FERRE... É O DONO DO FERRO”: CAPITALISMO E VIOLÊNCIA NA PEÇA <i>A MAIS-VALIA VAI ACABAR, SEU EDGAR</i> (1960) <i>Giovanna Zamith Cesário, Isabella Santos Pinheiro & Letícia Gomes do Nascimento</i>	206
A ESCRITA DO CORPO FEMININO NA CENA TEATRAL BRASILEIRA: LEITURAS DE <i>A HERANÇA, FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO</i> E <i>VAGA CARNE</i> <i>Esther Marinho Santana, Lígia Rodrigues Balista & Maria Clara Gonçalves</i>	222
AS AUTORAS E OS AUTORES	237

APRESENTAÇÃO

REINVENÇÕES DO PASSADO

Henrique Buarque de Gusmão

A máxima de que “o passado não pode ser transformado”, habitual no senso comum, certamente tem pouco sentido entre aqueles que vivem do estudo e da investigação histórica. Como tanto já se discutiu entre teóricos da história, filósofos, linguistas, cientistas sociais, o passado está a todo momento em elaboração no tempo presente, portanto, em disputa e em constante processo de reconstrução. A enorme massa de acontecimentos, falas, personagens, reviravoltas, cores e luzes que formam o que chamamos de passado nunca é abordada de forma completa, jamais se revela em sua totalidade, sempre pode ser revisitado, o que faz nossa narrativa sobre ele atingir, no máximo, consensos temporários. É inevitável, trata-se de uma atividade humana, de uma relação entre vivos e mortos sempre tumultuada.

Assim se processa a história e, dentro dela, a história do teatro. A expansão do campo, nas últimas décadas, revelou uma série de novas possibilidades analíticas ao historiador do teatro, novas fontes puderam ser acessadas e estudadas, possibilidades criativas de leitura desse passado dos palcos foram inventadas, tornando inevitável uma série de revisões de uma história que vinha se mostrando canônica e um tanto engessada, ao menos no Brasil. Este livro reúne, nesse contexto de renovação, estudos recentes que revelam a potência do uso de objetos teatrais para o exercício historiográfico. Observar as tantas cenas do passado permite articulações as mais diversas, da vida política ao cotidiano dos artistas, de grandes estruturas econômicas às singelas escolhas estéticas, tornando possível a observação de um mundo social que se revela repleto de camadas, contradições

e ligações inesperadas a serem pensadas. O exercício de reunir análises variadas, desse modo, demonstra a força que esse campo de estudos vem ganhando, tanto no Brasil como no exterior, e os muitos caminhos ainda a serem explorados por novas pesquisas.

O conjunto dos 16 textos aqui trazido aos leitores tem início com uma reflexão de Jean-Claude Yon sobre as possibilidades de leitura da história do teatro francês na longa duração. Recorrendo a uma série de conceitos provocadores e certamente pertinentes, Yon leva seus leitores a pensar nas mudanças estruturais observadas na relação entre teatro e sociedade, elemento fundamental para qualquer reflexão preocupada com o sentido das práticas teatrais no mundo. Chamando a atenção para o jogo de escalas necessário ao exercício de análise dos espetáculos do passado, o pesquisador nos oferece possibilidades analíticas inovadoras, estimulando os leitores brasileiros a elaborar os grandes conceitos que orientam nossa história do teatro.

Na sequência, Béatrice Picon-Vallin dedica-se a recompor a teia de relações necessária para a compreensão da história do teatro yiddish em Moscou, chamada pela autora de “galáxia yiddish”. Estabelecendo diversas relações entre o mundo político, social e cultural da Rússia pós-revolucionária, Picon-Vallin promove uma densa discussão sobre os arquivos desse teatro, que revelam tantos traços de sua existência e ocultam outros. A vivência pessoal da pesquisadora na tentativa de resgatar essa experiência teatral passada oferece aos leitores uma rica narrativa sobre as possibilidades concretas de busca do que foi esse grande movimento teatral pouco conhecido e lembrado nos dias de hoje.

Tania Brandão avança na reflexão sobre as relações estruturais entre teatro e sociedade, observando com acuidade os principais marcos da história do teatro no Brasil, da experiência colonial até os dias de hoje. Esse olhar abrangente permite à historiadora identificar um arranjo social e histórico particular que impediu a formação do teatro como uma prática institucionalizada: a “aliança social de celebração do precário”. Iluminando aspectos decisivos dessa história, como os obstáculos para a constituição de uma plena cidadania no país, a formação de um Estado que se propõe a tutelar a produção intelectual e artística, a perspectiva de uma elite que vê a arte como mera ostentação, Brandão chega a conclusões contundentes e estrutura um raciocínio fundamental para uma reflexão mais ampla sobre o lugar do teatro e de seus artistas na sociedade brasileira.

A questão do financiamento do teatro mobiliza a reflexão de Elizabeth Azevedo sobre as loterias no Brasil oitocentista. Explorando um objeto inédito e certamente relevante para o campo de estudos da história do teatro brasileiro, Azevedo apresenta, sustentada por pesquisa documental de fôlego, os modos que tornavam possível a construção de teatros e a montagem de espetáculos no Império, o que pode fazer avançar uma reflexão mais ampla sobre o papel do teatro no tecido social brasileiro.

Os Dzi Croquetes, com toda sua irreverência e teatralidade, são analisados por Kátia Paranhos em um texto que parte de uma consistente reflexão sobre as possibilidades de trabalho abertas hoje ao historiador do teatro. A partir dos conceitos e das premissas levantadas, Paranhos parte para a discussão de um grupo que encontrou uma forma muito particular de luta contra a ditadura, abrindo novas possibilidades para os estudos do que chamamos de engajamento nas artes.

Fabiana Fontana nos leva de volta ao século XIX, trazendo para a discussão a primeira fase da história do Theatro Treze de Maio, de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Chamando a atenção para dinâmicas próprias da cidade, a autora nos demonstra como essas foram determinantes para a fundação do teatro, destacando a importância do amadorismo teatral nesse contexto. Desse modo, o estudo de caso acaba revelando o quanto a história do teatro na maior parte do Brasil diferencia-se daquela vivida nos seus grandes centros comerciais e urbanos, muito orientada pelos circuitos artísticos profissionais.

Adiante, o texto de Celina Sodré nos oferece a rara possibilidade de conhecer as origens de uma pesquisa de impacto na área. A autora produz, segundo ela própria, a reportagem de uma aventura espiritual em Paris, quando de sua participação no colóquio *2009 Année Grotowski*. O relato vem acompanhado de uma série de reflexões sobre o evento e sobre a obra de Jerzy Grotowski, articulando pesquisadores, artistas, obras, memórias e revelando-nos como Sodré encontrou o material que a levou a escrever sua tese de doutorado sobre as conferências do diretor polonês no Collège de France.

Um debate sobre uma cena mais recente é levado adiante por Dinah de Oliveira, que se dedica à obra de Yhuri Cruz, chamado de “artista anti-disciplinar” pela pesquisadora. Oliveira acompanha sua obra de modo sensível e rigoroso, chamando a atenção para o diálogo que ela estabelece com paradigmas estéticos e sociais não hegemônicos. O olhar sobre esta “cena da escuridão” articula-se, a todo momento, com questões ligadas à temporalidade e a aspectos do passado, o que nos traz novas possibilidades para uma história do teatro ainda a se fazer.

Daniel Schenker, por sua vez, apresenta minucioso trabalho de pesquisa sobre a atuação de Oscar Ornstein no Teatro Copacabana, que reuniu grandes nomes da cena carioca e paulistana, além de promover a entrada de artistas e modelos teatrais estrangeiros no Brasil, sendo o responsável por uma relevante experiência pouco lembrada pelos historiadores do teatro. Observar a trajetória de Ornstein e de seu teatro de fácil fruição pelo público permite a Schenker pensar uma questão fundamental para a história do teatro, mas nem sempre colocada no lugar de destaque merecido: a da centralidade da figura no produtor no mundo da criação e circulação de espetáculos.

O teatro amador volta ao debate, agora na análise da cena teatral de Natal. Monize Moura e Gabriela Carvalho apresentam um ostensivo trabalho de levantamento de grupos amadores na cidade entre as décadas de 1940 e 1950,

revelando traços determinantes de seus programas, trabalhos e ideias. A partir desses dados, é possível uma análise sugestiva das dinâmicas teatrais natalenses, de suas transformações ao longo do tempo e das circulações teatrais nos âmbitos nacional e local.

Questões ligadas à produção de memória e esquecimento — temas determinantes na historiografia contemporânea — são enfrentadas por Thiago Herzog ao nos apresentar a trajetória do encenador polonês Zygmunt Turkow. Herzog é muito hábil ao retratar, de modo panorâmico, a atuação desse artista no Brasil — tanto no teatro yiddish como no nacional — e revelar o quanto suas diversas iniciativas de impacto foram apagadas por uma historiografia que, como todas, foi produzida com base em lógicas e interesses também debatidos pelo pesquisador em seu texto.

Henrique Vertchenko, ao explorar a noção de “edições teatrais”, apresenta-nos um amplo e complexo mundo ainda pouco explorado pelos historiadores. Os impressos teatrais, como os leitores poderão evidenciar, apresentam diferentes funções e formas no mundo do teatro, em seus diferentes períodos, o que faz que seu estudo encontre articulações com diferentes tradições analíticas. Como Vertchenko afirma em seu texto, a abordagem desses objetos revela-nos um novo campo de pesquisa, explorado por ele, neste artigo, a partir do estudo de caso das publicações de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues.

Carlos Gontijo convida os leitores a revisitarem a história do teatro em Portugal nos séculos XVII e XVIII a partir da análise da noção de “gosto”. Por meio dela, recorrendo a uma vasta bibliografia e a diversos documentos que tornam possível o entendimento do funcionamento desse teatro, o pesquisador nos abre novas chaves interpretativas que demonstram o quanto, na história do teatro e de outras tantas práticas, a observação cuidadosa de conceitos é fundamental para as conclusões de um trabalho investigativo.

Fechando esta coletânea, temos dois instigantes estudos sobre obras dramáticas. Se as peças de teatro já são objetos de análises tradicionais no campo, aqui temos propostas de leitura inovadoras, que demonstram o quanto esses objetos ainda são proveitosos. O primeiro texto, de autoria de Giovanna Cesário, Isabella Pinheiro e Letícia Nascimento, resgata uma peça de Oduvaldo Vianna Filho — *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* — para tensioná-la com uma série de debates sociais e políticos em marcha nos anos 1960. As pesquisadoras não se contentam com a circulação de ideias por entre as quais se embrenha o teatro, dedicando-se também às formas narrativas utilizadas para a confecção da peça em questão. Desse modo, é possível perceber não apenas a mobilidade de conceitos e temas, mas também o uso de modelos do teatro de revista no Brasil pela cena engajada, o que promove um curioso encontro entre as tradições revisteira e brechtiana.

Por fim, a segunda análise de obras dramatúrgicas é assinada por Esther Santana, Lígia Balista e Maria Clara Gonçalves e centra-se em peças escritas por artistas mulheres em momentos muito distintos. Observando essas peças, as pesquisadoras discutem a representação do corpo feminino nos textos, criando uma perspectiva original para se tratar da história da dramaturgia, de maneira geral, e da produção teatral feminina, em particular. Mais uma vez, o fio puxado promove a articulação entre dimensões das estruturas poéticas e da vida social, o que se dá nesse estudo com muita perspicácia na leitura das três obras selecionadas.

Como se percebe entre as diversas idas e vindas de temas, conceitos, personagens, programas estéticos, períodos históricos, este livro busca um grande passeio por novas pesquisas que se aproximam e se distanciam a partir de diferentes fios, formando um quadro complexo de leituras e releituras de tantas cenas passadas. Essa é a paisagem que oferecemos, em proposital emaranhado de perspectivas e assuntos, tornando possível aos nossos leitores a produção de diferentes conexões que, por sua vez, poderão levar a outros olhares para o passado e à produção de outras tantas novas histórias do teatro.

TEATROMANIA, DRAMATOCRACIA, SOCIEDADE DO ESPETÁCULO: UMA ANÁLISE ALTERNATIVA DA HISTÓRIA DOS ESPETÁCULOS¹

Jean-Claude Yon

Tradução de Henrique Buarque de Gusmão e Tania Brandão

Já se levantou a hipótese, muito profícua, do aparecimento de uma “primeira sociedade do espetáculo” no século XVIII. Quando nos voltamos para a história cultural do século XIX, essa hipótese pode ser integrada a uma história dos espetáculos na longa duração, iniciativa muito rara que merece ser sublinhada e me permite fazer, aqui, articulações que são resultantes de mais de duas décadas de pesquisa na área. É preciso agradecer vivamente a oportunidade oferecida para expor como duas décadas de estudos de espetáculos franceses do século XIX conduziram a um pensamento a respeito dessa história. Se as linhas que se seguem não integram a ideia do nascimento de uma sociedade do espetáculo no século XVIII, sem dúvida é porque o seu autor desenvolve o seu estudo a partir do século XIX e pretende apresentar um esquema de explicação adequado à época contemporânea. Com certeza coloca-se imediatamente a questão da “ligação” deste esquema à época anterior, no caso, o século XVIII, também como se coloca a compatibilidade da afirmação de uma primeira sociedade do espetáculo no século XVIII com aquela que se segue, qual seja, a do século XIX. A situação torna-se ainda mais complexa tendo em vista que, como já se salientou,² o termo “sociedade do espetáculo” é vago e muitas vezes utilizado de forma apressada,

1 Uma primeira versão deste artigo foi publicada em *Dix-huitième siècle*, n.º 49, 2017, pp. 351-63.

2 Cf. POIRSON, Martial & SPIELMANN, Guy. “Avans-propos”. *Dix-huitième siècle*, n.º 49, 2017, pp. 5-25.

confundindo-se o próprio espetáculo com os meios de comunicação. Mas não podemos transformar essa imprecisão conceitual em riqueza? Esses conceitos não têm como principal objetivo estimular a reflexão, facilitar o debate e combater os maus hábitos intelectuais? Pouco importa, em última análise, que diferentes pesquisadores tenham concepções diversas da “sociedade do espetáculo”, desde que cada um defina essa noção quando a utiliza. É absolutamente necessário que um especialista no século XVIII desenvolva a mesma leitura de longa duração da história dos espetáculos de um estudioso do século XIX ou mesmo do XX? Os períodos históricos certamente não são prisões e é muito legítimo que um pesquisador percorra os séculos. No entanto, o estudo dos espetáculos — ao contrário do que uma abordagem superficial pode levar a crer — exige um conhecimento requintado da sociedade em que se inserem, o que faz que examinar essa história a partir de uma época precisa nos pareça particularmente bem-vindo, em todo caso isso é possível se não for adotada uma visão generalizante. Este texto propõe, partindo dessas questões, a visão de um historiador do século XIX sobre o aparecimento da “sociedade do espetáculo” na França.³

UM NOVO CONCEITO: DRAMATOCRACIA

Percorrendo a história do teatro em Paris, da Revolução até a Grande Guerra, ou seja, durante o “longo século XIX”, o autor deste artigo propôs, em 2012, o termo “dramatocracia” para definir a sociedade francesa entre fins do século XVIII e os anos 1860-1870.⁴ Esse termo foi retirado de um artigo escrito em 1838 por um jornalista americano:

Existe em Paris um tipo de *dramatocracia*, no sentido de que o teatro atrai toda a comunidade, de alto a baixo, mais do que qualquer outra preocupação ou poder. É mais extenso, perene e intercambiável na sua influência do que a Igreja e o Estado. Nem a religião, nem a política, nem a ciência, nem a literatura geral, as artes plásticas, a gastronomia, a moda ou qualquer outro objeto de ocupação desta capital empregam e animam mais a caneta, a língua, o lápis, o cinzel, a impressão e a manufatura.⁵

3 Apesar de a circulação de repertório e artistas, o cenário nacional nos traz uma medida essencial para o estudo dos espetáculos no século XIX, devendo-se sempre levar em conta as regulamentações que oscilam de um país para outro.

4 YON, Jean-Claude. *Une histoire du théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Aubier, 2012. A dramatocracia é principalmente um fenômeno parisiense, mas afeta todo o país. Desde a publicação deste trabalho, o termo “dramatocracia” tem sido retomado por diversos pesquisadores, sem contestação significativa.

5 Artigo de 1.º de março de 1839, traduzido por Guillaume de Bertier de Sauvigny em *La France et les français vus par les voyageurs américains*, 1814-1848. Paris: Flammarion, 1982, vol. 1, pp. 189-90. Citado por YON, Jean-Claude. *Une histoire du théâtre à Paris*. Op. cit., p. 7.

Adotar esta palavra levou-nos a definir “dramatocracia” como “uma sociedade onde o teatro está no coração da vida pública e onde ele participa de maneira consequente na constituição da opinião pública, tanto nos seus aspectos mais importantes como nos mais fúteis”.⁶ Essa evidente onipotência do teatro pode parecer, à primeira vista, muito próxima da “teatromania” do século XVIII, ou mesmo da “teatrocracia”.⁷ No entanto, há uma grande diferença entre o que acontece antes e depois de 1789: na verdade, “o que distingue a ‘teatromania’ do século XVIII da ‘dramatocracia’ do século XIX é que esta última se passa numa sociedade marcada pelo legado da Revolução e onde os espectadores são cidadãos, ainda que passivos”.⁸ Fundamentalmente, o poder do teatro na cidade deve-se ao fato de ser ele um lugar onde se pode expressar uma opinião. O aplauso e/ou o assóvio⁹ constituem atributos inalienáveis do espectador, tal como o voto é o do cidadão (mesmo quando, em um sistema censitário, nem todos os cidadãos votam). Reforçando a definição, poderíamos dizer que não se pode exercer a função de espectador da mesma forma antes e depois da aprovação da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.

Uma vez afirmado este papel político, é obrigatório notar que o teatro ocupou na França ao longo do século XIX (e portanto, para além do período estrito da dramatocracia — voltaremos a este) um lugar de primeira importância na vida social e cultural. As 32 mil peças criadas em Paris entre 1800 e 1900 — e muitas delas reproduzidas nas províncias e no estrangeiro — traduzem uma atualidade cotidiana que apaixona os franceses comparavelmente à atração provocada pelas mídias e pelo esporte no início do século XXI. É importante sublinhar a ligação das salas de espetáculo com o desenvolvimento da imprensa, uma vez que teatros e jornais se apoiavam mutuamente. A paixão dos franceses por tudo relacionado ao palco surpreendia os estrangeiros, que não deixavam de ressaltar esse fenômeno. Se a nossa definição de dramatocracia engloba os aspectos “mais fúteis” da opinião pública, é para acentuar esta profunda impregnação do teatro na sociedade francesa do século XIX, que se manifesta, por exemplo, na difusão da vestimenta e dos penteados exibidos em cena, no uso dos títulos de peças em nomes de lojas ou mesmo na moda dos “bordões”, essas “frase[s] muitas vezes repetida[s], mais ou menos divertida[s] ou absurda[s]; fórmula[s] tediosa[s] ou

6 Ibidem. Assumimos o uso informal do adjetivo “consequente” no sentido de “importante”.

7 Este termo parece-nos dever se restringir à aplicação da noção de “teatralidade” ao campo político, como no projeto de pesquisa “Théâtrocratie. Performance et théâtralité sur la scène politique, 1967-2012” desenvolvido na Universidade de Paris Ouest Nanterre-La Défense pelo grupo de estudos Histoire des Arts et Représentations (equipe 4414 HAR).

8 YON, Jean-Claude. *Une histoire du théâtre à Paris*. Op. cit., p. 8.

9 Permito-me referir-me ao meu artigo: “Du droit de siffler au théâtre en France au 19^e siècle”, in BERNARD, Mathias; BOURDIN, Philippe & CARON, Jean-Claude (dirs.). *La voix et le geste: une approche culturelle de la violence socio-politique*. Clermont-Ferrand: Publications de l’Université Blaise Pascal, 2005, pp. 321-37.

exasperante[s] pelo [seu] uso repetido”.¹⁰ Essa impregnação é tão forte que não há necessidade de ir aos espetáculos para adquirir uma cultura teatral, assim como não há necessidade, em nossos dias, de ir ao cinema, ao estádio ou ver televisão para participar adequadamente de uma conversa sobre uma partida de futebol, o último *blockbuster* ou a carreira desta ou daquela personalidade do mundo televisivo.

Em um relatório do Conselho de Estado a respeito de um projeto de lei sobre teatros que não chegou a ser implementado, Edouard Charton, em 1850, descreveu magistralmente a dramaturgia. Vale a citação de um trecho mais longo:

Nenhum outro prazer intelectual tem um poder de sedução provocado pela arte dramática; nenhum outro tem o dom de exercer nos espíritos uma impressão tão direta e profunda. A sua influência sobre o gosto, sobre a língua, sobre o carácter público, nunca foi contestada. Dizia-se, com verdade, que esta arte não apenas observa os costumes, mas também contribui para modificá-los. Trata-se de literatura e filosofia em ação conjuntamente; suas representações muitas vezes geram na imaginação o efeito de acontecimentos reais: seus personagens célebres ocupam um lugar privilegiado, por assim dizer, na história e tornam-se tipos que odiamos ou amamos, exemplos que citamos e dos quais devemos aprender a fugir ou a imitar. Um livro, por mais eloquente que seja, só fala aos leitores em silêncio e isolamento. Cada um apenas o recebe e se deixa tocar de acordo com a disposição da sua alma, do tempo e do lugar. O poeta dramático convoca, reúne, na mesma hora, no mesmo local, sob o brilho das luzes, uma numerosa assembleia de espectadores, letrados e iletrados, homens e mulheres, e onde normalmente a juventude, mais acessível a todas as sensações, a todos os fascínios das artes, forma maioria. Essa multidão chega, agitada pelo desejo de se emocionar, e tudo está arranjado para emocioná-la. As engrenagens que podem provocar mais profundamente os corações estão ativadas e preparadas para atingir o mesmo objetivo: as ilusões da pintura, a magia da música, as invenções penetrantes da poesia, a energia do gesto, o charme e a vibração da voz. Que instrumentos de poder e de ação para um autor que quer e sabe transmitir o sopro do seu pensamento, do seu desejo, das suas paixões, da sua vontade, para a alma desta multidão!¹¹

¹⁰ Definição do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), <http://www.cnrtl.fr/definition/scie>. Acesso em: 15 abr. 2024.

¹¹ Conselho de Estado, [Edouard Charton], *Rapport sur le projet de loi concernant les théâtres*, Paris, Imprimerie nationale, março de 1850, pp. 4-5. Cada elemento mencionado por Charton mereceria longos desenvolvimentos.

Compreende-se porque Charton, no parágrafo seguinte do seu relatório, faz dos teatros um “objeto de particular preocupação para as autoridades” que devem incentivá-los, mas também “até certo ponto temê-los e vigiá-los”.¹² Todos os regimes que se sucederam no século XIX partilhavam dessa concepção. Isso explica por que o Estado, até ao decreto de 6 de janeiro de 1864, que deu a liberdade aos teatros, manteve um sistema de controle administrativo considerado por muitos contemporâneos arcaico e ineficaz. Da mesma forma, a censura dramática vigorou — com períodos de interrupção durante mudanças de regime — até 1906. Foi necessário recorrer a estratégias orçamentárias para fazê-la desaparecer, pois a Terceira República não teve a audácia de propor uma grande lei de libertação como a promulgada para a imprensa em 1881.

A dramatocracia confere ao discurso teatral um alcance que justifica, e até impõe, aos olhos dos sucessivos poderes, o seu controle por meio da censura. Nenhuma frase pode ser dita no palco sem antes ter sido oficialmente aprovada. São frequentes, em textos dos mais diversos escritores, as referências à “corrente elétrica” que percorre a multidão de espectadores e que pode inflamá-los em poucos instantes a partir da réplica mais inofensiva. A palavra teatral tem a força da palavra política. Teatro e política estão intimamente ligados, como escreve Sylvain Nicolle:

A metáfora teatral vem imediatamente à mente quando falamos do Parlamento. Por um lado, o desenrolar dos debates parece-se com uma representação teatral, comédia ou drama dependendo dos debates. Por outro lado, o “espetáculo parlamentar” ocorre dentro de uma sala de reuniões, muitas vezes num semicírculo, cuja arquitetura lembra a disposição de uma sala de teatro, e há casos em que um verdadeiro teatro serve de cenário para debates, como ocorreu em Bordéus e, depois, em Versalhes, no início da Terceira República.¹³

Muitas semelhanças permitem aproximar oradores políticos de grandes atores. Um Gambetta — aliás, um grande amante do teatro — enfrenta um público como um Talma ou um Frédérick Lemaître. Acima de tudo, a sala de espetáculos é um espaço de expressão livre, ou ao menos relativamente livre, da opinião pública. Apesar da censura, atores, autores e diretores sabem muito bem como transmitir uma mensagem aos espectadores, eles próprios visceralmente apegados

12 Ibidem, p. 5.

13 NICOLLE, Sylvain. *La tribune et la scène. Les débats parlementaires sur le théâtre en France (1789-1914)*. Tese de História sob a orientação de Jean-Claude Yon, Universidade de Versalhes Saint-Quentin-en-Yvelines, 2 vols., 2015. Citação retirada da página 296 desse volume. O trabalho magistral de Sylvain Nicolle permitiu dimensionar o peso dos assuntos teatrais na vida parlamentar francesa do século XIX.

à sua liberdade de julgamento.¹⁴ A polícia só entra em uma sala de espetáculos em situações inteiramente excepcionais, mesmo os agentes que acompanham as representações só atuam em último caso. Mesmo em tempos de reações mais intensas, as autoridades públicas consideram o teatro como uma espécie de válvula de escape, um local onde o protesto é tolerado desde que não se espalhe para além do edifício teatral. Dessa forma, o teatro pode, legitimamente, aspirar a reunir toda a sociedade: “O teatro serve de elo entre todas as classes da sociedade — lemos num opúsculo de 1847; ali, elas se unem sem se chocar, e, depois de ouvir a obra de um artista genial ou apenas de um escritor amável, cada um vai embora melhor se as palavras que ouviu tornarem a alma mais nobre ou o espírito mais delicado”.¹⁵

DA DRAMATOCRACIA À SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

Se a Revolução Francesa nos permite atribuir uma data precisa para o aparecimento da dramatocracia, é mais difícil conseguir dizer quando ela termina. A tarefa é ainda mais árdua porque o seu fim é mais um longo enfraquecimento do que um desaparecimento e também porque o teatro ainda parece poderoso no início do século XX. Em 1910, Léon Legrave publicou *La Théâtromanie*, um ensaio minuciosamente analisado por Pascale Goetschel no qual denunciava a “obsessão teatromaníaca”¹⁶ dos seus contemporâneos. O teatro, na Belle Époque, continua a ocupar muito as mentes, o que traduz — com a ajuda do *star system* — o interesse geral pelos artistas denunciado por Barbey d’Aurevilly já em 1866 (“toda a sociedade francesa está se tornando cabotina e passamos orgulhosamente para o histrionismo”¹⁷) e por Octave Mirbeau 16 anos depois (“em tempos de decadência, [o ator] não se contenta em ser rei no palco, ele também quer ser rei na vida”¹⁸). Mas esse poder aparente não pode mascarar todas as mudanças que ocorreram na primeira metade do século e que passaram a nos impedir de falar de dramatocracia. A mais importante delas é o aparecimento de formas de espetáculo não teatrais que geraram uma competição intensa com o

14 As complicadas relações entre espectadores e a claqué, muitas vezes bem aceitas, mas também por vezes violentamente rejeitadas, constituem um objeto de estudo privilegiado para a compreensão dessa questão.

15 Esta brochura, bordelesa, é citada por Pascale Goetschel em memorial de seu dossiê HDR (Habilitation à diriger des recherches): *La ‘crise du théâtre’: une histoire de controverses, de goûts et de représentations (milieu 18e siècle – fin des années 1930)*. Universidade de Paris 1, Panthéon Sorbonne, 2016, p. 81. O memorial foi publicado sob o seguinte título: *Une autre histoire du théâtre. Discours de crise et pratiques spectaculaires*. France, XVIIIe–XXIesiècles (Paris: CNRS Editions, 2020).

16 Citado por Pascale Goetschel. Op. cit., p. 198.

17 Artigo retirado de: D’AUREVILLY, Jules Barbey. *Le Théâtre contemporain*. Paris: Quentin, 1888, t. 1, p. 219.

18 *Le Figaro*, 26 de outubro de 1882, “Le comédien”, por um jornalista [Octave Mirbeau].

próprio teatro. O café-concerto, cujo crescimento foi meteórico a partir do final da década de 1840, é o primeiro a abalar o poder do teatro, simbolizado pela criação do Sacem a partir de 1850-1851 e pelos seus conflitos imediatos com o SACD.¹⁹ O *music-hall*, de certa forma um derivado do café-concerto, e o circo são outros dois rivais quase tão perigosos. No final do século, o aparecimento mais ou menos concomitante do cinema e do espetáculo esportivo constitui um novo desafio para os teatros. Menos elaboradas, mais acessíveis financeira e intelectualmente a um público vasto, essas novas formas de espetáculos reduzem o teatro a apenas uma possibilidade entre outras dentro de uma multiplicidade de modos de diversão. Como a vida teatral poderia permanecer a mesma quando o Tour de France, as vedetes da música ou os filmes de Méliès seduziam muitos franceses? Certamente, o teatro mantém todo o seu prestígio, mas perde a sua hegemonia. Além disso, como demonstrou Pascale Goetschel, a década de 1890 é de fato o momento do verdadeiro nascimento do conceito de crise teatral, certamente já utilizado de forma recorrente pela imprensa e pela classe.²⁰

Nesta crise do *fin de siècle*, o crítico e escritor Lucien Muhlfeld acreditou ter visto a morte do teatro em um famoso artigo publicado na *Revue blanche*, em 1890. Em sua análise, ele faz uma nítida distinção entre teatro e espetáculo:

Mas o espetáculo não é o teatro, e o progresso de um não conduz ao outro. Longe de supor que a curiosidade infantil de um público fácil tenha retardado a decadência do teatro, ela antes a precipitou. [...] [O público] prefere gastar seu dinheiro em entretenimentos mais baratos, mais divertidos, mais novos, cuja representação tem algum atrativo: o circo, o concerto, o baile, as arenas, ou seja, o espetáculo — por oposição ao teatro, onde apenas se encenam obras dramáticas interpretadas por atores — o espetáculo, com toda a sua variedade de atrativos. Orquestras, ginástica, palhaçadas, pantomimas, Pezon, la Goulue,²¹ bares, montanhas-russas, os espetáculos tinham tudo isso, e até mais. O seu sucesso é crescente; nas estatísticas honrosas das salas, os espetáculos geravam a cada ano cifras mais consideráveis. Conhecemos a fortuna do Moulin-Rouge, do Nouveau-Cirque e dos seus leões, da Plaza e dos seus touros. Não reclamarei, diante de Santo Agostinho e da Sociedade Protetora,²² da grosseria desses

19 A Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) foi fundada em 1829 e a Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem) em 1850-1851. Ela foram, ao longo do século XIX, as duas principais sociedades de administração de direitos no mundo dos espetáculos.

20 GOETSCHHEL, Pascale. *La 'crise du théâtre'*. Op. cit., em particular as páginas 127 a 224. O estudo da crise do teatro permite à historiadora oferecer uma análise muito convincente da vida teatral francesa ao longo de três séculos.

21 Pezon é o nome de uma família de domadores franceses cujo membro mais célebre, Jean-Baptiste Pezon (1827-1897), é uma das grandes figuras do circo na Belle Époque. Também muito famoso é Louise Weber, conhecido como La Goulue (1866-1929), dançarino de cancan e ícone do Moulin Rouge.

22 Santo Agostinho condenou algumas práticas do circo em seus escritos. Lucien Muhlfeld aqui compara a sua posição com a da Sociedade para a proteção dos animais (SPA), que, desde a sua criação em 1845, lutou contra o sofrimento animal.

espetáculos. Só tenho que observar que eles não estão protegendo o teatro, estão invadindo-o. [...] Os excessos da decoração cênica são também conquistas do espetáculo sobre o teatro: o Ambigu, a Porte-Saint-Martin, o Gymnase estão em processo de evolução de um gênero para outro.²³

As cifras reunidas por Dominique Leroy, depois por Christophe Charle, e finalmente por Pascale Goetschel confirmam estas observações. No entanto, Muhlfeld está um pouco enganado: não é a morte do teatro que ele e os seus contemporâneos testemunham, mas sim a da dramatocracia — um fenômeno reforçado pela corrida ao espetacular que invade, como o próprio Muhlfeld observa, até mesmo os gêneros dramáticos e líricos tradicionais.²⁴

O declínio da dramatocracia, iniciado sob o Segundo Império — e da qual a liberdade dos teatros decretada em 1864 é sem dúvida um indício, porque o Estado desistiu de regular a oferta teatral —, aumentou de fato durante a Belle Époque. O surgimento de um teatro de vanguarda e as ações realizadas em prol do “Théâtre du Peuple” ilustram essa amplificação. Em tempos de dramatocracia, querer trazer o povo ao teatro não fazia qualquer sentido, pois, mesmo que as salas de teatro não reunissem sistematicamente todas as camadas sociais, não havia desconexão entre o teatro e o povo. Posteriormente, os promotores do Théâtre du Peuple, ao defenderem a democratização e a descentralização teatral, pretendem afastar as classes trabalhadoras das novas distrações consideradas brutalizantes — o café-concerto reunia as críticas mais veementes, nesse sentido — para lhes dar acesso a um teatro que fosse sinônimo do “grande” repertório, seja clássico ou contemporâneo. Se eles conduzem essa luta (que a Terceira República não sustentou de forma adequada, apesar do trabalho de uma comissão parlamentar em 1905), é porque sabem que nem todas as formas de espetáculo são intercambiáveis: frequentar um circo ou um *music-hall*, assistir a um evento esportivo ou a uma exibição de cinema é uma experiência de natureza completamente diferente daquela de ir ao teatro algumas décadas antes. Permita-nos citar o que escrevemos em 2012:

A “dramatocracia” supunha que um público, com origens sociais relativamente variadas, se reunisse para acompanhar uma ação dramática estruturada. Em uma sala iluminada onde todos podiam se ver e se observar tanto quanto assistir ao espetáculo que se desenrolava no palco, estabelecia-se entre os espectadores uma comunhão de natureza completamente diferente daquela

23 MUHLFELD, Lucien. “La fin d’un art, conclusions esthétiques sur le théâtre”. *Revue Blanche*, série 3, n.º 7, 1890, pp. 193-208. Esta citação é utilizada tanto no nosso trabalho como no de Pascale Goetschel.

24 Cf. MOINDROT, Isabelle (dir.). *Le Spectaculaire dans les arts de la scène: du romantisme à la Belle Époque*. Paris: CNRS Editions, 2006; e DUCREY, Guy. *Tout pour les yeux*. Littérature et spectacle autour de 1900. Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2010.

encontrada nos espetáculos não teatrais que começaram a aparecer a partir do Segundo Império. Estes ofereciam emoções muito diversas — seja porque ofereciam uma representação fragmentada (café-concerto, *music-hall*, circo), seja porque, como no caso do cinema, eliminavam a presença física dos artistas (que induzia a todo o momento a possibilidade de um “tropeço”...), ou mesmo porque não recorriam à ficção (espetáculo esportivo) no momento em que esta florescia na imprensa e nas publicações que então se produziam para o grande público.²⁵

Quando se começa a escurecer as salas durante as representações, quando a invenção dos programas estabelecia outro tipo de mediação entre espectadores e artistas, quando os tempos das sessões evoluem (por exemplo, com o desenvolvimento das matinês), o teatro — tornada uma atividade de lazer cada vez mais dispendiosa — não era mais o lugar capaz de reunir toda a sociedade. Ele já tendia a tornar-se aquilo que será no século XX: uma prática reservada a uma elite social e/ou cultural.

O teatro da Belle Époque já não tem mais o significado político que teve durante a época da dramatocracia, o que pode ser ilustrado, por exemplo, pela pouca repercussão dada, em 1906, ao fim da censura dramática, enquanto os debates em torno da sua manutenção ou da sua supressão foram tão vivos depois da Revolução. A instauração do sufrágio universal masculino, em 1848, o desenvolvimento de uma imprensa e de uma edição populares ligado à alfabetização da população, o surgimento de novas formas de combate social (lutas sindicais, greves, manifestações), o desenvolvimento do lazer e do turismo são também elementos que minimizam o lugar do teatro na sociedade francesa. Como poderia o teatro, por exemplo, ter a mesma influência da imprensa quando a tiragem dos quatro principais jornais diários era de 4 milhões de exemplares em 1914? Podemos ver que a França entrou, então, em certa forma de cultura de massa, fenómeno cujas premissas podem ser notadas desde o Segundo Império. Essa cultura de massas pressupõe, nos termos de Jean-François Sirinelli, “uma massificação de todos os elos da cadeia cultural: produção segundo padrões já industriais, difusão por vetores que a sociologia em breve qualificará como *mass media*, e recepção por públicos que terão cada vez mais aptidão cultural, o gozo de tempo livre e os meios económicos para receber e ‘consumir’”.²⁶ Para esses novos “consumidores”, o teatro não é mais o “produto” mais fácil de se consumir. O prestígio que ele sempre possui pode até torná-lo intimidador, como ainda acontece frequentemente hoje em dia.

25 YON, Jean-Claude. *Une histoire du théâtre à Paris*. Op. cit., p. 352.

26 SIRINELLI, Jean-François apud YON, Jean-Claude. *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*. Paris: Armand Colin, coll. U, 2010, p. 247.

É neste período de entrada da França na cultura de massa que situamos a passagem da dramatocracia para a sociedade do espetáculo, que parece-nos estabelecer laços estreitos com a cultura de massa.²⁷ Entendemos sociedade do espetáculo baseando-se em uma série de fenômenos,²⁸ como a teatralização dos ritos sociais e culturais e o espetáculo da vida privada e pública, situados em um determinado período histórico. Ao localizar esses fenômenos no final do século XIX, estamos alinhados com a reflexão levada adiante por Christophe Charle em seu livro *Théâtres en capitales*, que recebe o seguinte subtítulo: “Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914”. Nessa obra, Christophe Charle credita ao século XIX o fato de ter “gerado a primeira sociedade do espetáculo”.²⁹ O historiador, a bem da verdade, não define precisamente o que esse conceito abrange e, no seu posfácio intitulado “De uma sociedade do espetáculo a outra”, ele evoca a existência de “outra” sociedade do espetáculo no século XX, a do cinema, ou mesmo de uma terceira sociedade do espetáculo, a da televisão.³⁰ Da nossa parte, preferimos considerar a sociedade do espetáculo que, durante a Belle Époque, substituiu a dramatocracia como uma prefiguração da nossa própria sociedade do espetáculos contemporânea, acreditando que a mudança nos meios de comunicação (cinema, televisão, internet) — que, aliás, opera no modelo de acumulação e não de substituição — não altera fundamentalmente a sociedade do espetáculo tal como começou a ser implementada na época do General Boulanger, dos irmãos Lumière, de Yvette Guilbert e do primeiro Torneio das Cinco Nações (1910). Há, portanto, do reinado de Napoleão III à Primeira Guerra Mundial, segundo uma cronologia complexa, uma profunda mutação do papel social e político do teatro, que é acompanhada pela proliferação de formas de espetáculo não teatrais e por uma teatralização geral da sociedade. Mesmo sem aderir às noções de “dramatocracia” e de “sociedade do espetáculo”, é fundamental, quando pensamos na história do teatro no século XIX na França, e mais ainda na história dos espetáculos, não desprezar essa transformação, sob o risco de conceber o conjunto do século como um todo monolítico.

O nascimento da sociedade do espetáculo na França data da segunda metade do século XX como se pensava, da Belle Époque (como sugere o autor

27 Para ampliar a reflexão, pode-se consultar o livro organizado por Jacques Marseille e Patrick Eveno (*Histoire des industries culturelles en France XIXe-XXe siècles*. Paris: Association pour le développement de l'histoire économique, 2002), com um texto meu (“Monter une pièce de théâtre au 19e siècle, un pari économique”, pp. 421-9) e outro de Pascale Goestchel (“Le théâtre est-il devenu une industrie culturelle?”, pp. 445-64).

28 Cf. POIRSON, Martial & SPIELMANN, Guy. “Avans-propos”. Op. cit.

29 CHARLE, Christophe. *Théâtres en capitales*. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914. Paris: Albin Michel, 2008, p. 7. (publicação brasileira: CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012).

30 CHARLE, Christophe. *Théâtres en capitales*. Op. cit., pp. 494-6.

deste artigo) ou do século XVIII? Como já afirmado aqui, essa questão não conduz necessariamente a uma resposta categórica que desse razão a uns ou outros. Um conceito como esse, assim como o de dramaturgia, tem como principal utilidade — digamos novamente — forçar-nos a observar de forma diferente os fenômenos que acreditamos conhecer bem, a cruzar fontes e a colocar-lhes novas questões. Uma abordagem global da história do teatro, que opera na longa duração e em vários países, é uma forma, entre outras, de testar o valor desses conceitos.³¹ Tais empreendimentos, que exigem um trabalho documental de escala impressionante, têm a vantagem de oferecer um quadro geral no qual podem ser inseridos trabalhos dedicados a objetos mais restritos. Tendo tentado delinear a evolução da vida teatral em Paris de 1789 a 1914, podemos mensurar o quão fecunda é essa perspectiva. Não restam dúvidas de que o historiador do teatro ou do espetáculo deve adotá-la em determinados momentos de seu percurso de pesquisa. Porém, tais trabalhos “generalizantes” não têm maior validade ou importância do que um trabalho que se concentra em um elemento específico (autor, artista, teatro, obra etc.). Há tanto a aprender com o estudo de uma apresentação teatral quanto com um século de espetáculos. É, portanto, tomando decididamente posição a favor da variedade de abordagens e do pragmatismo metodológico que o autor destas linhas as encerra.

31 Além da obra referida na nota anterior, vale citar ainda outra também de autoria de Christophe Charle: *La dérégulation culturelle en Europe au 19e siècle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*. Paris: PUF, 2015.

REDESCOBRIR O GOSET, TEATRO YIDDISH DE VANGUARDA EM MOSCOU (1919-1949)¹

Béatrice Picon-Vallin
Tradução de Clarissa Paranhos

para Ada, para Bernard, Sophie-Aude e Violaine

Como é difícil imaginar evocar em um artigo os 30 anos da história magnífica e trágica do GOSET (Teatro judaico de Estado) de Moscou, eu gostaria, primeiramente, antes de apontar alguns aspectos essenciais, de enfatizar as circunstâncias que levaram uma pesquisadora iniciante a lhe dedicar uma tese na Universidade de Vincennes, que foi imediatamente publicada (1973) e iniciou a coleção TH 20 (*Théâtre années 20*) na editora L'Âge d'Homme, o que revela o quanto o tema, à época, era novo, desconhecido e apaixonante. Pensem, então! Um pequeno teatro de vanguarda onde se ria em dois tempos: primeiro seu público falante de yiddish, depois os russos, doidos pelo espetáculo, para quem seus vizinhos de assento traduziam as falas. Um teatro onde trabalharam grandes artistas plásticos como Chagall, Falk, Altman. Um teatro dirigido sucessivamente pelo diretor Alexei Granovski (Abram Azarkh, 1890-1937) e pelo ator Salomon Mikhoels (Chlomo Vovsi, 1890-1948), após a emigração de Granovski graças à turnê do GOSET por Berlim e Paris em 1928. Um teatro único e inventivo do qual não se falava mais, que não se podia mais

¹ Este artigo foi originalmente publicado na *Revue d'Histoire du Théâtre*, número 292, em outubro de 2022.

evocar desde seu desaparecimento em 1949, ainda tabu, porque seu fim estava ligado aos crimes stalinistas cometidos contra os judeus.²

TRANSMISSÃO E PESQUISA

Fala-se raramente das condições da pesquisa — as vicissitudes dos arquivos, seus horários, as relações com arquivistas e conservadores, o contexto material do trabalho nos fundos nacionais ou privados, o papel do acaso que não é acaso, pois uma pesquisa, construindo seu método em função de seu objeto particular, orienta a ação, faz nascer a intuição, dirige o olhar e abre pistas que, por serem improváveis, podem se revelar certas.

Há, no caso dos arquivos soviéticos dos anos 1920, e em particular dos que concernem ao teatro, arte do efêmero como se sabe, um “terreno” muito particular de que me parece importante tratar. Com efeito, no fim dos anos 1960, o GOSET era, como eu já indiquei, um tema proibido. Ele tinha sido fechado em 1949 após o assassinato (em janeiro de 1948) de seu diretor Mikhoels, que era também o presidente do Comitê judaico antifascista e um laureado do Prêmio Stalin. O assassinato havia sido muito bem camuflado, ainda mais pelo funeral solene de Mikhoels. Seus arquivos tinham sido dispersados e nenhum fundo estava acessível, situação que perduraria por muitos anos. Soube-se depois que, após o fechamento do GOSET, os arquivos foram para o Museu do teatro Bakhrouchine. Mas, rapidamente, no cômodo onde estavam amontoados com os arquivos do Teatro Kamerny, de Alexandre Tairov, um incêndio queimou ou danificou parcialmente documentos e esboços cujas bordas ficaram carcomidas ou escurecidas. O que restava foi transmitido aos RGALI (Arquivos centrais de literatura e de arte, Fundo Mikhoels e Fundo GOSET). Depois, o Museu Bakhrushin reuniu um fundo de materiais com pessoas que tinham conservado esboços, programas, fotos.³ Mas, em 1967-1968, não era possível recorrer a esses fundos cuja existência permanecia incerta.

Além do mais, no início deste período universitário, em que eu tinha obtido por um milagre até hoje inexplicável o estatuto de estagiária no Teatro Taganka, que sofria constantemente com a censura teatral, eu ignorava por completo a existência do GOSET. Vim a conhecê-lo por “acaso”, um acaso muito influenciado por meu interesse nascente pelo período, pelas relações de amizade que nasciam

² Ver, entre outros, o documentário *Vie et destin du livre noir. La destruction des Juifs d'URSS* (Vida e destino do livro negro. A destruição dos judeus da URSS), do diretor Guillaume Ribot, escrito por Antoine Germa e Guillaume Ribot, 2019.

³ Angelina Vassilevna Chtchekin-Krotova (cf. infra) dará os arquivos de seu marido Robert Falk ao RGALI, em 1984. Há também arquivos em Jerusalém.

desse interesse,⁴ e pelo encontro com três sobreviventes da história desse teatro — do nascimento ao desaparecimento. Após o assassinato de Mikhoels, camuflado como um acidente de carro em Minsk, e o de Veniamin Zuskin, seu inseparável parceiro de cena, que teve a coragem de assumir — brevemente — sua sucessão antes do fechamento do GOSET, foi tomado pela loucura, preso em dezembro de 1948, torturado, e executado em 1952,⁵ o silêncio se instalou. Mas não o esquecimento.

Em 1968, em Moscou, eu cruzei longamente com a vida de três mulheres — um trio estranho, que não tinha se esquecido de nada e compreendeu a força crescente de meu interesse pela febre teatral que arrebatara a Rússia do pós-1917. Elas souberam despertar minha curiosidade e falaram comigo, jovem estrangeira, com confiança, generosidade e a esperança louca de que toda essa história, a delas, seria contada, publicada. Elas não tinham medo, já tinham vivido tanto... Elas já tinham visto de tudo! Então, essa história foi narrada graças a elas, mas eu não pude evocá-las nem lhes agradecer no livro, pois isso as implicaria diretamente, colocando-as em perigo. Este artigo é, portanto, um acréscimo ao livro de 1973 que lhes deve tanto. Que lhes deve o fato de que ao trabalho de análise se agrega um “trabalho de ressurreição” — como disse o especialista em literatura yiddish Alexandre Derczansky —, apenas possível por conta de uma relação sem intermediários, preciosa e vital, com testemunhas desejosas de transmitir.

Três mulheres ligadas ao GOSET. Elas contavam, portanto, reviviam, mostrando e comentando artigos, programas, fotos, tudo o que cada uma pôde conservar. Primeiro Alexandra Veniaminovna Azarkh-Granovskaia (nascida Idelson, 1892-1980). Ela se casou em 1917 com Granovski, um jovem diretor de teatro que tinha estudado na Escola de artes cênicas de Petersburgo, depois em Munique, de 1911 a 1913, onde trabalhou em diferentes teatros, em particular no de Max Reinhardt (chegou mesmo a morar em sua casa); ele montou seu primeiro espetáculo em Riga, na Letônia, em 1914. O casal tinha deixado a Rússia pela Finlândia, na Escandinávia, onde Granovski estudou cinema. Ao retornarem, em 1918, ele montou Édipo-rei e *Macbeth*, no Circo Chinizelli, ecoando o espetáculo montado por Reinhardt nesse mesmo espaço em 1911, depois encenou óperas, inclusive uma com Chaliapine.⁶ É a esse profissional reconhecido, formado nas tendências contemporâneas, bom organizador e artista talentoso, que o Comissariado para as questões judaicas confia, em 1919,

⁴ Agradeço à Ada Beliaieva, historiadora da arte.

⁵ Alla Zuskin Perelman, *I Viaggi di Veniamin. Vita, arte e destino di un attore ebreo*, trad. C. d'Angelo, Academia University Press, Torino, 2019.

⁶ Cf. B. Picon-Vallin. *Le Théâtre juif soviétique pendant les années vingt*. Lausanne: L'Âge d'homme-La Cité, 1973, pp. 49-56. Remeto à obra para tudo que não posso dizer aqui.

a direção de um Estúdio judaico em Petrogrado, que se mudará para Moscou no ano seguinte, se tornando o GOSET. Nesse teatro, Alexandra foi atriz, depois diretora e, contrariamente a seu marido, não emigrou. Quando a conheci, em 1968, ela imperava em seu divã, maquiada e vestida com longos e coloridos vestidos, cercada por muitos quadros. Alexandra tinha então 76 anos, e em torno dela circulavam jovens que serviam chá, papeavam, vinham ter aulas. O movimento incessante deles se tornava o dela, e apenas após alguns meses eu entendi que aquela senhora que sabia tão bem falar pelas mãos não tinha mais as pernas, cortadas em 1938 por um bonde debaixo do qual caíra. Mas ela permaneceu ativa até o fechamento do GOSET, onde ensinava atuação teatral no Instituto teatral judaico (o GETU), além de dirigir peças.

Em 1968, Alexandra Veniaminovna, essa pessoa surpreendente, cheia de coragem, de charme e vontade, morava com sua irmã Raíssa (1894-1972), que, por sua vez, tinha sido a terceira esposa de Robert Falk (1886-1958), professor nos VKUTEMAS (os famosos Ateliês superiores de arte e de técnica), e um dos principais cenógrafos do GOSET dos anos 1920. A própria Raíssa era pintora e poeta. Para casar-se com ela, Falk teve de se divorciar da filha de Constantin Stanislavski, Kira Alexeievna, sua segunda esposa. Eu havia conhecido a filha deles, Kirilla (dita Kiliaia): um pouco burguesa, simpática, era tradutora de francês, mas não era essa parte da história do teatro russo que começava a me fascinar.

Vidas complicadas: Falk leva Raíssa para Paris em 1928, mas só voltara para Moscou em 1938. Quanto a Raíssa, ela retorna a Moscou em 1929. E, separada do pintor, se acomoda com sua irmã na rua Miatsnitskaia, no imóvel onde se situava uma parte dos ateliês VKUTEMAS — no último andar, no antigo espaço de trabalho de Falk. Seus vizinhos nos anos 1960 eram sobreviventes da repressão stalinista, da guerra, da luta contra o formalismo e o cosmopolitismo. Como elas, guardiões da Memória.

Estas duas irmãs políglotas, nascidas em Vitebsk, tinham estudado em Paris antes da guerra. E, de família não praticante, se tinham lançado, como mulheres livres, na aventura de uma nova arte yiddish e russa, que se nutria e se liberava das tradições do *shtetl*, se abria aos movimentos artísticos multiculturais que fervilhavam em Moscou no início dos anos 1920.

A terceira mulher era Angelina Vassilievna Chtchekine-Krotova (1910-1992). Historiadora da arte, ela havia encontrado Robert Falk em 1939 e era sua quarta e última esposa. As duas irmãs me tinham apresentado a ela, elas tinham vivido juntas, em Samarcanda e em Tasquente, para onde o GOSET foi evacuado em 1941. Elas se davam muito bem. Angelina morava no último ateliê de Falk, não muito longe do que então era a piscina a céu aberto de Moscou, em Pretchistenka, no quarto andar do belo imóvel Pertsov. Aos domingos, ela abria o ateliê a visitantes a quem oferecia uma relação intensa com alguns quadros que retirava de sua abundante reserva e escolhia mostrar. Mas o cômodo principal

já estava repleto de quadros de seu marido. O Museu Falk era ali: em nenhum outro lugar se podia ver suas obras.

Foi nesse contexto que conheci a história oculta do teatro yiddish. Eu podia sentir fisicamente o que fundos de arquivos são normalmente incapazes de comunicar, pelo menos completamente. Foi nessa atmosfera de transmissão e de grande cultura que ouvi os relatos, estudei as fotos que Angelina Vassilievna tinha conservado com cuidado ou que procurava para mim, li programas, brochuras, críticas, cartazes. Davam-me explicações detalhadas em resposta a minhas questões, indicações bibliográficas, traduziam para mim os documentos em yiddish (muitos eram em russo, felizmente), tudo isso temperado com anedotas cheias de humor. A tragédia se apagava em prol da alegria da *re-création*.⁷ Mas permanecia nas sombras. Assim como se assombraram muitas criações do GOSET de Moscou.

De volta a Paris, pude encontrar Josef Shein, ator e diretor do GOSET nos anos 1930, que emigrou para a França após ter escapado por pouco da prisão, e, claro, completei minhas pesquisas em bibliotecas, abrindo-me à história das organizações judaicas, do teatro judaico na Europa central, aos ritos e tradições populares do *shtetl*, a Goldfaden, e a outros espetáculos da vanguarda soviética — russa, mas também georgiana, ucraniana...

Em 1972, quando voltei a Moscou, Angelina Vassilievna tinha preparado para mim os negativos das fotos de que precisava para a publicação. Eles passaram pela fronteira grudados em minha pele, sob minhas roupas de baixo, e as gotas de suor provocadas pelo medo mancharam alguns. Uma das fotos do livro não foi retocada, como lembrança.

Enfim, em 1975, no imenso mercado de pulgas de Tunes, descobri, despontando em meio a uma pilha de roupas, um compacto duplo, que chegara ali por não sei que caminho do exílio, no qual brilhava, ou melhor, resplandecia, uma palavra: GOSET. Quando a agulha do toca-discos tocou a superfície preta do pequeno vinil, surgiram as vozes cantantes de Mikhoels e de Zuskin que, em *A Viagem de Benjamin III*,⁸ de Mendele Moicher Sforim (1927), se desejam mutuamente “Boa noite”, depois se perguntam se dormiam ou não, com “Oie, aie” sustentados pela orquestra. Era a cena no albergue. Angelina Vassilievna tinha me dado uma foto colorida do esboço feito por Falk para essa cena, e de repente ela ganhava vida. Com essas duas vozes que falavam de seu sono — o sono da fábula se associando naturalmente ao adormecimento do GOSET na

7 A autora faz um trocadilho com a palavra “recréation”, que significa “recreação”, “recreio”. Separando-se a primeira sílaba do restante da palavra, tal como se encontra no texto, a “recreação” se torna “re-criação”, o que evoca a ideia de um momento de troca alegre em que uma criação renovada do GOSET ocorre pela narrativa [N. T.].

8 Os títulos das peças e filmes foram traduzidos diretamente do francês, uma vez que não encontramos traduções do original (em yiddish ou em russo, conforme o caso) para o português [N.T.].

história do teatro —, com a música do espetáculo que se seguia a esse diálogo tão cotidiano e tão simbólico, o GOSET despertava definitivamente para mim. Os fantasmas estavam presentes. Minhas lágrimas caíam, de alegria e de tristeza misturadas. Eu percebo agora que eles me acompanharam e guiaram em segredo até o dia de hoje.

A ARTE TEATRAL NO GOSET DE MOSCOU

Com a escolha de A. Granovski para dirigir o Teatro yiddish de Moscou, as organizações judaicas tinham optado por um artista de formação e de cultura europeias. Granovski, por sua vez, tinha desejado para o Estúdio de Petrogrado atores não profissionais — como Mikhoels, vindo da zona de residência e impregnado pelas tradições, festas de Purim, ritos de sua cidade natal de Dvinsk — para poder formá-los. Mikhoels tinha, no entanto, feito o curso de um diretor russo, V. Velijev, em Riga, onde estudou, mas tinha sido desencorajado a continuar na via do teatro... O GOSET começa então como um projeto de formação, como uma escola. Granovski já tinha, ao longo de seus anos de estudo, construído uma teoria teatral (uma obra que permaneceu inacabada). Para ele, o teatro deve ser sintético, reunindo todas as artes. Ele não “crê na onipotência das palavras em cena”, como dirá mais tarde a P. Winkler em uma entrevista para o *Paris-Soir* (15-6-1928). O teatro se baseia em um jogo teatral físico, não psicológico, e demanda um longo tempo de preparação em que o discurso, o movimento, a cor, a música compõem uma partitura calculada com precisão. Fala-se, quanto a ele, de um “teatro da razão organizada” que permite atingir “o mais alto nível de emoção”. Os atores se formam em ginástica, coreografia, encontram, compõem elementos gestuais escolhidos com sobriedade (movimento das mãos, dos dedos, dos pulsos, saltitar de ombros) que combinam com interjeições, onomatopeias, frases breves, e separam por pausas.

Essa cultura gestual que Granovski procura organizar na cena é um emprestimo, em parte, da vida do *shtetl*. O diálogo com os espectadores se dá por meio do desenho plástico, da música da língua (o yiddish e suas entonações cantantes se adequam bem a isso) e cenas coletivas construídas com exatidão, conforme linhas ou manchas de cor. Em cena reina um movimento cênico ininterrupto, mas bem estudado e severamente regulado. Dinamismo do coro, precisão, sobriedade, gestual cinzelado do corifeu, Mikhoels. Graças à música, a trupe se encontra em estado de disponibilidade total e permanente para uma criação coletiva. Ela se compõe de arranjos de melodias conhecidas, populares ou religiosas, mas jamais assume o papel de um fundo ilustrativo. Ela estrutura a ação, sugere entonações aos atores, se insinua em suas falas, recorre às capacidades associativas do espectador. Apoiando-se, no início, na dramaturgia europeia (*Os Cegos*, de Maeterlinck),

Granovski escolhe em seguida textos da literatura yiddish, em particular em 1921, *Os Agentes e Mazel tov*, de Sholem Aleichem (1859-1916), para começar a realizar a “grande forma cênica” popular que busca. É Chagall que se encarrega do cenário, e é também ele que pinta grandes painéis para conferir ao espaço dado à trupe sua identidade: eles compõem a “Introdução ao teatro judaico”, onde se movem, em liberdade, os personagens das tradições espetaculares do *shtetl* e onde se discerne a pessoa de Mikhoels.

Pode-se reparar, nessa busca, as influências cruzadas de muitos criadores contemporâneos: biomecânica e construtivismo meyerholdianos, movimento das multidões em cena e iluminação bem estudada à *la* Reinhardt, utilização da carnavalização no tratamento das tradições do velho teatro judaico da Europa central, ao mesmo tempo pesquisa de um “espetáculo total” proposto à sua maneira pelos teatros de revista populares de Abraham Goldfaden, o “pai do teatro judeu”, que tem seu *A feiticeira* adaptado em 1922 pelo GOSET. Os atores se põem à distância de seus personagens, os criticam enquanto saltam, voam livres e alegres como os personagens das telas de Chagall, na “máquina à jouer”⁹ deformada, criada por Isaac Rabinovitch, assim como em todo o espaço cênico. Reconhece-se as fontes dos *purimspieler* que se combinam à da *commedia dell’arte* e do construtivismo.

A noite na feira velha, de I. L. Peretz (1925), faz parte deste “ciclo do passado judaico”. Texto não dramático, esse “carnaval trágico”, como o identifica Granovski, que o adapta para a cena como um roteiro de cinema, põe cara a cara o mundo dos mortos e o dos vivos, em uma ação cênica dirigida por dois *Badkhan* (animadores nos casamentos judaicos, organizadores da cerimônia), que zombam do mundo antigo e convencem os mortos ressuscitados a retornar à tumba. A multidão é o personagem central do espetáculo intensamente trabalhado em sua forma e que fala do fim de um mundo. Trata-se de uma encenação de estilo expressionista levado ao extremo, tragédia social e metafísica.

O grotesco — que Meyerhold desenvolveu e teorizou em sua obra porque o considerava essencial para o teatro — tem toda a importância nestes espetáculos que se constroem pela combinação de contrários, pela quintessência deles, que passam do trágico ao cômico e vice-versa, celebram a vida e a morte, manipulam os duplos, os figurinos hiperbólicos, e fazem o espectador passar rapidamente de um estado de percepção a outro, inesperado. Entre expressionismo e carnavalização, Granovski joga com os diferentes aspectos do grotesco, à dominante cômica ou trágica, conforme os textos escolhidos. As diferentes correntes estéticas contemporâneas dominadas pelo diretor acabam por explodir

⁹ No original, “machine à jouer”. O verbo “jouer”, a depender de sua transitividade, pode significar, “jogar”, “tocar (um instrumento)”, “brincar” e “encenar”. É provável que a ação promovida pela “máquina” explore, além da encenação, outros sentidos do verbo [N T.].

o quadro estreito da vida judaica do *shtetl*, ou a poetizam mostrando, ao mesmo tempo, sua fragilidade estreita, mas sonhadora, sua pobreza da qual transborda humanidade, como em *A viagem de Benjamin III*, um de seus últimos espetáculos, em que Mikhoels desenvolve o tema do Dom Quixote judeu à procura da Terra Prometida — que será um de seus leitmotiv de ator.

O GOSET de Moscou se torna, com seu triunfo, um centro de cultura yiddish que reúne autores-adaptadores (Dobrushin, Oislander, Kuchnirov...), músicos (e, primeiramente L. Pulver, a “alma musical do teatro”), pintores (Falk, Rabitchev, Rabinovitch, Altman, Chterenberg...). Apesar do sucesso, as limitações ideológicas e estéticas que começam a pesar sobre o teatro soviético a partir de 1927 desagradam Granovski que, uma vez emigrado, se dedicará ao cinema, sem atingir a notoriedade que obteve no teatro.

MIKHOELS DIRIGE O GOSET DE MOSCOU

Em 1929, Mikhoels, o ator-líder da trupe por conta dos diferentes papéis que interpretou, toma as rédeas do teatro, sem jamais renegar seu mestre que “desertou”, e se dedica à direção, frequentemente acompanhado por um assistente, ou então convida outros diretores. Ele é mais ator. Formado por Granovski, permanece fiel aos princípios dele, mas orienta o repertório para peças yiddish contemporâneas que por vezes encomenda a autores como Dobrushin, Bergelson, Markish (que retorna à URSS em 1926), e se engaja na política com coragem e determinação.

Um dos espetáculos mais notáveis desse período é *O Rei Lear*, de Shakespeare, traduzido pelo grande poeta yiddish Samuel Galkin, dirigido por Sergei Radlov, aluno de Meyerhold, em 1935, em um debate constante entre os dois artistas, Mikhoels e Radlov. Incrível rei Lear que tem o bufão como duplo invertido. “O parentesco espiritual desses dois personagens caminhando lado a lado está claro para mim e para Zuskin, com quem trabalho desde os primeiros dias. Há o rei e seu avesso”, diz Mikhoels.¹⁰ Incrível rei louco que, na cena da charneca, gira em um palco vazio, ocupado somente por um enorme e estranho tronco de árvore cortado. Incrível pai Lear que chora sua filha Cordélia: um grito desesperado quando toca o corpo inerte, soluços que parecem risadas, um breve hino fúnebre cujas notas Mikhoels acompanha com seus dedos vibrantes que, em seguida, vão fechar os olhos de sua filha, depois cobrem suas próprias pálpebras enquanto está deitado ao lado dela, conseguindo propor ao espectador, pela partitura gestual, pela modulação de seu discurso e uma dilacerante queixa final, um *close* insistente nos dois rostos alinhados. E o que dizer do incrível bufão que Zuskin

¹⁰ *Literaturnaja gazeta*, Moscou, 18 de maio de 1935.

interpreta vestido de Arlequim, saltitando com uma leveza divina sobre o trono do rei, posto no primeiro andar do dispositivo em forma de caixa, concebido pelo cenógrafo Alexandre Tischler,¹¹ onde se encontra a alvoroçada corte.¹²

Incrível, enfim, no processo de criação desse *Rei Lear* de antologia, a junção que se efetua entre teatro ídiche e teatro ucraniano: há, primeiramente, a presença do pintor Alexandre Tischler, que começou em Kiev em 1919, depois trabalhou para o teatro em Minsk. Em segundo lugar, Mikhoels preparou longamente esse espetáculo, convidando sucessivamente vários diretores antes de Radlov — Nikolai Volkonski primeiro, depois Erwin Piscator que, nem um nem o outro, terão um ponto de vista convincente para o ator, o primeiro traçando um paralelo entre o Lear e Tolstói, o segundo querendo transpor a ação para a Palestina. Mikhoels convida então Les Kurbas, o grande diretor ucraniano de vanguarda (ele era chamado de “Meyerhold ucraniano”) que acabara de ser afastado pelo poder local, em 1933, do Teatro Berezil — que fundou em Kiev, instalou na Carcóvia, e onde pela primeira vez na Ucrânia ele montou Shakespeare, um *Macbeth* memorável. Kurbas é muito culto, fala pelo menos cinco línguas, inclusive o yiddish. Mikhoels gosta dos “arlequins inteligentes” do Teatro Berezil, e Kurbas tinha se entusiasmado com *A Viagem de Benjamin III*, em turnê na Ucrânia. Além disso, ele tinha a intenção de montar *Lear* em seu Berezil... Mas, após três meses de trabalho no GOSET, ele é preso em dezembro de 1933, julgado por seu nacionalismo, sua independência artística, depois enviado ao campo onde continuará a fazer teatro e será fuzilado em novembro de 1937 em Sandarmokh, na Carélia. Só podemos imaginar o que essa prisão e esse desaparecimento puderam causar no psiquismo de seus colegas, que ignoravam o destino exato reservado a Kurbas. Diz-se — as anotações de Mikhoels foram queimadas — que Kurbas está na origem do rei Lear tal como foi encenado por Mikhoels, um pobre e velho rei que comete um erro fatal querendo tentar um experimento.

VIRTUOSIDADE DO JOGO DE CENA, ENGAJAMENTO POLÍTICO

Mesmo quando o dogma do realismo socialista está no ápice, Mikhoels continua a defender com coragem a cultura plástica do ator, o pensamento vivo que tira sua energia da imagem, da visão, e combate os clichês. Em 1940, ele afirma que “na ficção, no conto, há mais verdade, mais compreensão do mundo que nos cerca” do que na reprodução. “Fora da imagem, não há arte”,

¹¹ *Tischler* em yiddish significa marceneiro.

¹² Existe uma gravação de vários trechos desse *Rei Lear* exibida no Museu da Tolerância em Moscou. Pode-se vê-los também no YouTube, digitando GOSET.

continua.¹³ Seu jogo de cena, não psicológico, se baseia na língua yiddish, que ele considera o instrumento essencial do GOSET, no gesto preciso, desenhado, que deve expressar um pensamento, em mãos hábeis. Ele sabe se desdobrar para olhar o personagem que existe ao lado dele e treina para desenvolver esse estado de duplicação. Ele constrói seu jogo de cena com três ou quatro entonações e algumas atitudes, cuja combinação faz nascer as variações mais ricas. Enfim, ele utiliza o princípio da máscara para criar em seu rosto de ator, máscara que já é, por si mesma, uma obra de arte. O poeta Ossip Mandelstam descreve seu rosto de teatro no qual discerne a expressão de uma sabedoria cansada, misturada a um entusiasmo triste, compondo segundo ele a máscara do povo judeu, aparecendo-se a uma máscara antiga.¹⁴ Mikhoels constrói seus papéis pela passagem da prosa ao verso, do poema à canção, do canto ao jogo da mímica, do desenho rítmico a uma dança rápida, até selvagem. E ele ensina a seus alunos, pois é também pedagogo, a se tornarem, por meio desses princípios, poetas. E. G. Craig foi subjugado por seu domínio em *O Rei Lear*, e para Jean-Richard Bloch ele evoca os melhores personagens de Chaplin. Mikhoels é, sem dúvida, um ator de gênio, além de um homem honesto, engajado e fiel. Como Meyerhold, do qual as análises não podem deixar de aproximá-lo, ele ainda não retomou seu lugar verdadeiro na história do teatro, apesar de múltiplos esforços conjugados.

Em 1945, Mikhoels monta *Freilekhs*,¹⁵ de Zalman Chneer (cenógrafo A. Tischler), sua melhor montagem, a que lhe vale o Prêmio Stalin, em que reata com a inspiração granovskiana da bufonaria carnavalesca. Esse espetáculo alegre, espécie de comédia musical, dedicado à memória dos mortos da Segunda Guerra Mundial, começa com um réquiem para se transformar, sob as ordens do primeiro *Badkhan*, Zuskin: “Troquem aqui mesmo suas roupas de luto por roupas de festa”. A trupe reveste-se então de figurinos disparatados e se lança em danças de canções populares, orquestradas de outra forma por Pulver. Seu último espetáculo é *O Príncipe Reuveni*, peça encomendada em 1944 a D. Bergelson, o “Flaubert judeu”, e cujos ensaios começam (em um dispositivo de Rabinovitch) no fim de 1947; ela jamais virá à cena, pois o projeto é abandonado após seu assassinato.

David Reubeini é uma figura real, mas enigmática, da diáspora judaica do século XVI em Portugal, um aventureiro místico controverso. Bergelson faz dele um príncipe-profeta que pode salvar os judeus, se inspirando no romance de Max Brod, *Reubeini, príncipe dos judeus* (1925) e no *Boris Godunov*, de Pushkin. É Mikhoels que assume o papel carismático do príncipe, o mesmo Mikhoels que teve a ideia de fundar na Ucrânia uma “república socialista judaica” e chegou a

13 Intervenção do dia 14 de janeiro no Teatro central de marionetes de S. Obraztsov, seu amigo, publicado in *Scena. The stage. La scène*, Moscou, n.º 6(128), 2021. Esse teatro acolherá a equipe do GOSET após seu fechamento.

14 Cf. O. Mandelstam, «Mikhoels», in *Sotchinienia*, t. 2, Moscou, 1990, pp. 307-8.

15 O *freilekhs* é uma dança de casamento asquenaze.

transmiti-la a Stalin... Projeto teatral audacioso, que exige uma longa preparação, a organização de muitos cursos de história para a trupe composta agora por jovens para quem as primeiras batalhas já estão distantes e o yiddish se tornou menos essencial, essa montagem parece repleta das esperanças, contra tudo e contra todos, do presidente do Comitê judaico antifascista, que é considerado o líder dos judeus da URSS. Mas é possível perguntar-se se não é o papel de Reubeini, o profeta,¹⁶ o que acelerou sua eliminação?

A HERANÇA DIRETA DO GOSET DE MOSCOU, NA LITUÂNIA: O PAPEL APAGADO DEPOIS “DESENTERRADO” DE LÉONID LOURIÉ

O assistente de Mikhoels em *Freilekhs* e *O Príncipe Reuveni* é um diretor nascido em Odessa, Léonid Lourié. Ele estudou na escola de atores do GOSET da Bielorrússia, em Bobruisk, depois no GITIS de Moscou, em 1936, no curso de N. Gorchakov (que foi aluno de C. Stanislavski e de E. Vakhtangov). Após a dispersão do GOSET de Moscou, onde trabalhou de 1945 a 1948, Lourié vai para Karaganda, quando dirige um teatro em língua casaque com atores que sofreram a prisão e a deportação. Depois seguirá sua carreira em Pskov. É em uma turnê na Lituânia que se engajará, em 1958, no Teatro Dramático Russo de Vilnius, onde monta com sucesso os clássicos russos e transmite o ensinamento de Mikhoels no Conservatório Nacional da Lituânia. Ele sonha desde sempre em fundar um teatro judaico. A ocasião lhe será dada pela presença de círculos artísticos amadores judaicos abertos em 1956 em Vilnius: em 1958 lhe é confiada a direção do círculo teatral, convidando os outros ateliês (coro, dança, orquestra) a colaborar. Ele montará em yiddish 16 espetáculos, dentre os quais *Freilekhs*, ressuscitado conforme a montagem de Mikhoels, *A Viagem de Benjamin III...*, e o grupo fará turnê em toda a URSS sob o nome de Teatro judaico popular (no sentido de amador), na Lituânia, na Letônia, na Estônia, na Bielorrússia (Minsk, Hrodna, Vitebsk...), na Moldávia. Sob sua influência, um teatro judaico é aberto em Riga, na Letônia.

Mas Lourié perde a encarecida esperança de poder fazer disso um teatro profissional. O coletivo emigra para Israel onde, em 1974, Lourié funda o grupo yiddish Iditron, que retoma certos espetáculos do GOSET de Moscou. Sem apoio nem subvenção do governo, ele desaparece em 1976. Segundo a filha de Lourié, contactada em Israel por um artista-pesquisador, Sergei Tyrychkin, antigo aluno do Estúdio-Escola do Teatro de Arte de Moscou, hoje notável fotó-

16 Sobre Reuveni, cf. Национальный театр в контексте многонациональной культуры: архивы, библиотеки, информация: [сборник материалов] / Девятые Междунар. Михоэлсовские чтения; [сост. А.А. Колганова]. – М.: РГБИ: Три квадрат, 2016.

grafo retratista, que passou 12 anos restaurando a figura e a memória de Lourié,¹⁷ não é tanto da responsabilidade do governo israelense hostil ao yiddish que se trata, mas de dois compatriotas judeus de Vilnius que o acusaram publicamente de não ser mais do que um agente da KGB...

Muitos livros foram publicados desde 1973.¹⁸ E a pesquisa continua a se ramificar, escavando aqui com obstinação por entre documentos muito dispersos, arquivos censurados, em que o nome de Lourié está cortado à tesoura, correspondências trocadas com as testemunhas, com a família. Liquidado, o GOSET de Moscou pôde, como se vê, perdurar em outro lugar — graças a uma transmissão direta de Mikhoels a Lourié. Um Lourié que também teve de ser retirado do silêncio, redescoberto. Outras ramificações da galáxia yiddish na URSS começam a ser rastreadas.

A GALÁXIA DOS TEATROS YIDDISH NA URSS NOS ANOS 1920 E 1930

Nos anos 1920, as mudanças induzidas por 1917 permitiram a livre circulação dos judeus. As tradições populares das pequenas cidades e vilas de sua “zona de residência” no Império Russo são então postas em contato direto com a efervescência dos teatros de vanguarda das grandes cidades russas, onde continuam a inventar-se o papel e o ofício de diretor e novos tipos de jogo teatral. Entre identidade yiddish e vocação soviética ou universal, entre repertório yiddish tradicional ou contemporâneo e repertório russo ou europeu, esses novos teatros devem escolher, evoluir, antes de serem coagidos a se conformar ao dogma stalinista. Eles são teatros soviéticos em língua yiddish ou teatros yiddish na URSS?

Da mesma forma que o GOSET de Moscou nasceu em um estúdio em Petrogrado em 1919, com um Granovski formado na escola dos teatros russos e alemães, o BELGOSET (GOSET bielorrusso) aberto em Minsk em 1926 começa com um estúdio judaico bielorrusso fundado em Moscou em 1922 e dirigido

17 Cf. S. Tyrychkin, «V pamjati takaja skryta mochtch'», 8-3-2020, Russculture.ru, <http://russculture.ru/2020/03/08/sergey-tirishkin-v-pamjati-takaja-skryta-mosch/>, visto no dia 30 de janeiro de 2022. Ver também E. Gol'tsfabr-Lur'e, «Rezissér Leonid Lur'e...», in Национальный театр в контексте многонациональной культуры: архивы, библиотеки, информация: [сборник материалов] / Вос'мые Междунар. Михоэлсовские чтения; [сост. А.А. Колганова], М., РГБИ, 2014, pp. 93-104.

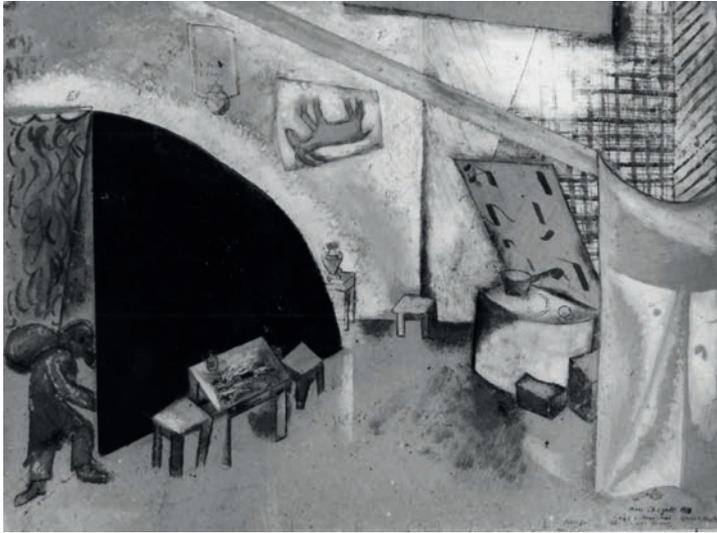
18 Alguns títulos: Aleksandra Azarkh-Granovskaja, *Vospominanja. Besedy Duvakinym*, Gesharim, Moscou-Jerusalem, 2001; Иванов В., Петроградские сезоны Еврейского камерного театра, Искусствознание, 1998, n.º 2; В. Иванов, «Европейские гастроли на фоне «вопроса дальнейшем существовании» ГОСЕТа», in Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX в., Moscou, 2000, Вып. 2; Ala Zuskin Perelman, *I Viaggi di Veniamin.Vita, arte e destino di un attore ebreo*, trad. C. d'Angelo, Academia University Press, Turim, 2019; В. Иванов, ГОСЕТ: политика и искусство, 1919-1928, Moscou, РАТИ-ГИТИС, 2007; Robert Falk, *Teatral'nye raboti v GOSETe 1925-1927*, sost. A. Emdin, Moscou, Krug kolleksionnerov, 2015 (50 exemplares). Ver também B. Picon-Vallin, «Kafka et le théâtre yiddish», in *Obliques*, 1973, n.º 3, pp. 64-7, meu primeiro artigo sobre o tema...

pelo ator Mikhail Rafalski. Esse BELGOSET, que Rafalski continua a dirigir de 1926 a 1939, se mostra uma grande escola de encenação cujo estilo é designado como “realismo expressivo”. A riqueza do repertório, o nome dos diretores, ainda pouco conhecidos, nos surpreendem. Lev Litvinov, Viktor Golovitchner, Abram Aizemberg que trabalhará em seguida no GOSET de Odessa, Benedict Nord que vem de um Estúdio ucraniano de Moscou onde foi aluno do russo A. Diki. É no BELGOSET de Minsk que o cenógrafo A. Tischler se inicia no teatro em 1927 com *Fuente Ovejuna*, de Lope de la Vega, já montada em 1919, com um imenso sucesso, pelo diretor georginano K. Mardjanov em Kiev (e retomada por ele em Tbilisi, em 1922). Ephraim Loiter dirige o estúdio judaico ucraniano em Moscou, depois organiza em 1924 um estúdio judaico em Baku, e enfim dirige o GOSET da Carcóvia.

O fim do BELGOSET é tão trágico quanto o do GOSET de Moscou: Rafalski é preso em 1937 e fuzilado, Litvinov e Golovitchner são expulsos da Bielorrússia, Aizemberg é morto na guerra. Em junho de 1949 o teatro é fechado.

Mas entre 1920 e 1935, e até mesmo mais, todos estes teatros yiddish entretêm laços de filiação, trocam textos, artistas, organizam turnês. O GOSET de Moscou é esperado em Minsk, em Vinnitsa, Jitomir, Rostov, Leningrado, Carcóvia, Vilnius, Kaunas, Kiev. Em 1941, em evacuação, ele colabora com o teatro uzbeque Khamza. Assim, as trupes yiddish se encontram, fusionam, se transformam, mas encontram também artistas russos, trupes ucranianas, georgianas, russas, se expõem a trocas interculturais muito intensas, a fenômenos de “cross pollinisation” em uma grande mistura de experiências, viagens e contatos que só podem aguçar a curiosidade dos pesquisadores de hoje.¹⁹

19 Cf. o DYTP, *Digital Yiddish Theatre Project*, que utiliza uma plataforma digital para estudar e preservar a herança e fazer o recenseamento das manifestações atuais que se desenvolvem desde os anos 1970. Um testemunho disso é o *Yiddishland Pavilion* na Bienal de Veneza de 2022, que faz o recenseamento das manifestações teatrais e, de maneira mais geral, concernentes a todas as artes em todos os países.



Mazel tov, esboço de M. Chagall, 1921. Arquivos BPV.



O ateliê de Robert Falk, 1974 (DR).



200 000, a partir de *Le gros lot* de Shalom Aleichem, dispositivo I. Rabitchev, I. Stepanov, 1923. Arquivos BPV.



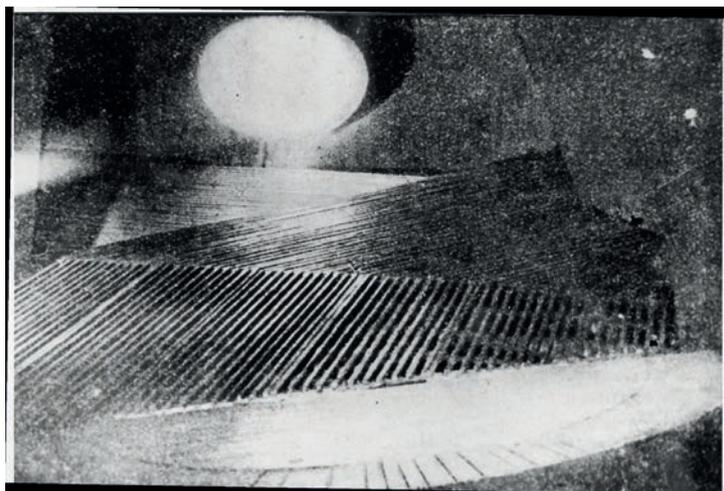
Angelina Vassilievna. *Retrato* por Robert Falk, s.d. Arquivos BPV.



Alexei Granovski. *Retrato* por Chagall, 1919. Arquivos BPV.



A feiticeira, maquete de Isaac Rabinovitch, 1922. Arquivos BPV.



Esboço de I. Rabinovitch para *A Terra*, de P. Markish, montagem S. Radlov e S. Mikhoels, 1931. Arquivos BPV.



A Viagem de Benjamin III, esboço de R. Falk, 1927. Arquivos BPV.



A noite na feira velha, 1925. Esboço geral de R. Falk para o dispositivo e os personagens. Arquivos BPV.



A noite na feira velha. Um morto, esboço de R. Falk.



Isaac Rabinovitch, Alexandre Granovski e Natan Altman. GOSET, 1922 (DR, arquivos BPV)

POST-SCRIPTUM CINEMATográfico

Pode-se ver Mikhoels e Zuskin no filme de A. Granovski, A felicidade judaica, roteiro de I. Babel, operador E. Tissé, 1925.

Pode-se ver Mikhoels no célebre filme de G. Alexandrov O circo, roteiro coletivo de Alexandrov, Ilf e Petrov, Kataiev, Babel, 1936, onde ele canta a canção de ninar yiddish “Mame Loshn” para um bebê negro (sequência cortada após o assassinato).

Pode-se enfim ver Zuskin em Os indomáveis (Tarass o indomável) de M. Donskoi, 1943-45, onde atua com atores do ex-Teatro Berezil, como Ambrosi

Butchma. É o único filme que menciona o massacre de Babi Yar (chamado de “shoah a tiros”, 1941). Ele pode ser visto também em Les chercheurs de bonheur {À procura da felicidade}, filme de V. Korch e J. Chapiro, 1936, cujo tema é a criação de uma região autônoma judaica em Birobidjan, a partir de 1928.

RECORTES *O REI LEAR*, 1935



O Rei Lear, 1935, V. Zuskin no papel do bufão. Arquivos BPV.



O Rei Lear, 1935. Lear e Cordélia. Arquivos BPV.



O Rei Lear, 1935. Lear e Cordélia. Arquivos BPV.

O TEATRO DO PRECÁRIO

Tania Brandão

*Ne méprisez pas la sensibilité de personne.
La sensibilité de chacun c' est son génie.*¹

Charles Baudelaire

Contradições da vida cultural — na França, os 200 anos da morte de Baudelaire, em 2021, não suscitaram as celebrações habituais dedicadas pelo país aos seus grandes artistas. Um episódio curioso, feito de aclamação e de esquecimento a um só tempo. O paradoxo determinou a produção de uma edição do programa *Le Doc Stupéfiant*, da France TV,² uma prova contundente de que a cultura francesa possui um perfil ágil o bastante para enfrentar sem medo até as suas próprias falhas. Afinal, o bicentenário de um grande poeta não pode ser ignorado pela sensibilidade nacional.

O caso isolado é eloquente, pois testemunha a existência de uma “indústria cultural” absolutamente estruturada. Um autor maldito, mas consagrado, um transgressor celebrado, um moderno reacionário — vários foram os rótulos empregados para desvendar as tramas envolvidas no choque entre os dois fatos. Como foi possível não festejar em grande gala a figura de Baudelaire? A manifestação ao

1 “Não desconsidere a sensibilidade de ninguém. A sensibilidade de cada um é a sua genialidade” [Tradução minha].

2 Trata-se do documentário *Le doc Stupéfiant. Baudelaire: moderne & antimoderne*. Littérature, de 2021. Não está mais disponível *on-line*.

redor do acontecimento buscou desvendar as determinantes, a um só tempo, da rotina de celebração e do ato de esquecimento.

Vale ressaltar — o gênio rebelde incômodo, esquecido na grande data, está presente em todas as escolas e na mente coletiva dos franceses. Não existe, a rigor, apagamento autêntico ou supressão deliberada, apesar da ausência da grande festa; há, ao lado da instituição solar, o culto ao maldito. Baudelaire integra a “alma francesa”, para o bem e para o mal. A mecânica da cultura comporta a existência de situações paradoxais. Elas acionam o pensamento para além de marcos cristalizados, permitem jogar luz nos cânones cultuados, estimulam a formulação de novas perguntas a respeito da sensibilidade coletiva. De certa forma, essa é uma mecânica que funciona ao contrário do, digamos, formato brasileiro.

O exemplo, ainda que figure apenas como referência pontual, serve como mote para acionar a reflexão sobre o tema central deste texto, dedicado à análise do *teatro do precário*, a forma de ser do teatro no Brasil. Aqui não existe a possibilidade de semelhante paradoxo — a cultura não é instituição. Muitos nomes fundamentais para a cultura brasileira deixam de ser homenageados nas suas datas monumentais. Não se trata de esquecimento ou de apagamento institucional, mas de apagamento em formato pleno, cultivo da ignorância em estado puro — aos poucos, marcos relevantes da cultura são suprimidos da vida nacional. Há, portanto, uma rotina oposta à francesa: as grandes datas passam em branco. As efemérides não existem.

O processo, no caso do teatro brasileiro, tem uma dimensão profunda. A ausência segue uma lógica histórica contundente, pois os nomes, na sua maioria, estão ausentes das escolas, não se tornaram referência consolidada na mente coletiva nacional. Uma organicidade perversa rege o grande vazio que se tornou a vida teatral brasileira. A realidade do palco acontece como materialidade supérflua, contida em si, descartável, dissociada dos grandes jogos sensíveis da vida nacional.

Um caso recente, retumbante? A resposta é fácil — Jorge Andrade (1922-1984), muito embora as opções disponíveis para exemplificar o processo sejam incontáveis. O centenário de nascimento do brilhante autor não mereceu uma forma sequer de celebração expressiva: em vão alguns pesquisadores tentaram obter apoio para registrar com dignidade a data. Nenhuma das suas peças monumentais saiu da poeira das prateleiras para os palcos. E o mais grave: o autor ainda tem textos inéditos na cena profissional.

É preciso acentuar a presença de um agravante — Jorge Andrade é paulista, filho de uma terra que buscou consolidar um papel hegemônico no país a partir de uma mistura efervescente de capital industrial e cultura, proclamada, no caso do teatro, pelo TBC. O Teatro Brasileiro de Comédia se afirmou como um episódio raro de mecenato da burguesia brasileira, sem dúvida estruturado

com o objetivo de levar São Paulo à hegemonia nacional.³ Embora a trajetória acidentada da empresa, alcançou sucesso, antes de falir estrondosamente. E foi a casa que levou Jorge Andrade a ser reconhecido como autor nacional de primeira grandeza, inefável intérprete da alma do país.⁴

A escolha do autor como exemplo tem intenção argumentativa forte. O dramaturgo é um dos maiores autores do teatro nacional. Provavelmente, apesar de o gigantismo de Nelson Rodrigues, Andrade ousou levar bem mais longe a lição moderna, já que os seus textos não se inclinaram ao diálogo com a tradição da comédia e do melodrama de sala de visitas, herdados do século XIX; antes, ao contrário, propuseram uma prospecção acurada da arquitetura do drama moderno. Buscaram dimensionar o *sujeito brasileiro* às voltas com a História.

A partir da leitura crítica da mais impactante dramaturgia do século XX — Eugene O’Neill, Arthur Miller e Tennessee Williams especialmente —, passando por clássicos exemplares como Ibsen e Tchekov, estudando com rigor a dramaturgia rodrigueana, Jorge Andrade construiu uma obra impecável. No entanto, o seu destino tem sido o esquecimento. Nenhum brasileiro médio saberá dizer algo a seu respeito, mesmo se for um brasileiro nascido em São Paulo.

Há neste jogo uma dinâmica histórica estrutural que talvez possa ser denominada, em uma fórmula resumida, como a política de preservação da miséria humana colonial, ou, objetivamente, *teatro do precário*. O seu fundamento reside justamente na realidade colonial, ali onde o ser humano existiu como valor descartável, apenas para a produção/extração mercantilista de riquezas da terra, distante de valores propriamente humanos. O processo de colonização não abrangeu formas culturais para a ampla expressão das sensibilidades, mas práticas de submissão à ordem de poder dominante, com festejos, solenidades e rituais religiosos regrados com muito rigor pelo colonizador.

Ainda que o colono obtivesse riqueza, a sua alma pertencia ao colonizador; a vida era um ato de servir ao rei que supunha a fidelidade, em troca de proteção, o que implicava na entrega da alma. Nenhuma iniciativa autônoma decisiva podia ser cogitada pelo súdito. A nossa herança colonial mais profunda, viva em cada brasileiro, significa que o pacto, nos seus fundamentos últimos, não se rompeu. De certa forma, herdamos uma “tença⁵ colonial”, uma liquidação da plenitude cidadã em face do poder, diante do jogo social.

3 Sobre a relação entre a burguesia paulista e o teatro — logo a seguir com o cinema — considere-se esta obra clássica: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

4 Após a estreia profissional de enorme sucesso na Companhia Maria Della Costa, em 1955, com *A Moratória*, direção de Gianni Ratto, o TBC encenou as peças *Pedreira das Almas* (1958), *A Escada* (1961), *Os Ossos do Barão* (1963), *Vereda da Salvação* (1964).

5 Tença, segundo o dicionário de Antonio de Moraes, é a “quantia que el-Rei dá para sustento em razão de serviços”. MORAES, Antonio de. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813, p. 764.

Instituído na colônia, este ato de submissão teve a sua forma modelada no século XIX, após a independência, muito marcada pela tessitura de um pacto de elites *sui generis*, no qual se deu um acordo entre as elites metropolitanas, isto é, portuguesas, e as elites locais, rurais e urbanas, colonizadas. Impossível menosprezar o fato de que a independência do país foi proclamada pelo príncipe herdeiro de Portugal. As lutas travadas foram localizadas, escaramuças de pequenas dimensões, quando comparadas com as lutas de todas as colônias americanas.

A constituição do aparato do Estado independente se deu sob um formato deliberado de manutenção das estruturas coloniais e, conseqüentemente, sob uma forma muito específica de concepção da vida cultural. Um grande exemplo pode revelar a dimensão do problema, viabilizar a definição das práticas teatrais da época, considerando-se um estudo de caso muito bem formulado.

A partir do trabalho de Marcos Morel⁶ dedicado ao livreiro e editor francês Pierre Plancher (1779-1844), pode-se definir o formato sociopolítico impresso aos negócios do empreendedor francês. A solução revela muito da sistemática adotada na estruturação da cultura imperial e pode ser estendida para as condições de implantação do teatro no Rio de Janeiro nos primeiros tempos do século XIX.

Apesar de o investimento privado, o apoio do imperador, além de juridicamente necessário, funcionava como um trunfo estratégico decisivo, favorecia a projeção da firma no *mercado*, como se fosse uma atualização da figura do monopólio colonial. Talvez se possa até mesmo considerar inadequado o uso da palavra *mercado* para definir tais práticas, verdadeiramente mercantilistas, nas quais a simples mecânica de circulação de bens não podia acontecer de forma livre, dependia de algum tipo de mediação estatal.

Dois temas abordados por Morel interessam para o pensamento a respeito da dinâmica histórica estrutural nascente do teatro brasileiro — a relação entre os negócios do livreiro e o Estado e o mapa das ideias divulgadas com base na escolha de livros importados. Morel situa os dois temas de forma muito objetiva.

No primeiro caso, ele descreve com acuidade os fatos envolvidos na chegada de Plancher ao Rio de Janeiro. Suspeito, para a polícia francesa, de perigoso bonapartismo, o empreendedor disposto a conquistar o novo mundo enfrentou a retenção de seus livros na alfândega, graças à denúncia da polícia francesa. A solução foi buscar o apoio do imperador, um decidido simpatizante do bonapartismo, autoridade que se mostrou sensível ao apelo do livreiro.

A partir do episódio, Morel desenha com muita clareza o percurso sinuoso das ideias liberais no país, no qual liberalismo e absolutismo podiam apresentar

6 MOREL, Marcos. *Transformações dos Espaços Públicos. Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. Jundiaí: PACO, 2016.

uma interessante interface, ou até mesmo uma complementaridade ou compadrio. Assim,

O resultado da habilidosa conversa [com o imperador D. Pedro I] é que Pierre Morel obteve não só o *brevet* de livreiro como o título de Impressor Imperial para si mesmo e o de Tipografia Imperial de Plancher para seu negócio. [...] Não era oficial, mas oficiosa. Naquela época, na França como no Brasil, a autorização governamental para se abrir uma livraria ou tipografia implicava numa cerimônia onde o comerciante deveria prestar juramento de fidelidade ao monarca.⁷

A situação histórica sugere a proposição de uma *raiz* (pois ela vai perdurar ao longo do tempo) na qual o Estado se afirma como princípio de todas as iniciativas e práticas sociais e, logo, fonte de força para a ação do indivíduo, entidade frágil para se opor ao princípio fundador. Não acontece aí o nascimento da cidadania, como no caso francês, muito embora existissem limites aproximáveis para a ação política individual na sociedade da restauração. Embora os rigores políticos vigentes na França, parece justo supor que, lá, a submissão dos negócios aos poderes constituídos existia até mesmo em razão do crescente poder dos indivíduos, para contê-los, uma forma controlada de invenção da cidadania.

No Brasil, a nação surgia em um movimento ao contrário: sob a invenção do Estado como prolongamento colonial, para restringir a afirmação cidadã, em ação sobre criaturas vistas como filhos da colônia. A restrição de acesso ao poder aqui engessava a sociedade rigidamente; não era raro que os nativos reclamassem contra o gozo de poderes concedido aos estrangeiros, como se pode ver em Martins Pena (*Os dois ou o inglês maquinista*, por exemplo). O voto universal foi uma iniciativa tardia no Brasil e, quando foi instituído, vegetou longo tempo sob o absoluto poder de mando das oligarquias.

Aqui se tratava, portanto, do movimento oposto, praticamente: instaurar uma corte de seguidores devotos, muito embora eles pudessem se digladiar no interior de diferenças de pensamento, entre tons liberais e conservadores. No mesmo ato, muito naturalmente, a definição da ação do Estado podia ser afirmada como autoridade absoluta incontestável e como instância de reconhecimento pleno da existência e dos direitos do indivíduo.

Consequentemente, em paralelo, há o nascimento de um contorno inusitado para as ideias, concebidas como formas de pensamento antagônicas, mas conciliáveis entre si, de certa forma complementares com o seu oposto, espécie de duelo de salão das elites. Por isso, ideias liberais e bonapartismo podiam conviver em harmonia, pois terão baixo calibre para mudar as condições políticas, ainda

⁷ MOREL, Marcos. *Transformações dos Espaços Públicos*. Op. cit., p. 21.

que revoltas ocorressem. Enquanto as ideias conflitantes convivem, o que se preserva é o pacto de Estado; as questões relevantes para o país ficam excluídas do debate, fora do foco, como se fossem ociosas. Ou são abordadas apenas segundo as visões das elites.

No nascimento da primeira livraria francesa da capital, as ideias liberais e o absolutismo, ou o bonapartismo, ou os três, pareciam o pensamento mais adequado à época, como se pudessem formar um todo coerente. Naturalmente tal se passa no país cuja constituição, após a independência, em princípio tributária das ideias liberais, foi *outorgada*, com um arcabouço concebido ao redor do Poder Moderador.

Em resumo, pode-se afirmar que, na continuidade da dinâmica colonial, o contorno da prática política, aparentemente controlada por forças consideradas opostas, mas no fundo vistas como equivalentes, circunscreve a extensão da liberdade de pensar. Para a sobrevivência de forças sociais arcaicas, a prática política tende a envolver duas forças opostas, alternantes — situação predominante na maior parte da história do país. Este diálogo do poder se encerra em si e exclui do debate o resto do país e da vida nacional, que sobrevive por si e em boa parte em estado de patética miserabilidade, da escravidão às favelas.

Pouco antes da independência, o teatro surgira no Rio de Janeiro como teatro cortesão sob o mesmo padrão que presidiria logo adiante o nascimento da Tipografia Plancher. D. João, regente, autorizou o empresário Fernando José de Almeida (?-1829) a erguer o teatro, nomeado Theatro Real de S. João, para abrigar noites teatrais e de festa, e também eventos oficiais. O teatro era privado, mas recebeu diferentes apoios da monarquia para se manter, e se tornou importante espaço da vida cortesã.

Se considerarmos o relato de Galante de Sousa,⁸ começou neste momento uma febre teatral, com aparecimento de casas de espetáculo por todo o território. A seu ver, as construções ecoavam o decreto assinado pelo regente em 1810:

Fazendo-se absolutamente necessário nesta capital que se erija um teatro decente, e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela, e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus Estados, fui servido encarregar o doutor Paulo Fernandes Viana, do meu Conselho e Intendente da Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para ele se erigir.⁹

8 Cf. SOUSA, Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960, pp. 138-9 e 284-8.

9 SOUSA, Galante de. *O Teatro no Brasil*. Op. cit., pp. 138-9.

A deliberação expressou objetivamente a mudança da visão de Estado a respeito do palco, marcada, em Portugal, por diferentes graus de negatividade até o século XVIII. O decreto do regente não levou, contudo, a ações concretas. A iniciativa, quando bem-sucedida, partiu de um particular. E importa frisar que, no decreto, o encargo de agir fora delegado ao chefe de polícia. Havia uma compreensão estreita do palco como arte educativa, importante para a boa moral e elevação dos costumes. Não deve causar espanto o fato de os dramaturgos e intelectuais amantes da cena terem se organizado para formar o Conservatório Dramático — basicamente, ao lado da polícia, a censura teatral, tanto estética quanto de costumes.

Portanto, ainda que o teatro fosse reconhecido como ferramenta para a educação segundo o interesse do Estado, a incumbência de organizar e manter a prática da arte era delegada a terceiros, que deveriam seguir o protocolo firmado.

Desenhou-se assim uma cena curiosa, de contenção da expressão individual, combinada com a ação cultural do Estado. Para o Estado, não existia a possibilidade de favorecer a expansão do indivíduo. Para o indivíduo, envolvido em privilégios garantidos pelo Estado, não existia o projeto de tornar-se cidadão. A cidadania era uma impossibilidade total — não apenas em função do pacto (colonial) indivíduo-Estado, mas graças à existência da escravidão, um limite pétreo para a discussão e a reflexão a respeito do humano.

A configuração humana original da sociedade brasileira — com certeza não dissolvida até hoje — pressupõe a humanidade como privilégio. Não existem direitos humanos básicos plenos até hoje para o conjunto da sociedade brasileira. E uma das formas de preservar essa ausência é a manutenção da existência social do teatro como arte precária, excludente, restrita a plateias predeterminadas. Não foram instituídas formas coletivas de estruturação da sensibilidade, excetuando-se as formas festivas coletivas, em certa parte espontâneas, como o carnaval, a Paixão de Cristo de Nova Jerusalém, o Festival Folclórico de Parintins.

Dessa forma, portanto, cristalizou-se uma aliança social de celebração do precário — uma aliança propensa a não instituir o teatro como instituição influente na sociedade, marca expressiva do século XIX europeu. Tornou-se impossível, nos termos propostos por Jean-Claude Yon,¹⁰ a instauração da dramaturgia. Apesar da moda, da excitação de comparecer às noites teatrais como programa social celebrado, cortês, a prática e a difusão da arte aconteciam como frivolidade, ocupação supérflua, febre passageira, *frisson* social no qual o que importava era o encontro dos semelhantes no afã cortês. Outras diversões de impacto sensível mobilizavam a sociedade — abrangiam desde as barracas das

¹⁰ As definições de dramaturgia e de sociedade do espetáculo são discutidas com acuidade no texto de Jean-Claude Yon incluído nesta coletânea.

feiras até as festas religiosas, passando pelos arraiais, pelo entrudo, quermesses e touradas.

Vários exemplos e recortes extraídos da história do teatro podem ser expostos para embasar a visão defendida aqui, do século XIX ao século XX. Em comum, eles apresentam a permanente hipertrofia das personalidades, vistas como as forças sociais responsáveis pela eclosão da arte, a demanda recorrente (e de pouco sucesso) ao Estado para o patrocínio do palco, a insistência em formas de expressão de alcance restrito, voltadas para um diálogo sempre imediato ou localizado. Um estudo a respeito das demandas de apoio ao Estado talvez revele uma estatura chocante da classe teatral diante do poder: ao lado de atitudes subalternas e personalistas, a falta de visão de “classe” parece ser forte.

Esse pensamento permite compreender o sinuoso perfil social de João Caetano (1808-1863).¹¹ Ao mesmo tempo que ele se tornou o grande astro da cena imperial, nunca pôde deixar de lutar bravamente para garantir a própria sobrevivência. Apesar de o desejo das filhas, tentou por todos os meios impedir-lhes o acesso à carreira teatral e, ao morrer, ainda relativamente jovem, consagrado, continuava a depender de subvenção oficial para manter as atividades de sua companhia e não deixou grande fortuna.

A rigor, a vida teatral, ainda que instável, garantia a sobrevivência, com certo conforto, aos primeiros atores, trazia alguma fortuna para os empresários, mas relegava os atores característicos e a comparsaria (figurantes) a um modo de vida próximo da miséria. Nunca foi possível estudar a história do capital no teatro brasileiro, mas uma hipótese muito provável é a da sua dependência dos cofres públicos, mesmo no caso do teatro assumidamente comercial. O motivo é claro: a fragilidade estrutural do público de teatro, recrutado a esmo e por acaso, privado de uma formação cultural inclinada a reconhecer a necessidade da arte.

Seria necessário estudar atestados de óbito, inventários e testamentos do século XIX para que se pudesse esboçar um quadro mais objetivo da circulação da fortuna no interior da classe. Outro estudo de importância deveria abarcar a relação entre os salários e os preços e o custo dos ingressos. À margem das classes que detinham o poder e próximos do contingente de escravos, o século XIX viu nascer uma camada crescente de pobretões de variada extração social. Thomas Holloway¹² se refere a essa população urbana ressaltando a sua variedade: pequenos artesãos e comerciantes, empregados do comércio, ambulantes, funcionários públicos humildes, serviços diversos; mestiços e negros livres, imigrantes; arruaceiros, capoeiras, devotos fiéis. Em que grau eles aderiram ao

11 O texto considerou, em particular, a seguinte obra dedicada ao ator: PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

12 HOLLOWAY, Thomas H. *A Polícia no Rio de Janeiro. Repressão e resistência numa cidade do século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

teatro, sabendo-se que os caixeiros e os estudantes foram as grandes claques dos palcos da época? Qual a renda oferecida aos teatros por esse tipo de público?

De toda forma, uma simples consulta aos jornais da época demonstra, graças às páginas de anúncios, como os espetáculos “em benefício” eram frequentes. Nos contratos firmados eram fixados os números de benefícios e festivais admitidos para cada ator. Datas de aniversário de vida ou de carreira motivavam muitas das comemorações. Com certeza eram, portanto, fundamentais para a sobrevivência dos artistas.¹³

O século XX trouxe alguma mudança discreta neste panorama, insuficiente para que se possa localizar o aparecimento de uma política cultural de Estado para o teatro ou a afirmação da arte como um negócio próspero. De saída, o final do século XIX foi marcado pelo florescimento de um mercado teatral de contorno nítido, simples. Persistiu em alta um clamor de setores mais intelectualizados a favor da afirmação de um teatro *sério, civilizador*, contraposto à expansão crescente do chamado ‘teatro ligeiro’, visto como uma concessão aos gostos brutais das plateias.

Os esforços a favor de um teatro intelectualizado, aliás, podem ser resumidos na aventura realista do Teatro Ginásio Dramático, que acabou em um mergulho decidido no repertório eclético ao gosto das plateias. No dizer do crítico Souza Ferreira, do *Correio Mercantil*:

Para este resultado muitas causas concorreram: o desmembramento da companhia, a combinação forçada de elementos heterogêneos, essa apatia que se apoderou dos espíritos, e o silêncio da imprensa, a pouca ou antes nenhuma atenção com que os nossos governos olham para os teatros.¹⁴

Destaque-se no comentário a instabilidade apontada nas rotinas de trabalho, em uma casa em que a nota sonante fora a busca da coerência artística. Deduz-se que o fazer teatral era atividade altamente inconstante, sujeita a contratos de curta duração. Os autores eram profissionais bissextos, dedicados a outras atividades principais ou a numerosas ocupações simultâneas para que pudessem sobreviver. As empresas eram estruturadas ao redor de um ator empresário ou de um empresário ensaiador, por vezes lideradas por empresários investidores, prática iniciada no século XIX que foi transposta para o século XX.

¹³ Cf. CHIARADIA, Filomena. *A Companhia São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec, 2012, p. 60.

¹⁴ *Correio Mercantil*, 21 de setembro de 1862, apud SOUZA, Sonia Cristina de. *As noites do Ginásio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

Na passagem do século, houve um aceso debate a respeito da necessidade de apoio ao teatro, bem expressa nas crônicas de Artur Azevedo.¹⁵ Em resposta às demandas, foi criado um imposto, ainda na década de 1890, sobre as representações teatrais, em princípio para a construção do Theatro Municipal, cuja destinação objetiva não parece evidente, pois o prédio só começou a ser construído em 1905. Inaugurado o teatro em 1909, ele se consagrou como casa da ópera, da música clássica e do balé, com a criação de corpos artísticos específicos, mas nunca se definiu como a casa do teatro sonhada por seus defensores. E por todos os trabalhadores que pagaram imposto para esse fim.

A cena continuou a ser dominada, sobretudo por companhias de atores, dotadas de uma hierarquia profissional e técnica rígida, na qual o poder, muito centralizado, cabia ao primeiro ator ou a um empresário “de fora” — ou era dividido entre os dois. A base desse mercado era constituída por um teatro altamente popular ou popularesco, apresentado em teatros à italiana, em uma velocidade vertiginosa de cartazes. A partir de 1908, surgiu o teatro por sessões, com várias apresentações por dia, sem descanso para os profissionais da cena. Independentemente da aparência próspera, as remunerações eram baixas e as queixas unânimes.

A situação de penúria da classe teatral levou ao aparecimento de uma espécie de indústria de festivais e benefícios acidamente atacada por Leopoldo Fróes (1882-1932), conforme relata Magalhães Jr.,¹⁶ pois, além da miséria da classe, constrangedora para o grande ator, vários oportunistas procuravam usar o procedimento para dar golpes na praça. O biógrafo ressalta que o quadro de pobreza levou Fróes a brigar pela criação do Retiro dos Artistas, efetivada em 1918, instituição da qual foi patrono devoto. De certa maneira, a própria classe passava a tentar prover recursos para o seu seguro social. Em paralelo, contando com a feroz oposição de Fróes, os autores criaram a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) para a defesa dos direitos dos dramaturgos.

O texto de Magalhães Jr. oferece interessantes avaliações, bem objetivas, a respeito da instabilidade¹⁷ do mercado teatral na abertura do século. Incisivas, as declarações de Fróes, quando decidiu partir para filmar na Europa, traçam o cenário de uma arte à deriva, carente de recursos para a estruturação da produção, sujeita à dedicação cega dos talentos existentes. O ator ataca diretamente

15 Cf. NEVES, Larissa de Oliveira & LEVIN, Orna Messer. *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

16 Cf. MAGALHÃES JR., Raimundo. *As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

17 A partir do estudo de Polletti e Yon, parece no mínimo inadequado falar em *decadência* do teatro. A partir do estudo dos autores, a ótica precisa ser repensada, e essa foi uma reflexão importante para este artigo. Cf. POLLETTI, Daniel & YON, Jean-Claude. *Le spectacle dans une modernité périphérique*. La “décadence” du Théâtre brésilien dans um contexte global (XXe siècle-années 1920). APEB-FR. *Passages de Paris 16* (2018), pp. 86-106.

a escolha pelo prefeito do Rio de Janeiro, Prado Júnior, de contratar na França uma companhia de operetas para inaugurar o novo João Caetano, destruído por um incêndio. Inconfidente, Magalhães Jr. acrescenta em nota uma observação reveladora da visão política da arte na época: “O que poucos sabiam é que Jane Marny, a estrela da opereta *Rose Marie*, era amante do Prefeito Prado Júnior”.¹⁸

A historiografia reconhece com unanimidade o predomínio, na cena carioca, então capital teatral do país, de um teatro herdeiro direto do século XIX, ainda que várias nuances tenham transformado os gêneros dominantes. Revistas, burletas, operetas, comédias musicais, comédias de salas de visita, dramalhões, melodramas imperavam absolutos nos palcos. Eram veículos para a expressão direta de atores aclamados pelo público, cercados por vastos elencos de apoio. Discretas iniciativas de transgressão — como algumas montagens lideradas por Itália Fausta (187?-1951) — não alteravam o andamento da cena.

O padrão dominante nos cartazes se manteve constante, apesar de eventuais alterações de superfície. O aparecimento do cinema e, logo, do rádio, provocou protestos — considerava-se que as novas invenções esvaziavam as plateias. Novas vozes começaram a surgir, em defesa de mudanças da arte, e um caso de certa complexidade pode ser situado no advento do *teatro moderno*. Talvez se possa pretender tentar reconhecer na administração Capanema uma proposta de política cultural inovadora e de busca de mudança efetiva da realidade do mercado teatral, objeto de estudo bem fundamentado de Victor Hugo Adler Pereira.¹⁹

Contudo, Gustavo Capanema Filho (1900-1985), ministro da Educação e Saúde entre 1934 e 1945, na chamada Era Vargas (1930-1945), foi um agente político profundamente afinado com o que se poderia definir como *varguismo*. Ou, antes, foi um agente político preocupado diretamente com a definição de estruturas de poder conservadoras, porém atualizadas com o andar do século, para sustentar o confronto com as velhas oligarquias rurais.²⁰

Nesse sentido, foi implantada uma política para o teatro de colorido peculiar. Provavelmente contraditória — e essa parece ser a sua melhor definição —, portanto dissociada das prioridades da arte. A sua estrutura englobou vários vetores. De saída, estava orientada para a consolidação do poder central ao redor do ditador, em bases diferenciadas, alicerçadas na expansão da vida urbana, distante dos antigos poderes rurais. Propunha a edificação da pátria, defendia o corporativismo de inspiração fascista, mas professava muito respeito às teias de poder da

18 MAGALHÃES JR., Raimundo. *As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Fróes*. Op. cit., p. 294.

19 PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Os intelectuais, o mercado e o estado na modernização do teatro brasileiro”. In: BOMENY, Helena (org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: FGV; Bragança Paulista (SP): Ed Universidade de São Francisco, 2001.

20 Cf. GOMES, Angela de Castro (org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: FGV, 2000. BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro & SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra; EdUSP, 1984.

intelectualidade e da elite. Buscava-se ouvir as reivindicações da classe, e elas se tornavam instrumentos para adensar a projeção social do líder.

Em resumo, tratou-se muito mais de um jogo de poder do que um pensamento essencialmente engajado com a cultura. Assim, em continuidade com a dedicação de Getúlio Vargas ao reconhecimento da profissão de artista,²¹ nos anos 1920, marco que aproximou o então deputado da classe, foram criadas instituições dedicadas ao teatro. Em 1937 foi criado o Serviço Nacional de Teatro e logo o Curso Prático de Teatro. Mas, até o fim da gestão Capanema, não foi proposto um plano de ação para a arte e as medidas oscilaram entre o interesse político direto do caudilho, o personalismo e a capacidade ou habilidade de cada indivíduo ou grupo de poder para pressionar o governo. No dizer de Angélica Ricci, é possível definir o trabalho do Ministério como “uma tênue linha divisória que separava a ação cultural, eminentemente educativa e formativa, da mobilização político-social e da propaganda propriamente dita”.²²

A gestão Capanema em algum grau respondeu a demandas da categoria, formuladas através da Casa dos Artistas, da SBAT e do polêmico projeto Teatro-Escola de Renato Viana (1894-1953), subvencionado pelo governo entre 1934 e 1935. O próprio ministro, contudo, defendia uma definição do teatro como elevação cultural, valorização do ser nacional e refinamento do público.²³ A atitude sensível do governo em relação aos problemas da arte fez que os pedidos de subvenção se tornassem fortes: muitos clamores para poucos ecos.

As empresas de Álvaro Moreira, Álvaro Pires e Jaime Costa figuram dentre as agraciadas. Projetos maiores levaram ao apoio do grupo amador Os Comediantes, feito cercado de controvérsias, e às temporadas culturais de Dulcina de Moraes. Em sintonia plena com a ideologia de elevação da pátria, foram apoiados os teatros estudantis, destacando-se nesse movimento o pioneiro Pachoal Carlos Magno (1906-1980), fundador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), responsável por uma transformação monumental do teatro do estudante

21 Estudiosa do tema, Angélica Ricci de Camargo observou que em 1925 foi apresentado um projeto a pedido da Casa dos Artistas para regular as relações entre as empresas teatrais e as diferentes categorias contratadas. O deputado Getúlio Vargas contrapôs com outra proposta, elaborada pela SBAT, para substituir a de Nascimento, com a inclusão dos direitos dos autores. O projeto foi promulgado em 1928, tornou-se o Decreto n.º 5.492, popular sob a alcunha de “Lei Getúlio Vargas”. O instrumento permitiu regular as relações de trabalho dos artistas com os empresários sob a inspiração do Código Comercial, impondo a assinatura de contratos e a fixação da jornada de trabalho. A pesquisadora apresenta detalhada pesquisa sobre a relação de Vargas com a classe. Sobre o tema e ainda sobre a criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), ver CAMARGO, Angélica Ricci. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945)*. Mestrado em História Social – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

22 CAMARGO, Angélica Ricci. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro*. Op. cit., p. 58.

23 Cf. CAMARGO, Angélica Ricci. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro*. Op. cit.

no país.²⁴ A gestão Capanema apoiou os novos, mas não deixou de socorrer o teatro das divas, que os novos combatiam ferozmente.

O tempo corria. Ao caminhar para a segunda metade do século XX, o teatro brasileiro passava por sua primeira grande transformação histórica, que pode ser definida sob um rótulo direto: a *invenção do moderno*. A passagem do velho palco das estrelas histriônicas para a cena poética concebida pelo diretor, movida por atores-comediantes, aconteceu como um corte cultural drástico, sem mediação. Os *antigos* passaram a ser vistos como indícios de atraso cultural, o centro dinâmico da arte passou do Rio de Janeiro para São Paulo. Contudo, não surgiram meios novos, estáveis, de financiamento para a arte que se desejava renovada e intimista.

A celebração do *teatro moderno* em São Paulo, com o TBC, impôs uma compreensão do que seria a cena de valor, em choque frontal com o teatro dos antigos primeiros atores, suas comédias, revistas e burletas. Professado em salas cada vez menores, com lotação insuficiente para bancar os custos de produção, esse teatro novo acabou se projetando como um sacerdócio mendicante, dependente eterno de patronos capazes de garantir o fechamento das contas a cada encerramento de temporada. Isso em um país em que as elites, modeladas pela tença colonial, jamais cogitaram ver a cultura como um bem coletivo, de alto valor social. Para elas, a arte sempre figurou como consumo privado, ostentação ou arma política.

Nesse andamento, soa natural e coerente o desejo da classe teatral de obter do Estado o custeio da produção de suas obras — como se o teatro não fosse um comércio sujeito às práticas do mercado. A ambição certamente nasceu sob a impotência colonial, se cristalizou com a mentalidade de compadrio do Império, se fossilizou sob o *varguismo* e foi em alto grau conquistada com as leis de incentivo fiscal recentemente aprovadas e hoje em vigor. Ironicamente, nem o teatro desistiu do sonho de ter um pai provedor, nem o Estado, sempre avesso ao puro fluxo da cultura, escapou por completo da demanda, passando para a renúncia fiscal o ônus de substituir o papel das bilheterias.

O que fracassou foi o projeto — sempre evitado — de formular uma política de Estado para o teatro, tarefa indesejada desde sempre, pois importaria a definição de cidadania e de sensibilidade nacional. A partir do apoio da gestão Capanema aos grupos amadores e às temporadas de teatro de elevação cultural (Cia Dulcina Odilon), insinou-se um ideal teatral distante dos palcos ditos comerciais ou populares — que lutavam para viver da bilheteria, ainda que o segmento tenha conseguido ter voz no SNT e tenha conquistado verbas oficiais. Mas, a rigor, este teatro interessado em grandes plateias se desfazia e seus promotores entrariam em um eclipse gradual, mas irreversível.

²⁴ Cf. FONTANA, Fabiana Siqueira. *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.

Dimensiona-se assim o que buscamos definir como teatro do precário — a arte teatral praticada no Brasil, agora ainda mais frágil do que no século XIX, já que nessa altura da História tornou-se impossível cogitar que ela fale aos contemporâneos com altivez e tenha autonomia para viver as suas questões. A cada ano, as universidades lançam centenas de atores e artistas da cena na vida profissional, jovens que em grande parte desistem da carreira, pois não existe mercado de trabalho. Após a formatura, eles se percebem condenados a fazer um teatro quase doméstico, enquanto trabalham em outras ocupações para sobreviver.

Escravo da imediatidade, este teatro será necessariamente um diálogo entre poucos, prática de igrejinhas, alheio à possibilidade de construção de percepções nacionais. Poderá ter imenso valor para lutas localizadas, debates em sintonia com a flor do tempo, mas dependerá de várias instâncias externas para sobreviver. Não dará camisa aos seus atores e não poderá altear a voz para cogitar falar em nome do país.

AS LOTERIAS PARA O TEATRO NO SÉCULO XIX: O CASO DA PROVÍNCIA DE SÃO PAULO

Elizabeth Azevedo

É comum que nos estudos teatrais brasileiros mencionem-se as loterias destinadas, sobretudo, ao ator João Caetano sem, no entanto, haver maior questionamento ou aprofundamento sobre qual tenha sido a história ou a dinâmica dessa prática no país. Portanto, parece imperioso que comecemos a estudar esse fenômeno econômico e cultural que, em grande medida, determinou os caminhos e as realizações do movimento teatral no Brasil do século XIX. Este capítulo dedica-se a apresentar e analisar as condições de estabelecimento, os interesses e os resultados dessa prática na Província de São Paulo em especial, sem perder, no entanto, o panorama mais amplo sobre a atividade no país como um todo.

Desde o início do século XIX, as leis que organizaram a extração de loterias por parte dos governos real e imperial com o objetivo de financiar a construção de edifícios teatrais, bem como a contratação de companhias dramáticas, líricas e de bailado estiveram vigentes no território brasileiro, como já vinha acontecendo havia algum tempo em Portugal.

De origem que remonta ao Império Romano, as loterias, malgrado sua condenação pela doutrina cristã, tornaram-se, a partir do século XV, um recurso fácil e mesmo fundamental para que Estados pudessem fazer em face das necessidades financeiras e administrativas, em casos extremos, como custear guerras, ou para sustentar políticas assistencialistas de maneira mais ou menos contínua e duradoura.¹

¹ Em AZEVEDO, Elizabeth R. *Loterias e teatro no Brasil (1809 - 1889)*. No prelo.

Contornando as interdições religiosas com base na interpretação de textos de São Tomás de Aquino,² o recurso passou a justificar-se como “um mal menor” que, apesar de o apelo à cobiça pessoal, tinha como resultado pragmático o apoio a obras caritativas (Santas Casas, por exemplo), a construção de templos católicos para louvor do altíssimo ou um “mérito social”, como o teatro, sempre apresentado como uma “escola de bons costumes”.

Em Portugal, a primeira loteria oficial foi organizada no final do século XVI para restaurar o tesouro português, depois das guerras de independência. Em 1783, D. Maria I (a *piadosa*, ou a *louca*) tornou o uso mais comum ao autorizar os sorteios para sustentar a Santa Casa de Lisboa, o Recolhimento dos Expostos, a Academia Real de Ciências e a Casa Pia. A mesma monarca foi responsável também por liberar a primeira loteria em território brasileiro, ainda no período da Colônia, quando, em 1784, destinou sorteios para a construção da imponente Casa de Câmara e Cadeia em Vila Rica,³ iniciada em 1785 e só concluída em 1855.

Com a chegada da corte ao Rio de Janeiro e a maior proximidade com o príncipe D. João, os pedidos de loterias começaram a tornar-se comuns e muito disputados. De fato, em 27 de janeiro de 1809, uma carta régia concedeu uma loteria anual, por seis anos, para que se concluísse a construção do Teatro São João (Salvador), iniciada em 1806, pelo Capitão Geral da Província, João de Saldanha da Gama Melo Torres Guedes Brito, Sexto Conde da Ponte. Segundo o documento enviado ao regente, o valor necessário para construção tinha sido previsto em 37:200\$000 (trinta e sete contos e duzentos mil réis), mas as contribuições de voluntários atingiam até aquele momento apenas 18:800\$260. E já que a obra era de pública utilidade, *por conter divertimento inocente, que entretendo licitamente o povo dessa cidade, o desviará de outros em que se arrisque a inocência de costumes, o que é de recear em um país de tão grande povoação [...]*,⁴ e não tendo o governo baiano outra fonte de recursos, D. João decidiu aceitar o plano enviado pelo conde de extração de seis loterias. O plano estipulava a emissão de 6 mil bilhetes no valor de 8\$000 cada, perfazendo um total de 48:000\$000. Desse montante, 12% (5:760\$000) ficariam para o teatro. Essa foi a primeira de muitas concessões de loterias visando sustentar o teatro no país. O hábito só teve fim na década de 1860, por decisão do Parlamento Brasileiro, ainda que tenha permanecido para outras finalidades. No presente texto, tratarei do surgimento e da regulamentação de uma derivação dessa prática: as loterias provinciais, com o estudo do caso da Província de São Paulo.

2 AQUINO, Tommaso d'. *Suma Teológica* - Tratado sobre a Temperança: Questão 168: Artigos 1, 2 e 3.

3 Hoje, o Museu da Inconfidência.

4 CARTA RÉGIA 27 JANEIRO 1809. Collecção de Leis do Brazil. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1891, p. 24. https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis/copy_of_colecao1.html. Acesso em: 15 abr. 2024.

As loterias eram organizadas da seguinte forma: uma sequência de números era posta à disposição dos apostadores.⁵ Estabeleciam-se prêmios de diversos valores para quantidades também variáveis de bilhetes. A esse arranjo dava-se o nome de *plano*. Nos primeiros sorteios, quando um pedido de loteria era feito, o demandante enviava com a sua requisição um plano com o valor total da loteria e a forma para pagamento de prêmios. Os sorteios dos bilhetes eram feitos por crianças.

Em São Paulo, ao lado das tradicionais e menos polêmicas destinações às Santas Casas, como a de Santos (a segunda mais antiga do país, criada em 1543) e a da capital, que já vinham sendo concedidas pelo governo central, surgiram as demandas, na esmagadora maioria, destinadas à construção de templos católicos por toda a província. Para construção de teatro, somente a capital foi contemplada.

Em São Paulo, desde 1770 já havia um teatro na cidade. Em 1824, o arrendatário, Joaquim José Freire da Silva, encaminhou a D. Pedro I um pedido de loteria por quatro anos:

[...] não podendo não só fazer continuar, como costuma, os trabalhos teatrais por se ver assaz empenhado com a mesma Casa, mas, também, pela pequenez dos éditos do mesmo Teatro, e levá-lo àquele estado de perfeição de que é suscetível, e que convém a uma Cidade Considerável como aquela [...] aos Pés do Trono de V.M.I. a implorar o remédio e proteção [...] atendendo à utilidade, que resulta ao Público daquele estabelecimento, que deve ser considerado um Escola de virtude, [...] conceder a extração da Loteria [...] por espaço de quatro anos [...].⁶

D. Pedro mandou reenviar a solicitação à Câmara da cidade. Na ata de 29 de maio desse ano, *os homens bons* decidiram permitir a extração: *Acordou este Senado com unânimes votos de todos os cidadãos presentes sem discrepância, que ambas as loterias, eram proficuas aos seus estabelecimentos; sendo duas anuais por seis meses para a Santa Casa, e seis meses para a Casa da Ópera.*⁷ O imperador, no entanto, não se deixou impressionar pelo entusiasmo *unânime* da assembleia e, informado pelo presidente da província sobre a deliberação, encerrou o caso proibindo a extração.

⁵ Chamada de “loteria passiva”.

⁶ Apud AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1979, p. 27. A indicação da fonte feita pelo autor resume-se em A.E.S.P [Arquivo do Estado de São Paulo], Livro 1, o que não corresponde a nenhuma localização atual da classificação do Arquivo.

⁷ Como se sabe, os primeiros teatros construídos no Brasil foram chamados de “casa de ópera”. Atas da Câmara de São Paulo (1822-1826), 29 de maio de 1824. Volume XXIII, São Paulo: Typographia Piratininga, 1922.

Quando da partida de D. Pedro I para Portugal, em 1831, sumariamente, a Regência proibiu todas as loterias. Durante algum tempo os pedidos cessaram, mas antes mesmo de a lei ser revogada as concessões voltaram a acontecer na corte a partir de 1837.⁸

Além disso, em 12 de agosto de 1834 fora promulgada a *Lei n.º 16 ou Ato Adicional, um arranjo, não isento de contradições, entre centralismo e regionalismos, que modificou vários aspectos da vida pública.*⁹ Para nossos propósitos, destacamos a criação, em substituição aos Conselhos Gerais da Província, das Assembleias Legislativas Provinciais, agora eleitas e com poder para estabelecer impostos, administrar o funcionalismo local e controlar as finanças públicas da província.¹⁰ Dentro desse quadro tornou-se possível criar as loterias provinciais, aprovadas e controladas pelas respectivas Assembleias locais. Assim, a atividade, de fato, pôde espalhar-se por todo o país.¹¹

Com a autonomia concedida pelo Ato Adicional, surgiram os primeiros pedidos endereçados à Assembleia de São Paulo. Em 1836, um grupo de empresários¹² comprou o antigo teatro da cidade. É possível pensar que o negócio foi realizado tendo em vista que seria possível conseguir o dinheiro de uma loteria, como vinha acontecendo na corte. Portanto, podemos dizer que, de fato, a possibilidade de contar com algum auxílio oficial provocou a iniciativa privada de oferecer uma atividade artística: *Os suplicantes sem outra mira, sem outra intenção mais que concorrer de alguma maneira para a utilidade pública, se reuniram em sociedade, e compraram a Casa do antigo Theatro da Cidade, para nele prestarem aos seus concidadãos esse recreio honesto e decente que está em uso em todos os países civilizados...*¹³

Solicitaram uma loteria anual para fazer em face das despesas correntes com a manutenção da casa, como se fazia em outras *partes do Brasil e na corte.*

8 Lei n.º 109, de 11 de outubro de 1837 e Decreto, de 21 de outubro de 1837.

9 Em AZEVEDO, Elizabeth R. Op. cit. Como o estabelecimento de uma Regência Una, com mandato fixado em quatro anos (eleita por voto popular, ainda que censitário, e não mais indicada pela Assembleia Geral), a dissolução do Conselho de Estado (mas com a compensação da senatoria vitalícia), a criação do Município Neutro para o Rio de Janeiro, a criação do cargo de presidente de Província (indicado diretamente pelo imperador)

10 As legislaturas eram de dois anos e os trabalhos ocupavam apenas dois meses por ano.

11 Ver AZEVEDO, Elizabeth R. Op. cit. Não iremos detalhar aqui a questão das loterias em outras províncias, mas, a título de exemplo, mencionemos as 12 loterias, por prazo de 12 anos, em 1839, no valor de 120:000\$000, para construção do teatro “Provincial” de Niterói, transformada em capital da Província do Rio de Janeiro. Além delas, o ator João Caetano dos Santos, empresário do teatro, poderia solicitar loterias extras. A lei estipulava também que deveria haver uma companhia *de atores nacionais*, que as despesas com as representações ficariam por conta do empresário e que a renda de dois espetáculos anuais seriam em benefício de estabelecimentos públicos indicados pela Assembleia da Província.

12 Constantino José Pereira (?-?) comerciante brasileiro, Leandro José da Silva (?-1858) e Joaquim Elias da Silva (1803-1863) comerciante e conhecido liberal da cidade.

13 *Comissão de Justiça*. 1836. CJ 36-017, Identificação 1833, cx. esp. 124, p. 3, código 39. Acervo da Assembleia Legislativa de São Paulo.

Confiantes na aprovação, a sociedade já até mandara contratar na corte uma *companhia de cômicos*.

Os raros registros de espetáculos na cidade para os anos de 1836 e 1837 mencionam o nome da bailarina e atriz do grupo português que fundara o Teatro da Praia de D. Manoel, em 1834, Ricardina Soares, e que havia se desentendido com os outros sócios no fim de 1836. Ela apresentou-se dançando travestida em militar um *solo inglês* como uma das atrações da noite, que incluía também o drama em cinco atos *José Segundo ou o marceneiro de Ernestina* e a farsa portuguesa, de Joaquim José de Cabral, *Ensaio para uma tragédia*. Há também o uso do teatro para *representação de vistas*.

A Resolução da Assembleia¹⁴ determinou então:

Art. 1. Fica estabelecida pelo prazo de cinco anos uma loteria anualmente a benefício do Teatro desta cidade conforme o plano junto.

Art. 2. Não trabalhando o Teatro por espaço de seis meses depois que entrar em exercício, entender-se-á que tem cessado a concessão.

Art. 3. Ficam sem vigor todas as disposições em contrário.

Emendando no final:

No artigo 1 - em vez da palavra Teatro, diga-se Seminário das meninas órfãs, e no fim do art, acrescente o Presidente da Província incumbirá a agitação dela a quem entender como [?], distribuindo seu produto em dotes para as educandas.

No fim das negociações, a Lei n.º 19, de 27 de fevereiro de 1836, fixou uma loteria anual por cinco anos, no valor de 25:000\$000¹⁵ (vinte e cinco contos de réis cada uma), mas a sociedade ficaria obrigada a destinar o produto de dois espetáculos por ano ao Seminário da Glória,¹⁶ além de 40 bilhetes de cada loteria e 300\$000 (trezentos mil réis) a cada extração. Descontados todos esses valores, restariam 2:500\$000 (dois contos e quinhentos mil réis) para os empresários.

Porém, como as despesas com impressão, distribuição e venda dos bilhetes, administração e demais trabalhos e perdas seriam descontados daquele valor, *não será exagerado dizer-se, que pouco ou nada fica de líquido a benefício do teatro*.¹⁷

¹⁴ *Resolução*. 1836. PR 36-017, Identificação 15814, cx. 538, p. 3, código 38. Acervo da Assembleia Legislativa de São Paulo.

¹⁵ Cada um dos 5 mil bilhetes seria vendido a 5\$000 (cinco mil réis).

¹⁶ O Seminário da Glória foi fundado em 1825 para acolher e educar meninas filhas de militares pobres ou vindas da roda dos expostos. Os benefícios a seu favor vinham sendo retirados das loterias da Santa Casa de São Paulo nesses mesmos valores. Parece ter havido, portanto, uma transferência.

¹⁷ Ofício à Assembleia 1838 – CJ 38.047, Ident: 19009, cx. esp. 124, p. 7, código 39. Acervo da Assembleia Legislativa. Vale registrar que talvez a data do documento não esteja correta, uma vez que no corpo do ofício se diz: *a loteria concedida pela resolução de 27 de fevereiro do ano próximo passado* [...]. Isso é: 1836 e não 1837.

Para resolver o impasse, os empresários elaboraram um novo plano de extração, no qual se dobraria o capital das loterias concedidas, bem como o preço dos bilhetes (sem alterar a quantidade). Nele o maior prêmio seria de 10:000\$000 (dez contos de réis), haveria ainda outros de 5:000\$000, 2:000\$000, 1:000\$000 e 600\$000, depois:

2 de 400\$000	-----	800\$000
6 de 200\$000	-----	1:200\$000
12 de 100\$000	-----	1:200\$000
30 de 50\$000	-----	1:500\$000
110 de 20\$000	-----	2:200\$000
1.500 de 12\$000	-----	18:000\$00
1. ^a Branca	-----	250\$000
1 Última	-----	250\$000

Portanto: 1.667 prêmios, perfazendo um total de 44:000\$000 (quarenta e quatro contos de réis) e 3.333 bilhetes sem prêmios, totalizando 5 mil bilhetes vendidos a 10\$000 (dez mil réis) cada, o que significaria uma loteria de 50:000\$000 (cinquenta contos de réis).

A Assembleia aceitou o pedido em 12 de janeiro e, em fevereiro de 1837, publicou a nova lei¹⁸ que diminuía para quatro anos o período de concessão da loteria anual, mantendo-se os benefícios para o Seminário, ainda que o número de bilhetes cedidos tenha caído para 20.

Contudo, a nova lei parece não ter resolvido a questão, pois 1838 foi um ano agitado para as finanças do principal teatro da cidade. De início, os empresários continuaram afirmando que: descontando-se o conto de réis para o Seminário, os gastos para fazê-las correr, de 1:500\$000 a cada vez, os três contos e meio que restavam não chegavam para cobrir as despesas do teatro.

Além disso, havia a conservação do equipamento em si e a despesa, mais pesada, feita com a manutenção de uma companhia dramática: [...] 3:500\$000, *quantia esta que não pode servir para a sustentação de um teatro que como este demanda grandes despesas com a manutenção de uma Companhia que sendo [...] toda composta de Atores de fora da terra, não se sujeitam a deixar seu lugar de residência a não ser animados com a certeza de grandes vantagens*,¹⁹ diziam os petiçãoários.

18 Lei n.º 4, de 4 de fevereiro de 1837.

19 Petição à Assembleia Legislativa de São Paulo. CJ 38.24, Indet: 1906, cx. esp. 124, p.v3, código 39. Acervo da Assembleia Legislativa de São Paulo.

Pouco depois, diante da recente Lei Nacional, aprovada em 1837, sobre um valor padrão de 120:000\$000 para todas as loterias, os empresários propuseram à Assembleia que as quatro de 50:000\$000 fossem transformadas em duas de cento e vinte. Isso economizaria os custos de extração e deixaria aos demandantes um valor maior para fazer diante das despesas, mesmo descontando-se a parcela do seminário. Lembrando que essa mesma lei estipulava que dos cento e vinte, 8% seriam taxados como imposto e 12% destinados à causa apoiada, ou seja 14:400\$000 (quatorze contos e quatrocentos mil réis). Muito mais do que os empresários esperavam receber com as loterias originais.

Porém, o parecer da comissão de justiça foi negativo:

são de parecer que não tem lugar e que requerem os suplicantes, parte porque a materialidade desse artigo 2.º da Lei acha-se duvidosa, e a Assembleia acabando de dirigir agora uma Representação aos Supremos Poderes Nacionais para que a interpretação autêntica desse art. seria contraditória se aos suplicantes por um modo contrário ao por que ela insinuou que entendia a Lei, parte porque sendo certo que a Província não pode, nem com uma loteria de 50:000\$000 [...].²⁰

De fato, a Assembleia Provincial enviou à Assembleia Geral questionamento sobre a lei de 1837, que tinha sido aprovada apenas como um dos muitos artigos (o segundo) que compunham a dita lei. Por isso, em 21 de outubro de 1837 houve a necessidade de se publicar um decreto que determinasse o plano das extrações, que ficou assim:

1 Prêmio de	20:000\$000
1.....	10:000\$000
1.....	4:000\$000
1.....	2:000\$000
2.....	1:000\$000..... 2:000\$000
6.....	400\$0002:400\$000
12.....	200\$0002:400\$000
24.....	100\$0002:400\$000
150.....	40\$0006:000\$000
1.800.....	24\$000 43:200\$000

²⁰ Alesp, 1838, CJ38037 Parecer. Identificação 12361, cx 353, p.2, cód.39.

1 Primeiro branco.....	800\$000
1 Último.....	800\$000
<hr/>	
2.000 prêmios	96:000\$000
4.000 brancos	
20% imposto e benefício	24:000\$000
<hr/>	
6.000 bilhetes a 20\$000	120:000\$000

A questão central para o governo da província era que se nem todos os bilhetes fossem vendidos, o tesouro público garantiria os prêmios anunciados. Por isso, a justificativa de que a *Província não pode nem com uma loteria de 50:000\$000*.

Os empresários voltaram à carga. Pediram então que fosse apenas uma de cento e vinte e, novamente, a Assembleia negou a solicitação, acatando o parecer da comissão da fazenda que sugeriu que se unissem as duas de cinquenta, mas ficando no valor original de cem contos.²¹

Decidido o valor da concessão, deveria passar-se, finalmente, aos sorteios, mas não foi isso que aconteceu. Nada foi sorteado.

Em 1838, artigo publicado no jornal *A Phenix* começa apontando os malefícios da prática — [...] é com prejuízo dos pobres que todos [corporação, matriz e teatro], que uma vã esperança conduz a esse jogo, que todos se querem manter — e continua afirmando que, mesmo assim, a febre do jogo tem prevalecido na corte. Tratava-se para o autor de um *imposto imoral* lançado sobre o povo que *iludido pela sedutora esperança sacrifica muitas vezes o que não pode, sofre privações, e outros imensos inconvenientes* [...] ²² diante do que as províncias deveriam proibi-las. Mas o que nos interessa mais no texto é a conclusão:

As poucas loterias que aqui se têm concedido, tarde e dificilmente são extraídas, porque uma indiferença quase geral se nota na população a esse respeito, e por isso quase podemos dizer que a abolição está feita. À Assembleia provincial cumpre acompanhar este sentimento de nossa população, denegando

²¹ Lei n.º 14, de 27 de fevereiro de 1838.

²² *A Phenix*, 12 de setembro de 1838, ed. 62, p. 4. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720798&Pesq=imposto%20imoral&pagfis=229>. Acesso em: 15 abr. 2024.

quaisquer novas pretensões a respeito, ou ao menos não sendo pródigos, se nossas circunstâncias ainda dolorosamente exigem que tal uso se tolere.²³

A inexistência de extrações e, portanto, de dinheiro pode explicar por que é tão diminuta a movimentação teatral nos anos finais da década de 1830. Para esses anos é possível recuperar apenas uns poucos espetáculos: uma companhia de ginastas, músicos, como José Joaquim Lodi,²⁴ artista cego português que fazia turnês pelo país ou ainda a cantora Francisca Carolina, vinda do teatro do Rio de Janeiro. As informações sobre as atrações são praticamente inexistentes.

Em 1840, uma reviravolta na política do país tornou possível que se promulgasse uma lei de Interpretação do Ato Adicional, na qual muitos dos poderes que tinham sido dados às Assembleias Provinciais fossem retirados. Uma onda conservadora fez retroagir as atribuições e liberdades regionais, visando recentralizar as decisões nas mãos do novo imperador, no chamado “Golpe da Maioridade”. Recolocou-se, então, o controle do país nas mãos de um poder central. O processo não foi tranquilo e provocou a chamada Revolta Liberal que teve um de seus centros mais importantes na Província de São Paulo, em 1842. A instabilidade política provocada pela Revolta não favoreceu o andamento de projetos de construção ou similares.

Diante do exposto, vê-se que, em São Paulo, as loterias não foram um fator determinante, ou nem importante para o teatro paulistano. Não houve aporte vindo da Assembleia Geral e quando as Assembleias Provinciais puderam deliberar sobre a questão, o assunto levou tanto tempo tramitando e sendo emendado que nem chegou a ser executado. Talvez a economia ainda pouco dinâmica da cidade explique por que as loterias não faziam sucesso entre o público local, pequeno e pobre.

Outra diferença da dinâmica da concessão de loterias em São Paulo, em relação à corte e às outras províncias, foi que aqui elas não foram solicitadas para a construção do edifício teatral, como no Rio, em Niterói, em Salvador, em São Luís, em Porto Alegre.²⁵ A não extração do sorteio não implicava na paralisação de obras, nem em impedimento intransponível para apresentação de espetáculos

23 Anônimo. Loterias. In: *A Phenix*, 12 de setembro de 1838, ed. 64, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720798&Pesq=loteria&pagfis=232>. Acesso em: 15 abr. 2024.

24 José Joaquim Lodi (1803-1863) músico português, estudou no Instituto para Cegos em Paris, chegou ao Brasil em 1831, fugindo do regime absolutista de D. Miguel, estabelecendo-se no Rio Grande do Sul, de onde saiu quando estourou a Revolução Farroupilha, em 1835. Estabeleceu-se no Rio de Janeiro como professor de piano e canto. Fazia seguidas turnês pelas províncias. Foi professor no Instituto de Meninos Cegos da corte, onde faleceu.

25 Onde, por exemplo, seis loterias de 100:000\$000 foram concedidas e extraídas para a construção do Teatro São Pedro. *Relatório dos Presidentes das Províncias Brasileiras*. Porto Alegre: Typographia do Mercantil, 1856, p. 60. Disponível em: <https://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/relatorios-presidentes-provincias-brasileiras/252263>. Acesso em: 15 abr. 2024.

eventuais. O que não se teria seria uma companhia estável, com pagamento de salários regulares. E foi o que aconteceu.

Em 1844, houve a necessidade de se estabelecer um Regulamento para a extração dos prêmios para todo o Império *por motivos de inconvenientes, e queixas, que se tem manifestado contra a maneira, por que em alguns pontos do Império se extraem as Loterias concedidas pelas Leis Gerais, e Provinciais*. Portanto, o governo central fazia um esforço para retomar o controle de várias práticas administrativas e/ou financeiras que tinham ficado sob a égide dos poderes locais durante a vigência do Ato Adicional,²⁶ ainda que se tenha mantido o direito das províncias de concederem loterias. O decreto tem quatro capítulos e indica o número de pessoal envolvido na extração dos sorteios, os espaços a serem usados, a segurança com as urnas, as vendas de bilhetes, as penas para fraudes, os relatórios a serem expedidos para o Ministério de Estado dos Negócios da Fazenda ou para o presidentes de províncias. A questão da interferência do poder central sobre a autonomia das províncias se fez sentir novamente em 1848, quando a Assembleia Geral decidiu conceder isenção dos 8% de imposto sobre as loterias provinciais em favor de estabelecimentos de caridade e asilos. Na verdade, essa foi a única ação relativa às loterias entre os anos de 1848 e 1849. Muito provavelmente, a suspensão temporária de concessões deveu-se à crise política que já vinha afetando os governos liberais desde 1844.

Mesmo assim, o assunto ainda voltou à Assembleia paulista em 1848, quando o ex-empresário do teatro, Joaquim Elias da Silva pediu, e recebeu, o direito de extrair a antiga loteria que lhe tinha sido concedida em 1837, como compensação de um benefício dado ao Seminário das Educandas.²⁷ Não há evidência de que a lei tenha sido cumprida. Nenhuma loteria foi anunciada nesse ano ou nos seguintes em favor de qualquer assunto relacionado aos teatros da cidade.

Isso tudo não quer dizer que a administração da província tenha abandonado o teatro à própria sorte. Mas a estratégia passou a ser a concessão de empréstimos a ele ou aquele empresário arrendatário. Não que isso tenha evitado problemas, desvios, atrasos e outros muitas dificuldades relativas à construção ou à manutenção dos edifícios surgidos nas décadas seguintes. Mas as loterias não entraram mais nas considerações dos deputados paulistas em relação ao teatro, pois ainda permaneceram os sorteios para outras finalidades.

Somente em 1878, a Assembleia Legislativa Provincial de São Paulo decidiu: *Lei n. 17. Art. Único: Ficam abolidas as loterias provinciais; revogam-se as disposições em contrário. Paço da Assembleia Provincial, 19 de fevereiro de 1878. Prudente de Moraes.*

²⁶ Decreto n.º 357, 27 de abril de 1844.

²⁷ Lei n.º 9, de 18 de setembro de 1848. Não se menciona quando esse benefício teve lugar.

O jogo ficou afastado como recurso para financiamentos para o teatro no estado de São Paulo até abril de 2001, quando, pelo Decreto n.º 46.103, assinado pelo governador Geraldo Alckmin, estabeleceu-se a Loteria da Cultura, parte integrante da Loteria Estadual de São Paulo destinada, exclusivamente, à formação de recursos para investimentos em projetos culturais voltados à área artística, nos termos do artigo 203 da Constituição Federal. O decreto foi suspenso em 2009 pelo governador José Serra. Em 2022, o governo paulista lançou uma licitação para a concessão de serviços públicos de loteria, com valor estimado de R\$ 1 bilhão em 20 anos. Porém, o Tribunal de Contas do Estado de São Paulo suspendeu a licitação no fim daquele ano. A questão permanece aberta.

“TÁ BOA, SANTA?” DZI CROQUETTES: CORPOS, SONORIDADES E INTERVENÇÕES CÊNICAS NO BRASIL DOS ANOS 1970¹

Kátia Rodrigues Paranhos

[Apresentador] Miéle: Muita gente tem perguntado o que vem a ser Dzi Croquettes. E vocês saberão dentro de pouco a tradução.

Ator 1: É o artigo definido. É aquilo que define.

Ator 2: É tudo. O que está para frente inclusive.

Ator 3: Os faróis do carro.

Ator 4: Os seios femininos. Eu disse femininos.

Ator 5: [...]

Etc.²

CENA I. HISTÓRIA & TEATRO

A utilização de fontes literárias no centro da investigação histórica é uma praxe que vem de longa data. Já no universo dos metódicos do final do século XIX, notabiliza-se a aceitação de textos literários como documentos para o historiador; guardadas as devidas precauções. Ao apelar para a necessidade do diálogo da história com outras áreas, propunha-se, nesse movi-

1 Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no XXXIII Congresso Latinoamericano de Sociologia Alas México 2022.

2 Trecho da peça *Dzi Croquettes* (Boate Monsieur Pujol, Rio de Janeiro, 1972). Cf. LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010, p. 17.

mento, o contato com fontes desconhecidas ou desconsideradas. A abertura para os denominados novos objetos trouxe a ideia de que tudo deve ser historicizado, melhor dizendo todo vestígio é documentação. O quesito leitura foi sendo desdobrado em múltiplos mapeamentos do passado por meio da diversidade do material disponível ao observador. Para Roger Chartier,

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertence, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como modalidade de sua *performance* na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais os mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou do começo da era do computador.³

Com os desdobramentos da história cultural — voltada ao diálogo com a antropologia, com a crítica literária, com a história da arte e a crítica cultural —, o historiador se viu em contato com documentos impressos, sonoros e iconográficos. Tendo em vista que a produção historiográfica mais recente tem feito uso abundante de fragmentos textuais, como textos teatrais, cartas, poemas e crônicas, de fragmentos sonoros, como partituras, letras de músicas e *performances*, e de fragmentos iconográficos, como fotografias, pinturas, esculturas, objetos de arquitetura.

Destarte, o trabalho com as visualidades se insere em uma lógica de construção e desconstrução de alegorias, definindo práticas de apreensão que requerem rigor crítico, científico e afeito a sensibilidades. É certo que hoje se admite que a imagem não ilustra e nem reproduz a realidade; ela a constrói fundamentada em uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. Na tentativa de compor e recompor esse discurso nu de palavras, o pesquisador se depara com uma zona fronteira entre história e imagem, cujos múltiplos setores — arte, antropologia, fotografia, arquitetura, *design* e diferentes artefatos da indústria cultural — constituem universos a serem explorados.

O entrecruzamento da história com a imagem evidencia as conexões possíveis entre os distintos ramos do conhecimento e mostra que determinadas abordagens devem sair da penumbra: “Que historiador das religiões se contentaria em compilar tratados de teologia ou coletâneas de hinos? Ele sabe muito bem que as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e

3 CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 11.

o mobiliário dos túmulos têm tanto a dizer sobre as crenças e as sensibilidades mortas quanto muitos escritos”.⁴

Por conseguinte, o ato de ler um documento ganhou um caráter diversificado e as contribuições da semiótica auxiliam a perceber a existência simultânea de uma diversidade de linguagens que se constituem em sistemas sociais e históricos de concepção do mundo. Relembro François Hartog:

a historiografia (pelo menos, moderna), em vez do corte entre aqui e lá, serve-se da divisão entre o passado e o presente. À semelhança de Robinson Crusoe, que, na praia de sua ilha, descobre a marca de um pé na areia, o historiador, também de frente para o mar, sabe que o outro passou; mas, ele sabe, além disso, que o outro não voltará. A partir do vestígio precário dessa ausência, começam seu desejo e seu trabalho de escrita: a tarefa — recomeçada incessantemente desde as bordas do presente — da “operação historiográfica”, presa, por sua vez, entre a voz (que ficou emudecida [*s’ est tue*]) e a escrita (que se delinea em silêncio).⁵

Desse modo, a aproximação dos historiadores com textos teatrais é recente. Um contato nem sempre fácil, pois, como comprova Robert Paris, os objetos artísticos — como o texto literário são documentações portadoras de determinadas particularidades que compete ao historiador investigar, porque,

à diferença de seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma ‘história da literatura’, que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. [...] Uma segunda dificuldade trata-se de mais uma armadilha, seria a de tratar o documento literário como uma simples confirmação — o que ele também pode ser — ou como uma ilustração de informação recebida das fontes tradicionais.⁶

Carl E. Schorske ao reexaminar o seu percurso intelectual e sua aproximação com objetos artísticos, relata:

⁴ BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou, o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 80. Carlo Ginzburg é um severo crítico do excessivo apego dos historiadores às fontes escritas como documento, com todas as suas implicações metodológicas. Ver GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 17-8.

⁵ HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 262.

⁶ Ver PARIS, Robert. “A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um *vaudeville*”. *Revista Brasileira de História*, v. 8, n.15, São Paulo, 1987-1988, p. 84.

Enfrentei pela primeira vez essa questão ao tratar de literatura. Quando acusei meus amigos de Wesleyan adeptos do New Criticism de privar as obras literárias do contexto histórico que condicionavam sua existência, eles me acusaram de destruir a natureza do texto com meu excesso de relativização. Um colega irritado invocou Archibald MacLeish: “Um poema não deve significar, mas ser”. Só que ele me ensinou a ler literatura de um modo novo, fez-me ver como a análise da forma podia revelar significados para o historiador que seriam inacessíveis a quem ficasse apenas no nível das ideias, do conteúdo discursivo. Outros colegas da arquitetura, pintura, teologia etc. também me ensinaram os rudimentos da análise formal, de tal forma que eu pudesse utilizar suas técnicas especializadas para fazer análises históricas com maior rigor conceitual.⁷

Tanto na área de história quanto nas histórias de teatro existentes, o campo de ação se ampliou consideravelmente, ao buscar novos testemunhos como fotografias, desenhos, cartazes, artigos de jornais, depoimentos e partituras. Observa-se uma riqueza em relação aos tipos de documentos empregues. Por outro ângulo temos questões complexas que envolvem a ideia de documento, em especial a relação entre documento e monumento. O documento, seja ele texto, notícia de jornal ou mesmo foto, nunca é totalmente objetivo e inocente. O documento é sempre mais do que uma prova de um fato real ocorrido; ele é no mínimo o resultado de uma intenção de quem o produziu. Da mesma forma como um monumento é erguido por determinado grupo para exaltar um acontecimento ou uma pessoa, o documento é resultado da ação de alguém ou de um grupo e traz em si as marcas dessa ação.

A respeito do par documento/monumento foco duas características do mestrado de Filomena Chiaradia.⁸ Quando analisa *Quem é bom já nasce feito*, a autora utiliza duas versões da mesma peça: um texto manuscrito assinado pelo ponto da Companhia do Teatro São José e outro datilografado pertencente ao Acervo da 2.^a Delegacia Auxiliar de Polícia do Distrito Federal. Chiaradia denomina aquele de “texto da cena” e esse de “texto original”. Contudo, a comparação entre os dois não visa a estabelecer o texto definitivo da peça, mas demonstrar que o conceito de “movência” — utilizado por Paul Zumthor⁹ para denominar as variantes dos textos medievais —, pode ser utilizado para uma percepção mais acurada sobre o teatro de revista brasileiro. A autora, em vez de usar os documentos (as duas versões) na tentativa de estabelecer a veracidade de um deles, contextualiza a

7 SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 42.

8 CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina dos olhos de Paschoal Segreto*. Mestrado em Teatro – UniRio, Rio de Janeiro, 1997.

9 ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

produção de cada um, compara suas diferenças e busca compreender características do teatro de revista que não poderiam ser percebidas pelo estabelecimento de uma hierarquia entre os documentos consultados, mas mediante a comparação de diferentes tipos de documentos.

Logo a seguir, há no “Anexo A (ilustrações)” da dissertação em questão uma subdivisão intitulada “atores em tipos”. Vê-se ali a reprodução de seis fotos em tamanho reduzido nas quais os atores representam alguns personagens característicos do teatro de revista: um personagem alegórico, um *compère*, uma caipira e outros. Se por um lado, não ocorre uma contextualização de todas as fotos, algumas delas vêm apenas com a indicação do nome do autor, por outro lado esse pequeno conjunto de documentos não serve apenas de atrativo para a dissertação. As fotos dos “atores em tipos” são comentadas no corpo do texto e relacionadas ao instante específico. O modo como esses documentos aparecem na dissertação demonstra que houve uma determinada intenção ao selecionar as fotos e possibilita ao leitor a visualização de figurinos, gestos e maquiagem dos atores. As fotos deixam de ser curiosidades ou atrativos para se tornarem instrumentos de estudo.

Lloyd Kramer — em um texto dedicado a Hayden White e Dominick LaCapra¹⁰ —, argumenta que geralmente os historiadores preocupavam-se apenas com o seu objeto, não dando atenção à narrativa histórica em si mesma, como se o discurso fosse tão objetivo quanto a linguagem matemática. Ocorre que a maneira de descrever um fato e/ou períodos históricos (que é o produto de uma construção ativa de transformação de uma fonte em documento) pode se tornar objeto de estudo da história e diz muito da apreensão da complexa realidade daquele que narra a história. Essa preocupação parte do pressuposto que a narrativa histórica não é uma simples réplica do real. O historiador elege obras, períodos, sujeitos para serem focalizados, deixando outros fora da sua história. Descreve os fatos obedecendo a uma racionalidade que ele mesmo determina como sendo a mais apropriada. Além de tudo, o estilo de narrar a história diz de suas escolhas e não pode ser um discurso objetivo, mero reflexo da realidade vista como ela é em si mesma.¹¹

10 Ver KRAMER, Lloyd S. “Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra”. In: HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

11 “O historiador deve [...] ler o contexto com sensibilidade para o processo literário de ‘intertextualidade’, não com a noção causal de reflexão. As crenças comuns sobre a oposição entre textos e realidade simplesmente não se sustentam [...]. [...] A ênfase sobre a linguagem, a textualidade, as estruturas narrativas, as categorias imbricantes e o diálogo (que White e LaCapra vão buscar na crítica literária) tem importantes funções no sentido de auxiliar os historiadores a repensar a natureza tanto da historiografia quanto da realidade histórica”. KRAMER, Lloyd S. “Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra”. Op. cit., pp. 155-7. Aspas do autor.

Talvez estas ponderações levem ao assombro como consequência da provável impossibilidade de se alcançar a objetividade em termos históricos. É como se estivéssemos voltando ao final do século XVIII e vendo com Kant a inviabilidade de conhecer a “coisa” em si. O homem só conhece tudo quanto ele, como homem, pode conhecer. A resposta a essa perplexidade foi considerada por Nietzsche ao refletir sobre o próprio ato de conhecer. Ao historiador incumbe tomar consciência da magnitude da vivência humana que só pode ser pensada no interior da cultura em um contexto filosófico e antropológico vasto e profundo. Nesse sentido, os processos são mais complexos, pois envolvem relações entre história e vida, fato e ficção, história e imaginação.¹²

Fazer um estudo de história sobre um grupo de teatro que privilegia práticas e representações implica estabelecer um liame decisivo na história cultural, sobretudo, ao interrogar os textos, as imagens e os sons como fontes. É possível perceber, então, que os objetos teatrais podem ser utilizados como documentos ajudando a compreender e a refletir sobre um determinado período. Como afirma Lucien Goldmann:

Racine não é sozinho o único e verdadeiro autor das tragédias racinianas, mas [...] estas nasceram no bojo do desenvolvimento de um conjunto estruturado de categorias mentais que era obra coletiva, o que me levou a encontrar como “autor” dessas tragédias, em última instância, a nobreza de toga, o grupo jansenista e, no interior deste, Racine como indivíduo particularmente importante.¹³

Diante disso, cabe a compreensão do momento em que os espetáculos foram encenados, tal como uma reflexão quanto às questões sociais, culturais e políticas. Os textos, a ação, a atuação e a encenação possibilitam a análise de um quadro histórico mais amplo, uma vez que representam um determinado estado social. Em várias situações, vale reafirmar, os textos teatrais nem sequer fazem sentido se a sua leitura não assumir o pressuposto de que foram redigidos para encenação em condições físicas, culturais e políticas determinadas, só em seu contexto é possível conectar com a linguagem, tanto no sentido físico (emissão vocal, ênfase e demais tópicos dos quais se ocupa a retórica) quanto no sentido gestual (o plano das relações entre personagens e entre essas e sua circunstância).¹⁴ Edélcio Mostaço chama também a atenção para o seguinte fato:

12 Ver NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida: segunda consideração extemporânea*. São Paulo: Hedra, 2017, e ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 6.ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

13 GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard, 1955, p. 58 (aspas do autor).

14 O dramaturgo, crítico teatral e ensaísta português, Luiz Francisco Rebello profere: “o teatro é uma totalidade, em que o texto [...] se não situa *antes* nem para *além* do espetáculo, mas no centro deste, núcleo de que irradiam os demais elementos integrantes dessa totalidade. Na verdade, a criação teatral não se esgota no ato

uma efetiva história do teatro não pode deixar de focar a sociedade na qual ele emerge, os discursos estéticos que o impulsionam, as clivagens e refrações ideológicas que o trespassam, bem como as práticas cênicas expressivas com que ele se estruturou e se desenvolveu, os artistas que as criaram e as exploraram, os cenógrafos e figurinistas que os ambientaram e vestiram, as técnicas de cena empregadas (iluminação, maquinaria de palco, arquitetura de espaços), o conjunto de atividades artesanais atrás dos acessórios, bem como os edifícios e outros locais empregados para as apresentações, sem esquecer o público — uma vez que não há teatro sem público — e a crítica, quando eventualmente existente.¹⁵

A análise, por exemplo, de um espetáculo deve situar historicamente o autor e o momento da escrita, observar os princípios de verossimilhança presentes na composição do texto ficcional para, na etapa seguinte, perceber as opções do encenador e de que forma ele transformou a(s) palavra(s) em atuação. Para isso, serão necessárias discussões em torno das linguagens de encenação teatral, isto é, verificar a marcação do palco, a construção cenográfica e a composição cênica do ator, ao lado da sonoplastia e da iluminação. A partir dessa recomposição da cena, recorrendo aos fragmentos do espetáculo — fotos, filmagens (quando elas existem e estão disponíveis), programas da peça, críticas, depoimentos dos artistas, figurinos —, é possível iniciar um exercício interpretativo articulando criação artística e o momento histórico em que ela foi levada a público, ao mesmo tempo que questionamentos em relação a quem a produziu e sob tais circunstâncias tornam-se muito valorosas. Compartilhando, dessa maneira, os argumentos de Beti Rabetti,

para o historiador do teatro, a cena não se comporta apenas como objeto do ‘passado’. Sua perspectiva de discutir uma historicidade dos fatos teatrais projeta-se também em direção à cena presente, a experiências que se encontram em ato de construção. E é fato que este exercício de busca de categorias históricas na cena [...] e que pode condensar faixas temporais diversas, leva à possibilidade de estabelecimentos de novas referências para a seleção de fontes documentais, dos vestígios mais evidentes dos elementos de que se compõe a obra [...]; documentos que [...] atraem o historiador para a experimentação

puramente literário que lhe está na origem, pois as palavras escritas pelo autor (o “corpo da peça”, dizia Craig) exigem a voz dos actores que hão-de murmurá-las ou gritá-las; [...]. [...] a palavra e a voz, a personagem e o gesto, o tempo dramático e o espaço cênico — coexistem virtualmente no texto [...]”. REBELLO, Luiz Francisco. *O primitivo teatro português*. Venda Nova/Amadora: Biblioteca Breve, 1977, p. 10, grifos do autor.

15 MOSTAÇO, Edélcio. “Para uma história cultural do teatro”. In: MOSTAÇO, Edélcio. *Incurções e excursões: a cena no regime estético*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018, p. 103.

[...] para um tratamento recriador. [...] [...] o propósito fundamental [do] historiador não é o de resgatar e acumular documentos, mas o de propor novos arranjos e, com eles, novos sentidos, sempre temporários, à massa documental que tem em mãos e que nossa cultura não cessa de armazenar.¹⁶

Durante as décadas de 1960 e 1970, o teatro brasileiro frequentemente se organizou sob o formato de espetáculo cantado para responder, de modo crítico, ao regime militar instaurado em 1964. As soluções plásticas mobilizadas nessas peças reeditaram as práticas nacionais da farsa e do teatro de revista, assimilaram influências estrangeiras (como dos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht e do musical americano) e, acima de tudo, afirmaram caminhos artísticos originais, capazes de envolver o público. Os textos musicais registraram instantes históricos, ao mesmo tempo que fixaram tendências que transcenderam aquela conjuntura específica e deixaram lições estéticas às quais se pode voltar hoje. As estratégias épicas, isto é, as narrativas (a maneira de a música se inserir no enredo) e os diálogos em verso estão entre essas lições. Como a atividade musical dialoga com outros campos do fazer artístico, trata-se de compreender o “fato música” como uma “colcha” extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais. Essas variam entre semiologia, história, sociologia, antropologia, técnica e arte, ideologia e política, e comportam relações que se exprimem dentro e “fora” do fenômeno musical. O fazer teatral, espaço plural de signos, aponta para uma multiplicidade de tramas e de narrativas: uma dinâmica complexa que articula textos, programas, contextos, cenas, atuação e interpretação.

Em sintonia com tais práticas, vou abordar a importância política dos Dzi Croquettes. O grupo criado por atores/bailarinos, em 1972, se tornou uma referência da contracultura ao confrontar a ditadura usando a ironia e a irreverência. Eles revolucionaram os palcos com suas exibições andróginas que guardavam semelhanças com a companhia norte-americana The Coquettes, famosa pelo visual psicodélico.¹⁷ O escracho era uma das marcas dos “Dzi”: desobedientes e debochados com *performances* de homens com barba cultivada e pernas cabeludas, que contrastavam com sapatos de salto alto, visual exuberante, maquiagem pesada, figurinos arrojados e trajes femininos. Seus integrantes, 13 homens, vestiam-se, atuavam, falavam e dançavam como mulheres. São homens? São mulheres? São *gays*? O que são esses rapazes? Ao que eles respondiam nas montagens: “nem senhores, nem senhoras/nós não somos homens, também não somos mulheres/

16 RABETTI, Beti. “Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo”. In: CARREIRA, André Luiz Antunes *et al* (orgs.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 39-41.

17 The Coquettes, grupo de teatro *hippie* fundado em 1969 no distrito de Haight-Ashbury, em San Francisco, brincava com a fantasia travesti carnavalesca e o homoerotismo aberto. Cf. KLOSS, Renato. “Dzi Croquettes: Lennie Dale e os andróginos tipo exportação”. *O Cruzeiro*, edição 21, Rio de Janeiro, 1974.

nós somos gente.../gente computada igual a você”.¹⁸ Prenúncio do que hoje se designa “agênero”?¹⁹

Em diferentes momentos, a *troupe* mobilizou linguagens do teatro, do cabaré, dos shows da Broadway, do improviso cênico, da mímica, da dança. Os temas abordados seguiam a linha do deboche das situações do cotidiano, das frases e situações de duplo sentido e, principalmente da crítica e desconstrução da família, da Igreja e do Estado. A despeito disso, o próprio grupo se considerava uma “família”, e os nomes de palco de suas personagens demonstram isso: o pai, a mãe, as tias, as filhas, as sobrinhas, a empregada.

Os Dzi Croquettes, por meio das montagens musicais, fundiam diferentes expressões, versos, metáforas, alegorias e outros elementos que, em conjunto, compõem um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, da produção e reprodução de toda a sociedade e de suas partes constitutivas. Em um texto escrito no final dos 1970, Mariângela Alves de Lima afirma que a constituição de um grupo de teatro: “significa reunir fiapos de informação dispersos, criar um espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência. Independentemente do espetáculo que venha a produzir, a formação de um grupo é uma ação cultural e uma ação social”.²⁰

CENA II. A FAMÍLIA

O arranjo familiar funcionava como um suporte para duas percepções de família: uma encenada, levada ao palco, e outra, a família interna, dos bastidores. É como se o texto engendrado para ser apenas uma peça ganhasse vida, se espalhando para o dia a dia e misturando as fronteiras entre bastidores, palco e vida cotidiana. Bayard Tonelli (era a Tia Bacia Atlântica), Benedito Lacerda (Old City London), Ciro Barcelos (Silinha), Carlos Machado (Lotinha), Claudio Gaya (Claudete), Claudio Tovar (Clô), Eloy Simões (Eloína), Paulo Bacellar ou Paulette (Letinha), Reginaldo de Poly (Rainha), Rogerio de Poly (Pata),

18 Ver LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Op. cit., p. 269, PEREIRA JUNIOR, Jurandir Eduardo. *Nem homem, nem mulher, gente: trajetória do grupo Dzi Croquettes entre o passado e reflexões no presente*. Mestrado em Teatro – UDESC, Florianópolis, 2016, e ISSA, Tatiana & ALVAREZ, Raphael (dirs.). *Dzi Croquettes*. Tria Productions e Produções Artísticas, 110 min., son., color, 2009. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc>. Acesso em: 18 dez. 2023.

19 PARANHOS, Adalberto. “Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970”. *Contrapulo: Revista latinoamericana de estudos em música popular*, vol. 1, n.º 1, Santiago, 2019, p. 9.

20 LIMA, Mariângela Alves de. “Quem faz o teatro”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora SENAC Rio, 2005, p. 238.

Roberto de Rodrigues (Tia Rose), Wagner Ribeiro (Silly, a mãe) e Lennie Dale (o Pai). Wagner Ribeiro, uma espécie de mentor filosófico do grupo, era responsável pelos textos e pelas canções.²¹ Um ator com qualidades cômicas singulares e forte presença cênica. Ele se apresentava travestido e encarnava a *persona* Silly Darling, que, com sua voz fina, pregava o amor como forma de resistência à brutalidade política do momento.

Esses 13 homens praticamente nus, cobertos de purpurina, cílios postiços, perucas multicoloridas, com todos os pelos masculinos do corpo presentes, até porque não se depilavam, dançavam com sensualidade embalada por uma força sublime que mexia com a sexualidade do público. Travestidos, eles quebravam a quarta parede com atuações memoráveis em que exaltavam a liberdade em todos os sentidos. A barba e o brilho dividiam o mesmo rosto. Os corpos viris, que executavam graciosamente um bailado, carregavam no palco a dualidade entre os universos masculino e feminino, subvertendo a diretriz capitalista heteronormativa do que é ser homem e do que é ser mulher. Para Amir Haddad, “você via homens fortes, cabeludos, cheios de pelos; porque eles não raspavam os pelos, pisavam duro, dançavam como machos e vestidos de mulher com uma sexualidade dúbia que balançava muito as estruturas sexuais das pessoas”.²²

Faço menção, aqui, à primeira apresentação dos Dzi, Gente computada igual a você, de 1972, que se originou de um *show* de boate, no Rio de Janeiro, posteriormente levado para o Teatro 13 de Maio, em São Paulo, que fez enorme sucesso com números cantados, dublados e dançados, entremeados por monólogos sobre as experiências de vida dos próprios atores em uma concepção teatral diferenciada. Os textos de interligação primavam pela ironia, pelo trocadilho e tom farsesco. A montagem reciclou práticas da antiga revista musical, do cabaré e da tradição norte-americana de entretenimento. Coreografias como “Tinindo trincando”, dos Novos Baianos, e “Assim falou Zaratustra”, de Richard Strauss, destacando as borboletas que saíam do casulo e ganhavam o espaço em versão *dance e technopop*, mostravam inventividade, intensidade e transgressão. Luzes piscantes, movimentos de alta precisão, frases incompreensíveis, gritos, vestimentas desarrumadas e o contraste dos corpos masculinos em trajes femininos imprimiam tons de grotesco, de deboche e espírito ferino. Edécio Mostaço assinala:

21 Dos treze integrantes originais, nove faleceram. Desses, quatro morreram em decorrência da aids, como Leonardo Lapozzina/Lennie Dale (1936-1994), Cláudio Gaya (1946-1992), Eloy Simões (1951-1987), e Paulo César Bacellar (1952-1993). Três foram assassinados, como Reginaldo de Poly (1949-1984), em circunstâncias até hoje não esclarecidas. Os outros dois, como Carlos Machado (1943-1987) e Wagner Ribeiro de Souza (1936-1994), foram vítimas de latrocínio. Roberto de Rodrigues (1945-1989) sofreu um acidente vascular cerebral. Rogério de Poly (1952-2014), faleceu em decorrência de um coma provocado pelo diabetes e pela hepatite C. Cf. ISSA, Tatiana & ALVAREZ, Raphael (dirs.). *Dzi Croquettes*. Op. cit.

22 HADDAD, Amir apud ISSA, Tatiana & ALVAREZ, Raphael (dir.). *Dzi Croquettes*. Op. cit.

As maquiagens, mutáveis segundo as idiossincrasias de cada qual, ficavam entre um aspecto circense glamurizado e o deboche carnavalesco, abusando no uso de purpurina, longos cílios negros e bocas pintadas com *gloss* rutilante. [...]. Os corpos eram exibidos como efetivamente eram: pernas e peitos cabeludos, alguns dos rapazes usavam barba ou bigode; a maquiagem nada disfarçava, mas era, ao contrário, incorporada aos corpos tais como fora de cena. *Gente computada* apelava diretamente para as nossas tradições fincadas no carnaval, quando homens se vestem de mulher e o espírito brincalhão, divertido e transgressivo, domina as ruas com os blocos de sujos. A grande diferença estava no tom e, especialmente, no teor da mensagem: uma ambiguidade comportamental e sexual muito evidente se incumbindo de recolocar discursos numa ordem que, supostamente, estava estabelecida entre os universos masculino e feminino. [...].

O momento sociocultural pós-1969 costuma ser referido como pós-tropicalista: ultrapassado o momento áureo *pop* antropofágico, esse desdobramento se deixa contaminar mais amplamente pelos elementos estéticos contraculturais, próximos do marginal e do *underground*, perceptíveis também em outras notáveis realizações da época, como os espetáculos *Planeta dos mutantes* e *Rito do amor selvagem*, conduzidos por José Agrippino de Paula em São Paulo desde 1969. Ao lado da performática atuação solo de Gal Costa, em 1970, dirigida por Wally Salomão em ambientação de Hélio Oiticica, todos enveredando pela contextualização da exasperada situação brasileira daqueles anos.²³

O ponto de partida dos espetáculos, seja de *Gente computada* (1972-1973) ou *Dzi família croquetes* (1974), estava centrado na ambiguidade. As histórias não se desenrolavam cronologicamente, mas a trilha sonora e os efeitos luminosos davam o clima e a medida do tempo; montavam-se e desmontavam-se quadros, esquetes improvisados, gestos e códigos em uma profusão de acordes e cenários. A variedade de temas, de ritmo, de músicas, a “imprevisibilidade” da ação cênica, a troca entre as diferentes dimensões — a poética, a política, a ética, a história — dos testemunhos que vão se desdobrando em “atos performáticos”, em discursos de caráter multitemático e, porque não dizer, caleidoscópicos. De acordo com Ciro Barcelos, não existia uma estrutura fixa no processo de composição dos personagens, pois tudo estava baseado em certa improvisação:

23 MOSTAÇO, Edélcio. “Computado, eu?”. In: CARREIRA, André Luiz Antunes; BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho & TORRES NETO, Walter Lima (orgs.). *Da cena contemporânea*. Porto Alegre: Abrace, 2011, p. 198.

em cena o espetáculo era muito livre. A ideologia Dzi que o Wagner colocava no trabalho é a de liberdade do ator. Nós tínhamos um roteiro, que era baseado, sobretudo, nas coreografias do Lennie e esquetes. A fórmula dos Dzi é a fórmula do teatro musical brasileiro. A forma era a mesma do teatro de revista, dança, esquete, dança esquete, e nestas esquetes apareciam os personagens que eram do nosso convívio, do nosso dia a dia na vida em comunidade.²⁴

Claudio Tovar — em seu depoimento para o documentário de Tatiana Issa e Rafael Alvarez, *Dzi Croquettes*, de 2009 —, relembra a sequência “Bolero”, o duo romântico com dois galaláus fortes, Lennie Dale e Wagner Ribeiro em uma interpretação sensual e provocante de “Dois pra lá, dois pra cá”, canção de Aldir Blanc e João Bosco, na gravação de Elis Regina.²⁵ Lirismo articulado, pensado, que colocou em cena o mote de que “somos de carne, como croquetes”.²⁶ Apesar de supostamente remeter-se ao sexo físico, vibravam sexo sensorial. Os pelos bufando, gritando entre as maquiagens e os corpos masculinos: “Não somos homens, não somos mulheres. Somos gente, como vocês”,²⁷ dizia Lennie. Outros quadros musicais significativos, como “Bolero”, serão criados como “Mágica”, com Eloy Machado, “Ne me quitte pas”, com Paulo Bacellar com um vestido rosa longo e vaporoso, um chapéu enorme de abas e um tênis preto 48, “Os Carlitos”, com Cláudio Gaya e Cláudio Tovar, “Billie Holliday”, com Carlos Machado de sandália cinza metálica, flores no cabelo negro e um vestido branco tomara que caia branco, “Gafeira”, com Cláudio Tovar, Cláudio Gaya e Roberto de Rodrigues. Em “Transmogrification”, de James Brown, uma mão usava luva feminina e a outra de box; já em “Ela diz que tem”, grande sucesso na voz de Carmen Miranda, era recriada pela dublagem em uma cena de exaltação à brasilidade.²⁸ Os Croquettes, em plena ditadura militar, representavam de maneira irreverente e ousada. Em cena, “figuras da carnavalização, da hibridização, da citação, da metáfora, da paródia, assim como as de grotesco, de deboche e de sátira, numa mescla de intenções que iam do sério ao jocoso, do trivial ao sublime”.²⁹ No Brasil e no exterior, antropofagicamente, absorveram as experimentações existentes e acionaram o improvisado como ferramenta política.

24 BARCELOS, Ciro apud PEREIRA JUNIOR, Jurandir Eduardo. *Nem homem, nem mulher, gente: trajetória do grupo Dzi Croquettes entre o passado e reflexões no presente*. Op. cit., p. 96-97.

25 “Dois pra lá, dois pra cá” (Aldir Blanc e João Bosco). Elis Regina. LP *Elis*. Phonogram, 1974. Ver ISSA, Tatiana & ALVAREZ, Raphael (dirs.). *Dzi Croquettes*. Op. cit.

26 TOVAR, Claudio apud ISSA, Tatiana & ALVAREZ, Raphael (dirs.). *Dzi Croquettes*. Op. cit.

27 DALE, Lennie apud ISSA, Tatiana & ALVAREZ, Raphael (dirs.). *Dzi Croquettes*. Op. cit.

28 Ver Dzi Croquettes apresentam musical no Fantástico. (s./d.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w4Xx8BYu6Gw>. Acesso em: 15 nov. 2023.

29 MOSTAÇO, Edélcio. “Computado, eu?”. Op. cit., p. 199.

Examinar a trajetória dos Dzi Croquettes equivale a revisitar, de certa forma, o momento vivido no Brasil: seus espetáculos denunciam e subvertem enquanto nos possibilitam uma aproximação com estilos narrativos diferenciados de representação do poder institucionalizado. Delineia-se uma experiência artística que mesclava, sem dúvida alguma, comportamento, existência, sexualidade(s) e criação estética. Nessa esteira, a utilização do discurso musical afeta o espectador não só por meio dos parâmetros sonoros, mas igualmente pela sua capacidade de sugerir imagens e de inventar espaços e lugares ao criar figurações cênico-dramáticas. A canção converte-se em uma espécie de pontuação, um comentário dirigido que marca os pontos essenciais da ação. É a música que argumenta e que interpreta o texto tal como um contraponto dramático.

Patrice Pavis, em outro contexto, considera que a música, na encenação teatral, pode ser utilizada para preencher várias funções:

Criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera introduzida por um tema musical, podendo se tornar um *leitmotiv*; durante esses intervalos o auditor faz um balanço, respira, imagina o que segue. A música é [...] um “remédio de conforto”.

[...]

Às vezes, a música é apenas um efeito sonoro cujo objetivo é tornar uma situação reconhecível.

Pode também ser uma pontuação da encenação, sobretudo durante as pausas da atuação, as mudanças de cenário.³⁰

A propósito, acrescenta-se que a música sempre foi uma referência fundamental no trabalho de diferentes grupos teatrais (como o Arena, de 1953, o Oficina, de 1958, o Opinião, de 1964), e de dramaturgos e diretores como Vianinha, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, João das Neves, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Plínio Marcos, entre outros, que engajaram-se na tentativa de criar um tipo de teatro musical que fosse ao mesmo tempo popular e autenticamente brasileiro.³¹ Por sinal, Brecht contribuía com sua teorização e o exemplo de sua dramaturgia para derrubar os preconceitos em relação ao musical. De fato, a música não precisava, diluir e abafar a força das ideias.³² Daí a pertinência

30 PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. 2.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 133.

31 O Grupo de Teatro Galpão fundado em 1982 tem na sonoridade uma marca ímpar, uma vez que uma das características que identificam a proposta artística do coletivo é a execução de música ao vivo (vocal e instrumental) pelos próprios atores. Cf. PARANHOS, Kátia Rodrigues. “Grupo de Teatro Galpão: engajamento, imagens e sons na cena brasileira”. In: SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; CRANMER, David & ROSA, Robervaldo Linhares (orgs.). *Musicologia & diversidade*. Curitiba: Appris, 2020.

32 Cf. WILLETT, John. *O teatro de Brecht: visto de oito aspectos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 168.

da discussão que envolve o contraponto entre as linguagens musicais e plásticas na composição da polifonia intrínseca do seu teatro.

A família Dzi desenvolveu um tecido social e afetivo e uma complexa rede que envolvia toda uma geração de atores, dramaturgos, músicos e artistas visuais. Dos Secos & Molhados às Dzi Croquettas, uma versão feminina batizada de As Frenéticas. Toda vez que cantamos “abra suas asas/solte suas feras/caia na gandaia”³³ evocamos um pouquinho do legado da companhia. Nessa trilha, convém mencionar distintas encenações como *Ladies na madrugada*, em 1973, de Mauro Rasi, com o adolescente Patrício Bisso, *As criadas*, de Jean Genet, levada à cena em 1973 por travestis em uma capela abandonada do Morumbi, em São Paulo, *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, em 1973, de Fernando Melo, *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, em uma montagem de 1974, apenas com homens sob a direção de Ronaldo Brandão, além de talentos individuais, como Luiz Antônio Martinez Corrêa (1950-1987), e a dupla Miguel Magno (1951-2009) e Ricardo de Almeida (1954-1988). Alguns coletivos surgidos nos anos seguintes percorreram um viés assemelhado como o Asdrúbal Trouxe o Trombone (no Rio de Janeiro, em 1973), o Royal Bexiga’s Company e o Mambembe (em São Paulo, de 1974), e Grupo de Teatro Vivencial (em Olinda, de 1974). O diretor Guilherme Coelho que integrou a primeira formação do grupo pernambucano sublinha:

Eu tinha 16 anos quando o Vivencial estreou e os outros tinham a mesma idade. É, não era uma opção estética, era cavar espaço na sociedade. Isso depois foi construído. E fomos descobrindo a nossa linguagem e que ela ia de encontro ao teatrão que era feito: o TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco), e o TUCAP (Teatro da Universidade Católica de Pernambuco), o TPN (Teatro Popular do Nordeste). Todos sérios, bem estruturados, montando textos escritos para teatro. E a gente fazia colagem, adaptações e criava uma linguagem nova e dialetizava com esses teatrões. A cultura dizia que homem era assim, mulher era assim e quem fosse diferente não tinha vez. E a gente disse não. “Ser humano é para brilhar e não para morrer de fome”. As pessoas que eram diferentes eram obrigadas a entrar em papéis sociais restritos, e o grupo trabalhava muito nisso [...] “Venham que aqui vocês vão ter espaço para ser o que vocês querem e a gente vai trabalhar pela nossa diferença, pelo que nos faz único”.³⁴

33 “Dancin’ Days” (Nelson Motta e Rubens Queiroz). As Frenéticas. LP *Caia na Gandaia*. WEA, 1978.

34 COELHO, Guilherme apud PEREIRA JUNIOR, Jurandir Eduardo. *Nem homem, nem mulher, gente: trajetória do grupo Dzi Croquettes entre o passado e reflexões no presente*. Op. cit., p. 61. Aspas do autor.

CENA III. ARTE E POLÍTICA

Situar espetáculos (e/ou filmes) no contexto histórico em que eles foram concebidos, produzidos e distribuídos não significa fazer a obra confessar um sentido inconsciente que ela esconderia, não se trata de absorver o social ou o histórico pelo teatro, ou vice-versa, nem se trata tampouco de postular que o sentido seria trazido de um exterior em um recipiente que deveria ser extraído como um corpo estrangeiro. Trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido — mas esse simplesmente exige atenção, saber, precaução.³⁵ Exatamente porque ler significa articular, estabelece-se um processo de interação dialética que implica uma atividade mental, uma vez que envolve o desenvolvimento da capacidade de organização das sensações. Ettore Scola ao se pronunciar sobre por que “deixa suas histórias em aberto”, diz: “é o público que deve concluí-las. Um filme não tem o poder de mudar uma realidade, mas pode convidar ao questionamento. Esta, para mim, deveria ser a função do cinema. Por isso prefiro não ter finais muito fechados, nem heróis”.³⁶ Mais do que elaborar quadros explicativos que organizam o real, a encenação abre brechas, sim, para a casualidade, para o imponderável. Nessa perspectiva, interessa mais compreender e refletir sobre o campo social de um determinado período. Assistem mais as indagações sobre a história ou, se quiser, a miscelânea de linguagens.

De certa maneira, a proposta cênica dos Dzi pode ser entendida como um discurso que, como um ato comunicativo, utiliza códigos — verbais, gestuais, visuais, sonoros, culturais, estéticos etc. — que possibilitam múltiplas percepções e que se situam em complexas disposições sociais, sempre passíveis ao olhar do espectador. A inteligência dramática era tamanha que a censura mal conseguia enquadrá-los, uma vez que a nudez não era a única coisa a ser reprimida na encenação. “O problema não é a música, é a ideia”,³⁷ afirmava um dos censores à época.

Arte e política se misturam e se contaminam, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica bem-humorada aos papéis convencionais de gênero, mas também a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade.³⁸ Torna-se possível perceber como o teatro é um lugar privilegiado para captar, em diferentes momentos, as articulações e as negociações de ideias e imagens, as tensões entre distintos modelos estéticos. Isso se faz evidente na

35 Cf. LEUTRAT, Jean-Louis. “Histoire et cinema. Une relation à plusieurs étages”. *Le Mouvement Social*, vol. 1, n.º 172, Paris, 1995, p. 45.

36 SCOLA, Ettore. “O espelho trincado de Ettore Scola” (entrevista). *Folha de S. Paulo*, 7 de setembro de 2001, p. 18.

37 Cf. ISSA, Tatiana & ALVAREZ, Raphael (dirs.). *Dzi Croquettes*. Op. cit.

38 DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 88.

fala do diretor de teatro José Possi Neto: “Eles não estavam nenhum um pouco engajados com política institucional, mas claro que era político, pois qualquer ato é político e havia uma revolução de comportamento e liberação sexual e de valores morais com relação a masculinidade e feminilidade, que eles são o grande grito, sem dúvida!”.³⁹

A diretora Tatiana Issa, que conviveu com o grupo quando era criança enquanto seu pai, Américo Issa, fazia parte da produção, recorda: “Hoje eu olho para traz e vejo como eles foram importantes, esquecidos, celebrados, geniais. Mas, para mim, eles vão ser para sempre aqueles palhacinhos, de enormes cílios postiços, mas com uma ingenuidade quase infantil. De menino. Meu pai sempre me dizia, bicha não morre, filha, vira purpurina”.⁴⁰ Toda essa movimentação performática era recheada de alegorias, objetos, roupas, corpos, músicas, imagens e de um palavreado muito particular no Brasil da década de 1970. “Tá boa santa?/ Tá sentada/Que eu já tô com o pé na estrada!/Não sou dama, nem valete, eu sou um Dzi Croquette”.⁴¹

39 POSSI NETO, José apud ISSA, Tatiana & ALVAREZ, Raphael (dirs.). *Dzi Croquettes*. Op. cit.

40 ISSA, Tatiana apud ISSA, Tatiana & ALVAREZ, Raphael (dirs.). *Dzi Croquettes*. Op. cit. Depois de um período atuando pela Europa, entre 1974 e 1976, os Dzi decide voltar ao Brasil. Outros espetáculos foram montados, como *Romance*, em 1977, sem obter nem o mesmo sucesso nem a mesma ressonância; e o grupo se desfaz.

41 “Tá boa santa” (Claudio Lins) apud ISSA, Tatiana & ALVAREZ, Raphael (dirs.). *Dzi Croquettes*. Op. cit.

A CONSTRUÇÃO DO THEATRO TREZE DE MAIO: O AMADORISMO TEATRAL, NO SÉCULO XIX, EM SANTA MARIA (RS)

Fabiana Siqueira Fontana

Em 1890 foi inaugurado o Theatro Treze de Maio, um importante equipamento cultural de Santa Maria, cidade localizada na região central do Rio Grande do Sul. Hoje, o espaço apresenta uma programação diversificada, composta por produções locais e de outras partes do país, além da presença esporádica de artistas internacionais. A história do prédio é dividida em três períodos, caracterizados pelo uso do espaço ser, ou não, condizente à finalidade de sua edificação: um teatro público. Há o momento atual, que marca o ressurgimento do Treze de Maio como casa de espetáculos, desde os anos 1990. A sua fase intermediária, entre 1915-1992, quando o prédio foi utilizado para fins variados: sede de jornais, fórum, biblioteca, junta de alistamento militar etc. E a inicial: os primeiros 25 anos do espaço, caracterizados por esforços de parte da comunidade santa-mariense na instalação de uma cena e de um teatro local.¹

É nesse último momento que se encontra situado o tema deste trabalho: a edificação do Theatro Treze de Maio, primeiro teatro de Santa Maria, como expressão de um movimento amador responsável pela inscrição de um cenário teatral local. Mesmo que haja indícios que a atividade cênica não esteja, no contexto abordado, vinculada apenas à existência de um espaço destinado ao teatro, é possível em torno desse fenômeno encontrar alguns dos sentidos atribuídos à atividade teatral nas últimas décadas do século XIX. Verifica-se também a

¹ ALMEIDA, Luiz Gonzaga Binato de. *Theatro Treze de Maio: um espetáculo de história*. Santa Maria: Associação dos Amigos do Theatro Treze de Maio, 2016.

parcela dos agentes sociais envolvidos com uma *necessidade do fato teatral*² nessa época e as dinâmicas de articulação e produção desses indivíduos dedicados à instauração do teatro como uma prática artística regular na cidade.

Este assunto surgiu no interior do projeto de pesquisa *O teatro oitocentista em Santa Maria*, que tem por objetivo principal a busca e a análise de indícios do desenvolvimento da prática do teatro no município, nos anos seguintes à sua fundação.³ Trata-se de um esforço, estabelecido em diálogo com diversas outras iniciativas, de encontrar nas especificidades das cenas locais e regionais a possibilidade da escrita de uma história do teatro que, realmente, tenha como o Brasil em vista, já que, no interior dos estudos teatrais de perspectiva histórica, o eixo Rio-São Paulo foi adotado, durante muito tempo, como único foco de observação.

Santa Maria é um município que apresenta uma antiga relação com o teatro. Desde cedo, ele figurou como espaço de diversão e sociabilidade para a comunidade local.⁴ No momento de sua elevação como cidade já estava prevista a construção de um edifício teatral no seu programa urbanístico.⁵ O aparecimento de uma casa de espetáculo na cidade surge como um dos fenômenos centrais na investigação da dinâmica teatral da cidade no século XIX, tornando-se fato recorrente em obras que tratam, ainda que sumariamente, do teatro santa-mariense nesse período. No entanto, há uma ligação pouco explorada em torno desse fenômeno: a participação dos artistas amadores nos debates e nas iniciativas que cercam a edificação e a ocupação do Theatro Treze de Maio nos seus primeiros anos. Sendo assim, não seria exagero afirmar que, em Santa Maria, o aparecimento de um edifício teatral é resultado do movimento amador local. Porque é nesse âmbito que se institucionaliza a atividade teatral na cidade como prática social regular.

Para compreender o ímpeto responsável pela edificação do Theatro Treze de Maio é preciso perceber o prédio como representação de um desejo de teatro fundamentado na intensificação da vida cultural cidadina e nos anseios de

2 A expressão utilizada é original de: HESSEL, Lothar & RAEDERS, George. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974, p. 66.

3 Este trabalho expõe resultados alcançados em dois anos de pesquisa, financiados por edições do Edital FIPE (Fundo de Incentivo à Pesquisa) Unificado de Bolsas de Iniciação Científica e/ou Auxílio à Pesquisa UFSM – FIPE SENIOR CAL 2020 e 2022. Na primeira ocasião, a pesquisa foi instaurada a partir do exercício de revisão bibliográfica, empreendido com base em obras memorialistas consagradas no campo da historiografia de Santa Maria e volumes dedicados à história do teatro local e do teatro gaúcho. Depois de um intervalo dado pelas vicissitudes impostas pela manutenção do contexto pandêmico, se deu a retomada da pesquisa a partir do levantamento de indícios da dinâmica teatral e cultural de Santa Maria, no século XIX, em documentos da época. Nessa fase, realizou-se a coleta de notícias sobre o teatro e a cultura santa-mariense no jornal *O Combatente*, entre os anos 1888-1895. Grande parte do material consultado é custodiado pela Casa de Memória Edmundo Cardoso. Cumpre agradecer publicamente os esforços discentes dos bolsistas do projeto de pesquisa: Victor Lavarda de Freitas e Maria Laura Barancelli.

4 CORRÊA, Roselaine Casanova. *Cenário, cor e luz: amantes da ribalta em Santa Maria (1943-1983)*. Santa Maria: Editora UFSM, 2005, p. 24.

5 SCHILLING, Getúlio. *A arte fotográfica e o teatro em Santa Maria*. Santa Maria: Editora Palotti, 2005, p. 50.

progresso. Ambos acelerados por um fator importante no processo de urbanização de Santa Maria: a chegada da malha ferroviária na cidade.

Desde sua emancipação política, quando elevada a município, em 1858, Santa Maria contava com manifestações artísticas como parte de acontecimentos sociais organizados em decorrência de festividades públicas, ligadas ao calendário civil e religioso da comunidade. Ilustrativo é um programa de festas de 1878:

Programa das festas para solenizar a instalação da Comarca de Santa Maria:

1.º - A Câmara incorporada e mais cidadãos que quiserem acompanhar, irão cumprimentar ao Sr. Dr. Juiz de Direito, no dia de sua chegada. À noite haverá retreta.

2.º - No dia da instalação, além de música e foguetes, haverá *Te Deum* para consagrar o ato.

3.º - Haverá, à noite, um baile, se para tanto chegarem os donativos.⁶

Os festejos foram organizados por comissões responsáveis por angariar e aplicar donativos, que custearam materiais diversos, bebidas e comidas, mais serviços prestados. Quanto a esses, uma entrada presente no balancete apresentado à Câmara Municipal chama a atenção por ilustrar a presença do trabalho artístico no interior desses eventos. Consta uma importância de 120\$000 para a música, maior despesa descrita do registro.⁷ Infelizmente, não há informações precisas de como se realizou a apresentação musical, apenas a ocorrência de “uma banda de música, que deve ter sido a de alemães [...]”.⁸

Paralelamente a tais festividades, o ambiente doméstico foi se tornando um espaço para as atividades artísticas em Santa Maria, no século XIX. Dentre elas, estava o teatro. Nas casas de algumas famílias, parece ter surgido uma das primeiras agremiações de teatro amador, a Sociedade Dramática Fênix Familiar, em torno de 1880. Pouco se sabe sobre esse grupo, apenas ter sido ele o primeiro a tentar construir um teatro na cidade. O projeto não se realizou por falta de recursos, mas houve a aquisição de um terreno, local onde, mais adiante, viria a ser edificado o Treze de Maio, então levantado pelos esforços de outros representantes da cena amadora local.⁹

6 BELÉM, João de. *História do município de Santa Maria 1797-1933*. 3.ª ed. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2000, p. 146.

7 BELÉM, João de. *História do município de Santa Maria 1797-1933*. Op. cit., p. 147.

8 BELTRÃO, R. *Cronologia Histórica de Santa Maria e do Extinto Município de São Martinho: 1787-1930*. 3.ª ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2013, p. 363.

9 SCHILLING, Getúlio. *A arte fotográfica e o teatro em Santa Maria*. Op. cit.

É interessante mencionar que mesmo antes de existir um edifício teatral na cidade, a presença do teatro como prática amadorística é elemento que chama a atenção de um dos viajantes que passam pela região no século XIX. Henry Lange, autor de artigos e livros sobre o Rio Grande do Sul, faz um retrato de Santa Maria, em meados de 1880. É quando destaca a existência de um teatro amador em meio a casas comerciais, serviços gerais, hotéis, escolas, bibliotecas etc. Apesar de não ser possível identificar a sociedade dramática a que ele se refere, é notório que a prática teatral, sustentada pelo amadorismo, é percebida como elemento de distinção de uma cidade que, naquele momento, tem promessas de desenvolvimento urbano quase imediato, diante das notícias de construção de uma estação ferroviária, parte de uma estrada de ferro que ligaria Porto Alegre a Uruguiana.¹⁰

A estrada de ferro chegou em 1885, incentivando uma agitação em seu cenário social e cultural junto de uma diversificação econômica em Santa Maria. Um novo elemento aparece no panorama citadino, o qual viria a constituir um endereço importante para apresentações artísticas, ainda que mantendo o caráter de palco improvisado: os clubes sociais. Dentre eles, um se destaca quando se trata do teatro, o Clube Caixeiral. Fundado em 1886, sua criação acompanha um movimento de surgimento de entidades dessa natureza no Rio Grande do Sul na segunda metade do século XIX. Os objetivos dos clubes caixeirais estavam sedimentados na cooperação, instrução e recreação, ademais a garantia de fechamento do comércio no turno vespertino em domingos e feriados.¹¹ Um interessante destaque merece o Clube Caixeiral santa-mariense: congregar caixeiros e artistas.¹²

Nas páginas do jornal *O Combatente*, órgão social do Clube Caixeiral, foi possível então encontrar as primeiras notícias da criação de um teatro no recinto. Fundado em 1886, o veículo era destinado a

divulgar as atividades promovidas por este clube. Nos seus anos iniciais, o jornal possuía um teor meramente informativo, divulgando eventos e sociabilidades que eram promovidos pelos jovens membros da “mocidade caixeiral”, como bailes literários, onde se reuniam personagens da alta sociedade, em jantares e solenidades onde eram declamados poemas e lançadas obras de literatura, de ciências, artes, etc.¹³

10 LANGE, Henry. “Südbrasilien. Die Provinzen São Pedro do Rio Grande do Sul, Santa Catharina und Paraná mit Rücksicht auf die deutsche Kolonization.”. In: MARCHIORI, José Newton Cardoso & FILHO, Valter Antonio Noal. *Santa Maria: relatos e impressões de viagem*. 2.^a ed. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2008, p. 70.

11 ATALLAH, Gianne Zanella. *Memórias do Clube Caixeiral de Rio Grande/RS*. Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

12 DUARTE, Paulo Cesar Borges. A fundação e os objetivos dos clubes caixeirais no Rio Grande Do Sul – 1879 a 1890. *História em revista*, Pelotas, vol. 6, 2000, pp. 1-9.

13 NICOLOSO, Fabrício Riogo. Conflitos políticos em Santa Maria através da imprensa republicana (1889/1894). In: Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História, XXVI, 2011, São Paulo. *Anais eletrônicos* [...] São Paulo: ANPUH-SP, 2011, pp. 1-11, p. 4.

Quanto à atividade teatral no Clube Caixeiral, a notícia mais antiga encontrada data de 1888. Nela, percebe-se que a iniciativa associava a prática teatral a um espaço cênico improvisado, pois, a criação de um conjunto amador torna-se a condição para o Clube constituir um ambiente para o teatro e vice-versa. Nesse momento, o teatro aparece vinculado a duas das funções do clube, a diversão e a instrução, já que comparado a uma escola, ele é exaltado na sua contribuição “[...] para o desenvolvimento da mocidade acida e apreciadora do palco”.¹⁴ Até o momento, encontrou-se poucos registros sobre as atividades teatrais do Clube Caixeiral.¹⁵ Até onde se pode averiguar, as apresentações eram dadas aos domingos, sendo preferencialmente montadas comédias de um ou três atos.

No entanto, é notório, já nessa primeira notícia encontrada, como a distinção do teatro como prática social serviu para fundamentar o amadorismo teatral ali experienciado, visto ser o teatro defendido como um entretenimento aprazível tanto para seus artistas quanto para o público. Ainda sobre a defesa do teatro no Clube, destaca-se o trecho de outro número em que se torna explícita a função moral atribuída à arte dramática, sentido não raro de ser dado ao teatro no século XIX:

Incontestavelmente de todas as artes a que se presta para civilizar um povo é a arte dramática, porque, como bem disse um grande escriptor: É no drama que conhecemos os inconvenientes dos nossos defeitos e hábitos irregulares, e apreciamos a utilidade do bem que praticamos. Todos os males que infestam a sociedade humana são ali expostos descaradamente, para que possamos avaliar a capacidade de uns, degenerados pelos vícios, e de outros corrompidos pelos mais costumes.¹⁶

Convém ressaltar que o enaltecimento do teatro no Clube Caixeiral, reproduzido acima, ultrapassa os limites desta experiência singular, porque serve para endossar a reivindicação pela construção de um edifício teatral na cidade: “Aqui temos o exemplo: estamos bem certos que se houvessem pessoas que tomassem a iniciativa, decisiva, da edificação de um teatro encontrariam apoio, porque o povo Santamariense reconhece essa grande falta”.¹⁷ Os espetáculos dados no Clube Caixeiral viriam a se tornar oportunidade, ao longo de todo este

¹⁴ *O Combatente*, Santa Maria, 15 de abril de 1888, p. 2. Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso.

¹⁵ Infelizmente, há uma grande lacuna quanto aos números preservados do jornal *O Combatente* – uma das principais fontes de pesquisa do projeto referido. Foram encontradas apenas edições a partir de 1888. Porém, entre os anos de 1889 e 1892 foram localizados apenas quatro números. A busca se deu no acervo da Casa de Memória Edmundo Cardoso (Santa Maria/RS) e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁶ *O Combatente*, Santa Maria, 26 ago. 1888, p. 1. Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso.

¹⁷ *O Combatente*, Santa Maria, 26 ago. 1888, p. 1. Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso.

ano, para manifestações em torno desse desejo de um teatro público, cada vez mais frequentemente expresso nas páginas d'*O Combatente*.

Os anseios por um teatro ganham força com a visita de artistas de fora da cidade, já que a edificação de uma casa de espetáculos é condição indispensável para atrair conjuntos de outras localidades, fazendo de Santa Maria uma *praça* para companhias em turnês. É o que ocorre diante das apresentações do Grupo Lírico Italiano no salão do Clube Caixeiral, entre agosto e setembro de 1888. O espetáculo dado por essa companhia lírico-dramática da Empresa Socral foi proporcionado por João Daudt Filho, um farmacêutico, sócio do Clube Caixeiral, que se tornou uma das personalidades mais conhecidas da sociedade santa-mariense naquela época. É ele que, na ocasião da passagem do grupo na cidade, passa a capitanear o movimento pela edificação do Theatro Treze de Maio. O assunto é tema da crônica intitulada “A necessidade de um theatro”, em parte transcrita a seguir:

A falta de um theatro que há muito é recentida, ainda mais acentuou-se quando aqui esteve o *Grupo-Lyrico*, a primeira companhia deste genero que vem a Santa Maria.

Entretanto se tivéssemos um theatro, seguidamente gostaríamos dessas distracções uteis e agradáveis [...].

Pois bem, trata-se pela segunda vez da edificação de um teatro.

A sua iniciativa partio de um cidadão que honra a terra da qual é filho.

Fallamos do nosso amigo João Daudt Filho.

Estamos convictos que desta vez não ficará só em projecto a ideia de construir-se um theatro.

Convencidos como devem estar os habitantes desta terra da necessidade de um theatro, não deixarão por certo de concorrer com o seu auxilio para a edificação do mesmo.¹⁸

Quanto às apresentações do Grupo Lírico Italiano, elas seguem a estrutura dos espetáculos oitocentistas, formados por diversas partes, ainda que mostrem uma quantidade e variedade de atrações muito significativas. O espetáculo do dia 2 de setembro apresentou, por exemplo, o seguinte programa:

[...] 1.^a parte - *A Espirituosa* ou *A última Noite de Carnaval*, comédia de um ato, pela Sra. Durand e Luís Malone – 2.^a parte - Intermédio lírico: 1) *II Trovatore*, cavatina, pela Sra. Rastelli; 2) *La Traviata*, ária, pelo ator Ravaglia; 3) *Vorrei Morire*, romanza, pela Sra. Baccarini; 4) *Grande Duo de Amor*, pelo

18 *O Combatente*, Santa Maria, 30 de setembro de 1888, p. 1. Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso.

soprano Rastelli e tenor Ravaglia – 3.^a parte - *Os Camarões*, monólogo em verso pelo ator Repossi; *O Sacristão e a Velha*, cena cômica pela Sra. Durand e ator Milone (duo cômico de Boccácio) – 4.^a parte - *A Brilhantíssima*, comédia em um ato, do repertório do ator Milone; *A Ordem é Ressonar*, pela Sra. Milone e atores Milone e Repossi.¹⁹

Ademais, quanto ao elenco dessas apresentações, foi possível identificar, em algumas récitas, a colaboração de artistas amadores locais, como a participação do próprio João Daudt Filho, que substituiu o maestro do conjunto acometido por alguma enfermidade.²⁰ Vale frisar que a estrutura de quadros dos espetáculos dados pelo conjunto facilita a inserção dos diletantes locais, que se apresentam de acordo com as suas habilidades artísticas.

Outra ação encampada pelos diletantes para a construção de um edifício teatral foi o oferecimento de apresentações artísticas em benefício dessa causa. Em outubro daquele ano, um espetáculo de comédias e um concerto foram anunciados n’*O Combatente* com essa finalidade. O primeiro contou com uma comissão de moças da sociedade que parece ter ajudado a garantir uma grande afluência de público.²¹ A ideia de fazer da prática teatral amadora um evento para angariar recursos na edificação de uma sala de espetáculo serviu não apenas nessa primeira fase da empreitada, já que, mais tarde, ela se tornaria um dos meios de fomentar receita a ser empregada no pagamento da construção do Theatro Treze de Maio.

Entre o final de 1888 e o início de 1889 se localizam as primeiras ações lideradas por João Daudt Filho para a concretização da edificação de um edifício teatral em Santa Maria. Houve a aquisição do terreno de propriedade da Sociedade Dramática Fênix Familiar e a criação de uma sociedade anônima para a edificação do Theatro Treze de Maio, a partir da subscrição de 20 contos de réis, “a terça parte do capital necessário”.²² Essa era formada por homens de inclinações políticas diversas — uns pertencentes, por exemplo, ao Partido Liberal, outros ao Partido Republicano —, todavia congregados por um mesmo anseio: o aceleramento do processo de urbanização da cidade, conjuntura na qual está inserida a ânsia por um teatro em Santa Maria.²³

19 BELTRÃO, Romeu. *Cronologia Histórica de Santa Maria e do Extinto Município de São Martinho: 1787-1930*. Op. cit., p. 414.

20 BELTRÃO, Romeu. *Cronologia Histórica de Santa Maria e do Extinto Município de São Martinho: 1787-1930*. Op. cit.

21 *O Combatente*, Santa Maria, 30 de setembro de 1888, p. 4. *O Combatente*, Santa Maria, 7 de outubro de 1888, p. 1. Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso.

22 SCHILLING, Getúlio. *A arte fotográfica e o teatro em Santa Maria*. Op. cit., p. 51.

23 KARSBURG, Alexandre de Oliveira. *Sobre as ruínas da velha Matriz: religião e política em tempos de ferrovia (Santa Maria - Rio Grande do Sul - 1880/1900)*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2007.

Além dos fatos anteriormente mencionados, há um episódio envolvendo a construção do Theatro Treze de Maio que gerou forte reação do clero — o que mostra as tensões presentes em torno desta vontade de teatro da cidade. Trata-se da compra do material proveniente da demolição da velha matriz, empregado na construção da casa de espetáculo de Santa Maria.

Em 23 de dezembro de 1888 é noticiada, no jornal *O Combatente*, a aquisição das ruínas do antigo templo por João Daudt Filho, acontecimento que gera expectativa na parcela da sociedade ansiosa por um teatro: “Agora acaba de ser arrematado em hastes pública, os materiais da Igreja velha pela importância de 205\$000 que incontestavelmente seria um forte impulso para o teatro”.²⁴ O promotor da iniciativa não deixa de relatar sobre seus esforços, tempos depois, em suas *Memórias*:

A velha matriz [...] se achava em ruínas, ameaçando os transeuntes, e seu material estava sendo roubado. Pensei, então, que o material do templo, que desapareceria em benefício dos amigos do alheio, seria digno de pertencer a outro tempo — o da Arte. [...] De posse dele, consegui do diretor da Estrada de Ferro, por empréstimo, trilhos e vagões Decaiville para o transporte até o local do futuro teatro.²⁵

No entanto, a ação do farmacêutico provocou imenso descontentamento nas autoridades eclesiásticas da cidade e no bispado, chegando a envolver o governo da província. O conflito se estabeleceu em torno do destino do material do templo: a edificação de uma obra profana. Fora isso, o preço pago pelas ruínas foi considerado baixo e o processo de leilão entendido como rápido.²⁶

Apesar de a antiga matriz, levantada no início do século XIX, estar condenada por ter passado por poucas reformas, a discordância no destino de suas ruínas expressa visões distintas quanto “ao que se queria para” a cidade. Este acontecimento deixa evidente que a construção de um teatro como um feito de modernização do centro de Santa Maria era interesse das autoridades públicas e dos profissionais autônomos, comungados pelos anseios de progresso amparados nas transformações socioeconômicas trazidas pela ferrovia.²⁷

²⁴ *O Combatente*, Santa Maria, 23 de dezembro de 1888, p. 1. Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso.

²⁵ DAUDT FILHO, João. *Memórias*. 4.^a ed. Santa Maria: Ed. UFSM, 2003, p. 78.

²⁶ KARSBURG, Alexandre de Oliveira. *Sobre as ruínas da velha Matriz: religião e política em tempos de ferrovia (Santa Maria - Rio Grande do Sul - 1880/1900)*. Op. cit.

²⁷ KARSBURG, Alexandre de Oliveira. *Sobre as ruínas da velha Matriz: religião e política em tempos de ferrovia (Santa Maria - Rio Grande do Sul - 1880/1900)*. Op. cit.

A velha igreja matriz era a lembrança viva de um passado que os grupos urbanos de Santa Maria queriam transpor. Um tempo em que o local era somente uma “*típica vila colonial*”, com ruas de chão batido, com casas de arquitetura modesta de aparência rústica, com uma praça que, além de ter servido para se fazer alguns sepultamentos, era o lugar onde se realizavam festas de todos os tipos. [...] A nova Santa Maria que se construía, detentora de uma estrada de ferro, e entroncamento mais importante da Província, deveria ostentar avenidas largas, prédios vistosos, residências modernas, praças com ambiente saudável para o lazer das pessoas.²⁸

Apesar das contendas, o Theatro Treze de Maio foi erguido a partir das ruínas da velha matriz. É difícil precisar a data de sua abertura, convencioneando-se aceitar, em razão das obras memorialistas estudadas, janeiro de 1890. Entre as primeiras iniciativas concretas para a sua construção e a abertura do teatro, João Daudt Filho buscou animar a cidade com espetáculos teatrais, criando um grupo amador e fazendo apresentar a Companhia Dramática de Carlos Boldrini em outro espaço improvisado, em um barracão de madeira de propriedade de um conhecido.²⁹ A cena teatral, nesse momento de edificação do Treze de Maio, continua, portanto, a ser sustentada pelos esforços de artistas amadores. Junta-se a ação do Clube Caixeiral à prática teatral liderada por João Daudt Filho.

A atividade amadora foi, ainda, o meio utilizado por João Daudt Filho para conectar a ocupação do teatro ao arrecadamento de fundos utilizados para amortizar as dívidas adquiridas na construção do Treze de Maio. A montagem de peças, como estratégia para angariar receita, é o que fundamenta a criação, em 1890, da Sociedade Indenizadora do Theatro Treze de Maio.³⁰ Segundo seu mentor:

Terminadas as obras [...] organizei uma sociedade dramática da qual fui diretor e um dos atores. Contratei os artistas: Manoel Nóbrega e sua esposa, D. Leopoldina, como técnicos do corpo cênico. [...] Com o produto dos espetáculos públicos da nossa sociedade, pagamos o que devíamos da construção e os acessórios. O Teatro 13 de Maio era, nessa época, suficiente, tornando-se, com o tempo, demasiado pequeno para o aumento da população.³¹

28 KARSBURG, Alexandre de Oliveira. *Sobre as ruínas da velha Matriz: religião e política em tempos de ferrovia (Santa Maria - Rio Grande do Sul - 1880/1900)*. Op. cit., pp. 83-4.

29 BELÉM, João de. *História do município de Santa Maria 1797-1933*. Op. cit.

30 ALMEIDA, Luiz Gonzaga Binato de. *Theatro Treze de Maio: um espetáculo de história*. Op. cit.

31 DAUDT FILHO, João. *Memórias*. Op. cit., p. 78.

Quanto à constituição do elenco amador desta sociedade, é apontada uma singularidade: a presença de uma mulher, D. Júlia. Considerando o caso da Sociedade Indenizadora do Theatro Treze de Maio digno de nota, Romeu Beltrão explica que a prática teatral, na cidade, era inadequada às mulheres.³² Hessel também assegura que, em Santa Maria, no início do século XX, “os papéis femininos eram confiados a homens travestidos; depois, a prostitutas de alta categoria que estagiavam na cidade e, finalmente, a moças da sociedade”.³³ Todavia, tais considerações denotam uma possível particularidade do teatro amador local. É importante lembrar que a atuação era um ofício ocupado por mulheres nos teatros no Brasil no século XIX, mesmo que a atividade tivesse uma aceitação social ambígua. É o caso de Leopoldina Ribas, mencionada como artista contratada por João Daudt Filho. Além disso, há registros da participação de mulheres em conjuntos amadores localizados em outras cidades do Rio Grande do Sul.³⁴

Diante do exposto, fica difícil, até o momento, atestar a veracidade de tal peculiaridade no amadorismo teatral santa-mariense, nesta virada de século. Ainda assim, nas poucas notícias recuperadas sobre a cena teatral santa-mariense, datadas de antes do surgimento da Sociedade Indenizadora do Theatro Treze de Maio, pode-se perceber que as mulheres se dedicavam às partes musicais que compunham os espetáculos dados no Clube Caixeiral. O assunto, portanto, merece atenção diante de informações ainda a serem coletadas.

Os primeiros anos do Theatro Treze de Maio foram marcados pela atuação de artistas amadores locais na manutenção da regularidade da atividade teatral naquele espaço, ainda que ele também fosse ocupado por companhias profissionais de fora em visita à Santa Maria. Tal dualidade, relativa à natureza do conjunto arrendatário, aparece expressa nos preços do aluguel do estabelecimento, no contexto do seu aparecimento: 60\$000,00 para companhias e 50\$000,00 para sociedades dramáticas, por noite.³⁵

Até o que se pode averiguar, nesse período, há o protagonismo da sociedade criada por João Daudt Filho na programação do teatro. Contudo, com a entrada do século XX, novas agremiações dramáticas surgiram na cidade, como o Centro Artístico Santa-Mariense e a Sociedade Dramática José de Alencar. O edifício teatral recém-levantado, todavia, também contava com outros eventos em sua programação:

32 BELTRÃO, Romeu. *Cronologia Histórica de Santa Maria e do Extinto Município de São Martinho: 1787-1930*. Op. cit., p. 435.

33 HESSEL, Lothar. *Teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999, p. 127.

34 HESSEL, Lothar. *Teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999, p. 127.

35 SCHILLING, Getúlio. *A arte fotográfica e o teatro em Santa Maria*. Op. cit., p. 52.

O Theatro atendia a um amplo leque de finalidades. Ligado, desde o início, à elite social e econômica, que incluía, em seus ideais, a valorização da cultura, essa instituição representava prestígio e afirmação, mesmo constituindo palco de atividades não exclusivamente artísticas. Animados bailes aconteciam no espaço da plateia, às vezes após as récitas, estendendo-se pela madrugada. [...] Bailes de carnaval, à fantasia, faziam sucesso, com as brincadeiras do “Zé Pereira” e seus foliões a percorrerem as ruas, ao ritmo da zabumba. Com o tempo, foram rareando as danças no Theatro.³⁶

De todo modo, o surgimento do Treze de Maio parece contribuir de maneira expressiva para a ampliação do cenário teatral em Santa Maria. Na década de 1890, o município “compete com a cidade de Bagé para ser a quarta principal cidade no âmbito de atividades teatrais do estado”.³⁷

O novo teatro vai se tornando, ao longo do final do século XIX, também um elemento de destaque na cidade, sinônimo de urbanização, modernização e civilização — assim como desejava determinado grupo de indivíduos ansiosos por sua construção. É o que se pode notar no modo como o edifício é referenciado em obras que pintam um retrato de Santa Maria nesse período. Publicadas em 1899, elas servem como propaganda da cidade, do Brasil e do Rio Grande do Sul. No relato de viagem de Herrmann Meyer, por exemplo, ele narra: “Chegamos [...] a Santa Maria que, já de longe, através de numerosas novas residências, demonstra sua importância como principal entroncamento ferroviário: luz elétrica, telefone, teatro e hotéis compõem as melhorias que nos chamaram a atenção nos últimos anos”.³⁸ A importância atribuída ao edifício teatral também aparece em trecho do *Almanach Municipal da Cidade de Santa Maria da Bocca do Monte*, considerado o primeiro livro impresso na cidade, ação realizada nas oficinas tipográficas d’*O Combatente*: “Principais edifícios: Estação da Estrada de Ferro, Theatro 13 de Maio, na praça Saldanha Marinho, Templo Maçônico, Templo Gótico Evangélico à Praça da República, Clube Caixeiral e Intendência Municipal”.³⁹

36 ALMEIDA, Luiz Gonzaga Binato de. *Theatro Treze de Maio: um espetáculo de história*. Op. cit., p. 32.

37 BARROS, Grazielle Soares de; SCHINDEL, Fernanda de Castro & FERREIRA, Taís. Atividades teatrais no Rio Grande do Sul no período entre 1800-1950. In: Seminário de História da Arte, IX, 2012, Pelotas/RS. *Anais*. . . Pelotas/RS, Universidade Federal de Pelotas, 2012, pp. 1-8.

38 MEYER, Herrman. *Meine Reise nach den deutschen Kolosien in Rio Grande do Sul 1898-1899*. In: MARCHIORI, José Newton Cardoso & FILHO, Valter Antonio Noal. *Santa Maria: relatos e impressões de viagem*. Op. cit., p. 82.

39 COELHO, Catão & BRINCKMANN, Candido. *Almanach Municipal da Cidade de Santa Maria da Bocca do Monte*. In: MARCHIORI, José Newton Cardoso & FILHO, Valter Antonio Noal. *Santa Maria: relatos e impressões de viagem*. Op. cit., p. 88.

O surgimento do Theatro Treze de Maio, em Santa Maria, até aqui analisado como fenômeno do teatro local, é ainda um evento que está inserido em uma dinâmica regional caracterizada pela construção de edifícios teatrais no Rio Grande do Sul a partir da década de 1830 — movimento que se intensifica de 1860 em diante.

Nesse período, ocorre, em diversas cidades, a edificação de salas de espetáculos como resultados de iniciativas privadas, que, em alguns casos, tiveram alguma contribuição do poder público. É o que se observa em 20 municípios gaúchos como Alegrete, Bagé, Cruz Alta, Osório, Uruguaiana, Dom Pedrito, São Gabriel, Triunfo, Santana do Livramento, mais Porto Alegre, Rio Grande e Pelotas, cidades de maior projeção na região. De forma semelhante ao que ocorreu em Santa Maria, a construção de um teatro, nesse contexto, “expressa um elevado grau de organização política, econômica e social, capaz de viabilizar montantes financeiros substanciais que se somam a outras questões artísticas e culturais, apontando a relevância do teatro para tais localidades”.⁴⁰ Sendo assim:

[...] ficam evidentes os padrões e sistemas dinâmicos de engajamento cívico, em que seus cidadãos atuavam imbuídos de espírito público, buscando construir um equipamento cultural de uso comunitário por meio de estruturas associativas, firmadas em relações de confiança e colaboração, sendo a maioria delas sem fins lucrativos e sem indícios de relações políticas não igualitárias.⁴¹

Em alguns destes municípios, da mesma maneira como se deu em Santa Maria, é possível associar, por meio de uma relação direta, o amadorismo teatral a tal engajamento cívico na construção de teatros públicos. Ilustra a observação, a construção do Teatro União em Triunfo, em 1848. Obra da Sociedade do Theatro Particular = União, que tinha como seu único fim “o mutuo divertimento dos Socios por meio da Scena.”, conforme seus Estatutos.⁴² No documento é ainda previsto a forma como, naquele momento, é pensada a exploração do espaço:

O Theatro depois de prompto, nunca se poderá emprestar, sem couza alguma a ele pertencente, salvo por deliberação da Sociedade. O Directorio porrem poderá aluguel-o por preço justo a qualquer companhia que o sollicite, por prazo curto que não exceda de quinze dias, obrigando-se o alugador a dar

40 POZZER, Marcio Rogerio Olivato. O teatro nas cidades do século XIX e a dependência da trajetória nas políticas culturais contemporâneas. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, vol. 3, n.º 45, pp. 1-31, 2022, p. 6.

41 POZZER, Marcio Rogerio Olivato. *O teatro nas cidades do século XIX e a dependência da trajetória nas políticas culturais contemporâneas*. Op. cit., p. 13.

42 FREITAS, José L. *Triunfo na história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Meridional - “Emma”, 1963, p. 17.

preferencia aos Socios na venda dos bilhetes, para qualquer espetaculo que pretenda apresentar.⁴³

Em Pelotas, a construção do Sete de Abril, de 1834, esteve a cargo da Sociedade Scenica, fundada a partir da reunião de personalidades da elite local que se tornaram os proprietários de cadeiras e camarotes do teatro. À Sociedade coube então a responsabilidade pela seleção dos espetáculos dados no Sete de Abril, o que correspondia, nesse momento de surgimento, à sua realização. Logo, “a vida teatral cabia aos sócios, que faziam também as vezes de artistas. Ou seja, desempenho de amadores”.⁴⁴ O primeiro estatuto da Sociedade Scenica prevê algumas normas para a participação dos atores, as quais são representativas da regulamentação da atuação amadorística como modo de manter a regularidade da prática teatral no desenvolvimento de um cenário cultural:

Art. 71. – Os sócios que acceitarem qualquer papel para representarem, são obrigados a concorrerem aos ensaios, nos dias e horas aprazados pelo Instructor; e tanto nessas ocasiões, como nas de récita cumprirão as disposições do mesmo Instructor. Art. 72. – São igualmente obrigados a entregarem ao Instructor as partes que lhes forem distribuidas, assim como o vestuario, depois da récita.⁴⁵

Convém salientar uma singularidade na trajetória do Sete de Abril. O espaço funcionou, no seu período inicial, a partir do acesso restrito aos seus sócios-investidores: uma elite política e econômica formada por charqueadores, médicos, padres, juizes, banqueiros etc. Na segunda metade do século XIX, fora as “entradas para os sócios, ingressos eram disponibilizados para a venda para pagantes não-sócios, uma necessidade para a viabilidade financeira do teatro que, ao fim e ao cabo, era uma empresa privada”.⁴⁶

O panorama traçado até aqui sugere o papel central do teatro amador, no século XIX, no estabelecimento do teatro santa-mariense e, em parte, do teatro gaúcho. A atuação amadorística é o que ocasiona o aparecimento da prática cênica, assim como sua permanência no interior de algumas cidades do Rio Grande do Sul, movimento representado em parte pela construção de um lugar

43 FREITAS, José L. *Triunfo na história do Rio Grande do Sul*. Op. cit., p. 25.

44 MUNARETTO, Sara Teixeira. *Em cena: o Sete de Abril e o teatro dos corpos na Pelotas oitocentista*. Mestrado em História – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015, p. 111.

45 ECHENIQUE, Guilherme. *Histórico do Theatro Sete de Abril de Pelotas – Rio Grande do Sul-Brasil* (Por motivo de seu centenário 1834-1934). Pelotas: Livraria do Globo, 1934, p. 46 apud MUNARETTO, Sara Teixeira. *Em cena: o Sete de Abril e o teatro dos corpos na Pelotas oitocentista*. Op. cit., p. 111.

46 MUNARETTO, Sara Teixeira. *Em cena: o Sete de Abril e o teatro dos corpos na Pelotas oitocentista*. Op. cit., p. 84.

dedicado ao teatro no espaço urbano. Esse fenômeno, que parte da observação de uma cena teatral local e regional específica, rivaliza com a centralidade atribuída ao surgimento de um mercado de diversões, no século XIX, como fator responsável pela afirmação do teatro no Brasil — ideia que se configurou como norteadora na tradição da historiografia teatral, mas que tem como base a observação do teatro do Rio de Janeiro.⁴⁷ Nessa visão, a regularidade das atividades teatrais está ligada à fixação de companhias profissionais e à construção de edifícios teatrais, como elementos conjugados, no estabelecimento de um cenário cultural permanente.

Isso revela que a história do teatro no Brasil só pode ser vislumbrada ao “[...] olhar para o contrário de qualquer estabilidade”, desvelando “desenvolvimentos bastante distintos daqueles que se verificou no aludido eixo [Rio-São Paulo], apontando para processos que rompem com qualquer ideia de unidade da produção dentro do sistema que, talvez, só fosse bem compreendido a partir de sua multiplicidade”.⁴⁸ Ou seja, mais do que diversificar objetos de estudo é necessário pensar em esquemas de observação e análise outros, constituídos por outros elementos, próprios de realidades específicas. Trata-se, enfim, de exercitar outros modos de olhar e, conseqüentemente, reconhecer os teatros do Brasil.

47 BRANDÃO, Tania. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARRERA, André et. al. *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, pp. 105-19.

48 MACIEL, Diógenes André Vieira. Aspectos da regionalidade e leitura do texto-cena: um estudo de caso na cena campinense. In: FONTANA, Fabiana Siqueira & GUSMÃO, Henrique Buarque de (orgs.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019, pp. 185-203, p. 186.

GROTOWSKI ÉTAIT UN MYSTIQUE!^{1, 2}

Celina Sodré

Começo esta reportagem para falar da aventura espiritual que se configurou, para mim, acompanhar em Paris o colóquio do *2009 Année Grotowski*. Pode parecer incongruente falar de aventura espiritual em se tratando de um relato sobre um evento eminentemente acadêmico. Em princípio temos uma espécie de paradoxo, já que a academia e a espiritualidade, aparentemente, se estranham e se excluem, reciprocamente, dentro do senso comum.

O ano de 2009 foi declarado *Année Grotowski* pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Os motivos: 50 anos da criação da companhia polonesa *Teatr Laboratorium*, 25 anos da sua dissolução e 10 anos da morte de Grotowski, seu criador.

A data foi comemorada com seminários, colóquios, palestras, congressos e mostras, nos EUA, na University of New York e Tisch School of the Arts, e na University of Califórnia, em Wrocław, no Instytut Jerzego Grotowskiego, na Inglaterra, na University of Kent, na Itália, na Università 'La Sapienza', na Turquia, na University of Istanbul, em Cuba, no Centro Teórico-Cultural Críticos, no Rio de Janeiro, na UNIRIO, e, em outros países e universidades pelo mundo.

Em Paris, em outubro, o evento, *2009 Année Grotowski à Paris*, foi organizado pelo The Grotowski Institute, da Polônia, a Université Paris Sorbonne,

1 "Grotowski era um místico!". Fala de Peter Brook na sua palestra de 19 de outubro de 2009, no Théâtre des Bouffes du Nord, na *Soirée Grotowski*, dentro do programa do colóquio do *2009 Année Grotowski* – UNESCO. [A tradução dos trechos trazida nas notas foi feita por mim.]

2 Este texto já foi publicado pela revista *Questão de Crítica*, em fevereiro de 2010.

Centre Pompidou, Théâtre des Bouffes du Nord e outros organismos estatais e diplomáticos.

Fui a Paris acompanhar os cinco dias de conferências, filmes e debates. Foram 27 palestras. Lá falaram George Banu, Jack Lang, Jean-Marie Pradier, Ludwik Flaszen, Marc Fumaroli, Marco de Marinis, Monique Borie, Patrice Pavis, Peter Brook, Richard Schechner, Valentine Temkine, e outros teóricos, críticos de várias partes do mundo. O evento se estendeu entre um auditório do Centre Pompidou e um do Collège de France, com uma noite especial, Soirée Grotowski, no teatro de Peter Brook, o Bouffes du Nord.

O primeiro dia do colóquio tinha como tema *Grotowski, la scène, la France, la contre-culture*³ e foi aberto por Jack Lang, ex-ministro da Cultura da França, que no seu discurso de abertura construiu uma analogia entre o dito de Michelangelo, a respeito do fato de que ele não esculpia, mas, sim, que retirava os excessos de mármore para que aquilo que estava oculto lá dentro do bloco pudesse ser visto, e, a ação do trabalho de Grotowski sobre os atores. A formulação dessa analogia traz a questão da via negativa, que sempre foi, e é, uma articulação determinante no processo de formação do ator grotowskiano. Lang falou ainda da dimensão poética do teatro de Grotowski.

Ainda nesse primeiro dia, Georges Banu e Ludwik Flaszen travaram um diálogo em que Flaszen, o parceiro de Grotowski na criação do Teatro Laboratório, destacou, como um elemento importante a ser estudado hoje, o caráter interdisciplinar do itinerário de Grotowski, incluindo nos seus campos de ação a antropologia, a teologia, a filosofia, a foniatria, a fisiologia do corpo humano, além do próprio teatro. Falou ainda da identidade, que ele vê, entre a trajetória de Grotowski e a de São Francisco de Assis, mencionou a influência do livro de Rilke sobre Rodin, *Sur Rodin*,⁴ para falar da inspiração plástica de Rodin sobre o trabalho de Grotowski, e, sem sair das artes plásticas, construiu um paralelo com o trabalho do russo Malevich, criador do movimento do suprematismo, na sua busca do absoluto. E, falando das ‘fórmulas’ forjadas no Teatro Laboratório, que marcaram a história do teatro, ele disse:

[...] o sentido dessas ‘fórmulas’ apesar das suas ressonâncias mágicas, sempre foram práticas. O ato do ator como ‘união entre disciplina e espontaneidade’ significa que a estrutura das ‘ações’ é elaborada com precisão. É essa unidade paradoxal que torna o ator criador, espontâneo e vivo. Esta unidade insufla uma intensidade excepcional aos fenômenos da vida em cena. O ator grotowskiano, mestre das contradições, não é um intérprete. É o organismo do ator que é

³ Grotowski, a cena, a França, a contracultura.

⁴ RILKE, Rainer Maria. *Sur Rodin*. Paris: André Versaille Éditeur, 2009.

como um vaso onde se transformam as energias e onde a fisiologia se torna espiritual e o espírito fisiológico.

Mas, talvez, o momento mais comovente e instigante da fala de Flaszen tenha sido quando contou sobre a grande surpresa que ele e os outros membros do Teatro Laboratório tiveram quando encontraram Grotowski no aeroporto de Shiraz, na Pérsia, em 1970. Grotowski tinha feito sua segunda viagem à Índia e ao Kurdistão por seis semanas. A realidade é que eles não reconheceram Grotowski: ele tinha perdido mais de 30 quilos, usava uma barba curta, óculos de lentes transparentes e roupas claras, indianas. Flaszen fala, então, da metanoia.⁵ E Grotowski diz a eles: “Eu sempre fui assim, só que vocês não viam!”.

A participação de Richard Schechner se deu por meio de uma audioconferência em que ele narrou, de Nova York, episódios a respeito da formação do seu Manhattan Project que começou com um grupo de atores que fizeram, junto com ele, um *workshop* com Grotowski, em 1967. Ele também mencionou a mesma questão da ‘metanoia’, da mudança da aparência física, do abandono dos óculos escuros de Grotowski. Schechner diz que antes dessa mudança era como se ele estivesse disfarçado, como se as reviravoltas do seu percurso fossem se refletindo na sua aparência, na sua fisicalidade.

O segundo dia do colóquio foi de filmes dos espetáculos do Teatro Laboratório, *Akropolis* e *O Príncipe Constante*, e documentários, *Training at Teatro-laboratorio di Wroclaw*, *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* e *Grotowski ou... Socrate est-il polonais?*.

A terceira jornada do colóquio, dia 19 de outubro, começou às 19 horas no Théâtre des Bouffes du Nord sob o título de *Soirée Grotowski*. Depois de uma introdução curta de Ludwik Flaszen, a programação da noite começou com a apresentação de um filme inédito na França: *L’Acteur total: en memoire de Ryszard Cieslak*, de Krzysztof Domagalik, de 1994, sobre a vida de Ryszard Cieslak, o ator emblemático do Teatro Laboratório. Um filme documentário feito para a televisão polonesa. A projeção do filme, que realmente se constitui em um documento pleno de revelações a respeito da trajetória artística e pessoal de Cieslak, foi carregada de emoção já que estavam na plateia a filha de Cieslak com sua mãe. Em seguida, dois atores, Sylvain Corthay e Andrzej Seweryn, fizeram uma leitura de uma conversa com Cieslak, no seu camarim, em 3 de abril de 1986. Essa leitura, muito simples, sem nenhuma carga teatral ou dramática, se deu com os dois atores sentados à uma pequena mesa no centro do palco, Seweryn lia as falas de Cieslak e Corthay, que trabalhou com Peter Brook em *Orghast*, do seu interlocutor. A ‘cena’, ali no teatro de Peter Brook, deu conta

⁵ Segundo o Aurélio: “transformação fundamental de pensamento ou de caráter/conversão espiritual”.

do conceito do ‘teatro das formas simples’ no qual ele tanto insiste e defende com a sua prática.

Em seguida o *Rencontre avec Peter Brook* anunciado no programa. A fala de Brook causou comoção à plateia superlotada do teatro. Nessa fala, Peter Brook, em um dado momento, depois de falar de Grotowski como um profeta do presente, e da importância de pensar na arte como um veículo,⁶ como um trampolim, provocou uma suspensão geral na respiração da sala do Bouffes du Nord. A minha respiração como a de todos os presentes se suspendeu também: era como se alguém finalmente estivesse dizendo o que todo aquele inconsciente coletivo dizia ininterruptamente e não ousasse transformar em palavras assim cruas e nuas: “Grotowski était un mystique!”.

Ele disse e o silêncio assentiu. No final disse: “Nós podemos ir muito mais longe hoje graças a Jerzy Grotowski!”.

Depois de o final da sua fala, que era a última daquela noite, todos aplaudiram, de pé, por alguns longos minutos, o aplauso era duplo: aplaudiam Brook e Grotowski, os dois amigos irmanados ali. Depois dos aplausos todos falavam freneticamente e uma alegria geral se espalhou pela sala, uma energia calorosa e transbordante como a que Grotowski tinha a capacidade de transmitir quando estava vivo.

Este episódio aconteceu no terceiro dia do colóquio e de certa maneira deu o tom dos próximos dias. Afinal, os que estavam ali queriam e precisavam ouvir colocações não tão livrescas, precisavam que o espírito da irreverência grotowskiana se apresentasse, se materializasse, exatamente como Brook tinha realizado. A homenagem não podia trair o homenageado.

No dicionário Aurélio, a palavra místico no seu sentido como substantivo é definida assim: “aquele que, mediante a contemplação espiritual, procura atingir o estado extático de união direta com a divindade”. E, assim, esse espírito foi marcando algumas das falas pelos dois dias seguintes do colóquio.

Assim apareceu no episódio, narrado por Mario Biagini, codiretor do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, na sua palestra no auditório do Collège de France no quarto dia do colóquio. Biagini falou da última⁷ aula/conferência que Jerzy Grotowski faria no Collège de France, e que completaria uma série de dez. Nessa aula ele falaria a respeito das suas três pátrias: Polônia, Índia e Haiti. Mas, ele, doente, não se sentiu absolutamente em condições de realizar a programação, apesar de que muitas vezes ele cumpriu compromissos como aquele mesmo em circunstância física de debilidade extrema, como no caso do Seminário de São Paulo, em 1996. Desta vez, em Paris, a imprensa foi acionada, para noticiar o cancelamento, e todos os possíveis ouvintes estavam avisados.

⁶ Título da quarta e última fase (1986-1999) do trabalho de J.G.

⁷ J.G. morreu pouco depois, no dia 14 de janeiro de 1999.

Mas, Grotowski insistiu para que Mario Biagini fosse até Paris, até o Teatro Odéon, para explicar a sua situação a quem estivesse lá no horário previsto. Mario argumentou que todos estavam avisados e que isso não era necessário, mas, Grotowski foi irredutível, ele devia ir de qualquer maneira. Mario obedeceu e quando chegou lá se surpreendeu, e compreendeu a insistência, o saguão estava lotado: todos sabiam perfeitamente que Grotowski não iria, mas mesmo assim estavam lá para encontrarem uns aos outros e para falarem dele. Mario falou da emoção e da energia que circulava no ambiente naquele dia.

Ainda nesse quarto dia falou Marco de Marinis, professor titular das disciplinas teatrais da Universidade de Bologna, e, autor do livro *La parabola de Grotowski: el secreto del 'novecento' teatral* (Editorial Galerna, 2004). De Marinis falou do trabalho de Grotowski sobre a dilatação da percepção da consciência, da plenitude espiritual psicofísica, e, mencionou a importância de algumas questões, levantadas por Grotowski, quando, em uma de suas aulas no Collège de France, ele mostrou aos alunos o filme de Jean Rouch:⁸ *Le debut du Théâtre: la fin du Rituel*.⁹

No quinto e último dia do colóquio falaram, entre outros, Jean-Marie Pradier, professor emérito da Universidade Paris 8 e diretor científico da revista *L'Ethnographie*, e Patrice Pavis, professor do departamento de teatro da Universidade de Paris até 2007 e, atualmente, professor do departamento Dramático na Universidade de Kent, na Inglaterra.

Pradier falou sob o título *Jerzy Grotowski et la science*¹⁰ e Pavis *L'anthropologie théâtrale de Grotowski et ses suites de Barba à la création contemporaine*.¹¹

Assim, Pradier tocou em questões como um vínculo entre a pesquisa de Grotowski e a física quântica, no sentido da busca de verticalidade, a busca da espiritualidade, e da não mecanicidade do universo e, portanto na sua organicidade, falou do físico David Bohm, de Krishnamurti, e da metafísica e do Tao da Física de Capra, tudo isso em um discurso apaixonado e pleno de questões não respondidas, mas 'apenas' provocadas. Pavis falou da herança de Grotowski para o teatro contemporâneo, da questão da morte do autor, tocada por Foucault, Barthes e Lacan, e da transferência do poder, que Grotowski fez, para o ator, da escritura cênica articulada em espetáculos do Teatro Laboratório, que subverteu conceitos. Falou ainda de Grotowski como um oráculo e citou um fragmento do seu texto *Le Performer*:

[...] O homem de conhecimento dispõe do doing, do fazer e não de idéias ou de teorias. Que faz pelo aprendiz o verdadeiro teacher? Ele diz: faça isso.

8 Cineasta francês especialista em documentários que tem como tema central o transe ritual.

9 O início do teatro: o fim do ritual.

10 J.G. e a ciência.

11 A antropologia teatral de Grotowski e as sequências de Barba à criação contemporânea.

O aprendiz luta para compreender, para reduzir o desconhecido a conhecido, para evitar o fazer. Pelo fato mesmo de querer compreender ele resiste. Ele pode compreender somente se ele faz. Ele faz ou não. O conhecimento é um problema de fazer. [...]

Monique Borie, professora da Sorbonne Nouvelle, que também falou neste último dia, tocou na questão da transcendência, da *mise en relation avec Dieu*,¹² alguma coisa maior que nós e que pertence ao nosso mundo interior, falou do sufismo e do yoga e suas influências e ‘determinâncias’ sobre Grotowski, e sobre a questão-chave, da última fase da arte como veículo, a transformação da energia pesada em energia leve, em luz. Borie acabou de publicar um ensaio que fala do engajamento premonitório de Grotowski sobre a via do teatro-dança.

Paul Allain, professor do Departamento de Teatro e Performance e diretor do Departamento Dramático na Universidade de Kent, fundador do British Grotowski Project onde trabalha em colaboração com o Teatro de Arte de Moscou, autor do livro *Grotowski's Empty Room* (Seagull Books, 2009), foi um dos últimos a falar no colóquio.

Deixando Paris, no dia seguinte, trouxe na minha bagagem uma preciosidade, uma caixa com dois cds em MP3 com a gravação das 22 horas das aulas/conferências do curso de Grotowski, *La Lignée Organique au Théâtre et dans le Rituel*¹³ no Collège de France, de 1997 a 1999. De volta em casa, comecei a escutar essas aulas e, como em um quebra-cabeças, as peças foram se encaixando, a começar pela sua aula inaugural, do dia 7 de janeiro de 1997. No início dessa primeira aula, de uma série de nove aulas, Grotowski diz,¹⁴ muito enfaticamente, que falam dele como um sábio, como um cientista, como um artista, mas, que o que ele é mesmo é um artesão, que o seu campo natural é o artesanato: no domínio do estudo do comportamento humano metacotidiano.

Que artesanato é esse? Como ligar os dois conceitos: artesão e místico? Existe dimensão artesanal no plano místico? Esse é um quebra-cabeças que quanto mais se completa mais enigmático se torna.

Para falar desse nível enigmático vou fazer aqui um desvio, em relação ao tema do colóquio, para trazer um relato pessoal do meu contato com Jerzy Grotowski. Quando, em 1988, pela primeira vez, vi *Downstairs Action*, no Workcenter of Jerzy Grotowski, depois do impacto: o que vi foi quase violento no sentido de um choque interno, não sei se é melhor definir como impacto psíquico ou espiritual, mas sei que foi uma espécie de choque. Quando saímos da sala e estávamos,

12 Da colocação em relação com Deus.

13 A Linhagem Orgânica no Teatro e dentro do Ritual.

14 Fala que pode ser escutada na série de gravações editada pelo Collège de France dentro da coleção Aux Sources du Savoir (Nas Fontes do Saber).

eu e Luisa Pasello,¹⁵ em uma antessala, com a porta para a sala principal fechada, agachadas calçando as nossas botas, eu, sussurrando falava com ela, dizia que estava perturbada com o que tinha visto e que de alguma maneira, não sabia ainda bem como, aquilo tinha trazido de volta à minha memória alguma coisa que eu tinha presenciado e vivenciado em um ritual de macumba quando era criança. Assim que sussurrei essas palavras no ouvido de Luisa de forma que não pudessem ser escutadas pelas outras três pessoas que também estavam ali calçando seus sapatos, a porta se abriu, Grotowski entrou, se colocou ao meu lado, eu continuava agachada, e se deu o seguinte diálogo:

Grotowski: C'est pas la Macumba!

Eu: Mais, vous monsieur, vous connaissez la Macumba?

Grotowski: Moi, je connais pas la Macumba... Moi, je fais la Macumba!"¹⁶

Esse dito de Grotowski, e a maneira como se deu, vem ecoando em mim desde então. Isso aconteceu há 22 anos e durante esse tempo fui, pouco a pouco, destrinchando os sentidos e significados do acontecimento, que certamente fala dele, da sua relação com a pesquisa, com o trabalho de toda a sua vida.

Talvez essa seja a herança mais valiosa de Grotowski: uma série interminável de enigmas propostos por esse homem que disse não conhecer a macumba, e sim, fazê-la.

No final do ano de 1988 escrevi a Grotowski com um pedido: ter uma nova oportunidade de me aproximar dele. A resposta veio rápida: ele me convidou para ir, em maio de 1989, para Irvine, participar de um seminário de três semanas, no Objective Drama Program da University of Califórnia.

A experiência de três semanas de convivência com Grotowski, 12 horas por dia, foi intensa e mais uma vez tive a sensação de ter as minhas ideias e pensamentos revirados. Nesse seminário tive a oportunidade de 'dirigir' e atuar em uma estrutura concebida por ele, baseada em um sonho meu, e que tinha a sua orientação. Essa experiência em que ele dirigia a minha direção se tornou e é, até hoje, a matriz do meu trabalho como diretora de teatro.

O colóquio de Paris teve o efeito objetivo de 'reconectar' sentidos metafísicos, artísticos e acadêmicos da minha experiência destes 22 anos de pesquisa ininterrupta a partir do conhecimento de Jerzy Grotowski.

15 Atriz da Compagnia Laboratório de Pontedera.

16 Grotowski: Não é a macumba!

Eu: Mas, o senhor conhece a macumba?

Grotowski: Eu, eu não conheço a macumba... Eu, eu faço a macumba!

A POÉTICA ANTIMODERNA DE YHURI CRUZ

Dinah de Oliveira

O belo nunca é desinteressado ou periódico

Leda Maria Martins¹

Início este ensaio com três descritores.

Descritor 1: “[argumento ontológico] de Santo Anselmo”²

Em “Diante da Lei”, de Franz Kafka, o homem do campo pede passagem pela porta da Lei, mas é impedido pelo guarda que acena com uma possibilidade sempre adiada: “É possível” — diz o guarda. — “Mas não agora!”. Em seguida Kafka escreve: “O homem do campo não esperava tantas dificuldades. A Lei havia de ser acessível a toda a gente e sempre, pensa ele”.³

Descritor 2: “imprevisibilidade da forma”⁴

James Baldwin (1924-1987), escritor estadunidense, dramaturgo, ativista nos anos de 1950 e 1960 pelos direitos humanos antirracistas e anticolonialistas, se hospeda no chalé da família de seu namorado em um vilarejo da Suíça, à época com uma população de 600 pessoas. Baldwin procurava um lugar recluso para

1 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p. 71.

2 “O [argumento ontológico] de Santo Anselmo é basicamente o seguinte: se um ser supremo, infinito, eterno e perfeito pode ser concebido, e se Deus é um ser infinito e eternamente perfeito, Deus tem que existir”. SILVA, Denise Ferreira da. *Homus Modernus: para uma ideia global de raça*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022, p.30

3 KAFKA, Franz. *Essencial Kafka*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011, pp. 103-8.

4 BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*. São Paulo: n-1 Edições; Editora Hedra, 2022, p.39.

escrever. Escreve o ensaio *Um estranho no vilarejo* (1955) em que faz uma espécie de inspeção ao contrário (sendo ele uma pessoa negra em uma cidadezinha dos Alpes Suíços, o sujeito mais inspecionado) da branquitude e seus modos capitais de tecer metodologias discriminatórias coloniais e racistas.

Descritor 3: “síncopa, a batida que falta”⁵

Pensar o teatro neste momento, quando já faz pelo menos dez anos em que atuo no campo das artes visuais, soa como refletir sobre afetos e experiências sensíveis fundamentais para os estudos atuais. O presente ensaio é fruto de experiências do pensamento que temos praticado nas pesquisas institucionais no âmbito da universidade, ao mesmo tempo que investigamos práticas artísticas de fugitividade e imageamentos — saída dos ordenamentos — de espaços científicos em reconfiguração epistêmica. Nesse sentido, não busco refletir a respeito de concepções ou funções históricas do teatro, mas me concentro em distinguir aspectos de uma cena recente que, tanto organiza modos de apreensão e produção na sinalização de um campo político de partilha sensível,⁶ quanto implica certa noção de temporalidade que problematiza a sequencialidade. Um debate sobre o tempo abre um escopo que mira a visualidade teatral desde as argumentações iniciais sobre a perspectiva e a câmera obscura, porém tal discussão está além desse ensaio. No entanto, me interessa trazer algo, e ao mesmo tempo derivar, da provocação da caixa-preta como “uma analogia do olho que vê no homem cerebral o conhecedor, para quem o corpo e a mente são estranhos suspeitos”.⁷

Enfrentar a supremacia da visão me parece um modo de recusa possível ao sentimento e/ou afetabilidade da alteridade que se organiza a partir da noção de diferença que possui o racial e o cultural como princípios. Tal distorção, nas palavras de Denise Ferreira da Silva, encaminha o entendimento da “representação moderna como momento significativo da subjugação racial”,⁸ em que esquemas de oclusão são aparelhados pela epistemologia ocidental escópica. Trilhando os caminhos abertos pela artista e pesquisadora Grada Kilomba, podemos dizer que o olhar está implicado pelo olho-corpo, sempre situado e não mais como categoria universal:

Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito Negro torna-se não apenas o ‘Outro’ — o diferente em relação ao qual o ‘self’ da pessoa branca é medido — mas

5 SODRÉ, Muniz apud MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Op. cit., p. 83.

6 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

7 HARAWAY, Donna. *Quando as espécies se encontram*. São Paulo: Ubu Editora, 2022, p. 332.

8 SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. São Paulo: Casa do Povo, 2019, p. 33.

também ‘alteridade’ — a personificação de aspectos repressores do ‘self’ do sujeito branco. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que o sujeito branco não quer se parecer.⁹

Voltando aos argumentos de Denise Ferreira da Silva encontramos ainda a compreensão de que os parâmetros ontoepistemológicos constituintes do sujeito da modernidade, ou seja, a tríade determinabilidade [atribuição judicativa do conhecimento formal], separabilidade [condição autodeterminada pela formalidade do juízo] e sequencialidade [estrutura de todo conhecer a partir do juízo formal], constroem a sustentação eficaz e causal do evento da racialidade desde Kant e na consequente lógica do capital. A sequencialidade como princípio organizador da história vai postular a existência de um sempre outro pelo qual somos definidos e vai pleitear as narrativas subjetivas do moderno como ferramenta epistêmica. A noção de moderno que procuro investigar e enfrentar é fundamentada na concepção de que a catástrofe (em curso desde outros-todos-tempos) como determinabilidade é atualizada na empresa colonial/colonialidade e reincide no evento da racialidade. Talvez como mantenedora da posição do sujeito moderno sempre de agente, tanto causador, quanto restaurador.

O processo racionalizante cria uma separabilidade que toma o sujeito branco como modelo de subjetivação cis e heterossexual. Tudo que escapa ao modelo é colocado em um campo dissidente. Negar a violência é um mecanismo moderno racionalizante de negar o encontro com o real. O real dissidente não é o encontro com o impossível, mas o encontro com o todo possível, o confronto não é com a falta, mas com o excesso do possível. Tomo aqui o axioma¹⁰ ontológico da existência como emaranhamento¹¹ e que, no entanto, acontece sob poderes que operam distinções em arranjos sociais. Em uma perspectiva histórica aquilo que faz o capitalismo perdurar é a violência racial — evento ancestral que se atualiza a todo momento. Não seríamos mais precisos aprendendo a conviver com as

9 KILOMBA, Grada. “A Máscara”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n.º 16, pp. 171-80, 2016.

10 Elizabeth Povinelli propõe repensarmos a sintaxe moderna/neoliberal naturalizada no pensamento da crítica artística como, por exemplo, na noção de emaranhamento da existência tendo em vista as relações de poder que são atualizadas pelo capitalismo. Cf. POVINELLI, Elizabeth. *Between Gaia and ground: four axioms of existence and the ancestral catastrophe of late liberalism*. Durham and London: Duke University Press, 2021, p. 15.

11 Trago aqui um fragmento de Denise Ferreira da Silva “A não-localidade expõe uma realidade mais complexa na qual tudo possui uma existência atual [actual] (espaçotempo) e virtual (não-local). Sendo assim, por que então não pensar a existência humana da mesma maneira? Por que não presumir que além de suas condições físicas (corporais e geográficas) de existência, em sua constituição fundamental, no nível subatômico, os humanos existam emaranhados com todas as coisas (animadas e inanimadas) do universo?”. SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. Op. cit., p. 45. Em complemento, Povinelli: “Como forjar um novo modo de historiografia política a menos que entendamos que a maneira como os mundos sociais estão emaranhados altera diretamente os modos pelos quais a resistência e a resiliência políticas são expressas?”. Tradução minha do original “How are we to forge a new mode of political historiography unless we understand that the way social worlds are entangled directly alters the modes in which political resistance and resilience are expressed?” POVINELLI, Elizabeth. *Geontologies. Um réquiem para o liberalismo tardio*. São Paulo: Ubu Editora, 2023, pp. 15 e 30.

ruínas do que vislumbrando mundos possíveis pelo viés da novidade? Para Denise Ferreira da Silva a invenção da raça como corte entre vidas que valem mais ou menos articula a verdade colonial/racial como mantenedora das condições neoliberais. Como pensar a existência sem se deixar cooptar? Essa é uma das perguntas que nós fazemos quando investigamos metodologias poéticas.

Assim, gostaria de introduzir o trabalho do artista visual, escritor e dramaturgo Yhuri Cruz como performance de uma crítica da condição moderna do sujeito formal sustentado por esta lógica do capital-racial, fazendo do vínculo com a escuridão e a permanência nessa instância, a condição inquietante de penetração em uma região de tempos emaranhados, uma vez que performa fabulações de ruptura com a cena da diferença formal, ao mesmo tempo que se fundamenta pelo conceito de ancestralidade. Nas palavras de Leda Maria Martins, ancestralidade como contorno de muitas culturas é uma vivência e presença “imane do ancestre na vida cotidiana dos sujeitos” que “também inscrevem uma singular compreensão e experiência da temporalidade” pela transgressão do calendário cronológico por meio de operações que “marcam e dilatam a concepção do tempo que se curva para frente e para trás, simultaneamente”.¹² O princípio fundador dessa experiência de “temporalidades curvas”¹³ é o movimento que incide sobre a memória e revolve seus estratos históricos. As contribuições do pós-estruturalismo foram essenciais para nos aproximar das autoras mais recentemente estudadas. A noção de uma história do presente de Michel Foucault, orientada pela coexistência de tempos heterogêneos na perspectiva de Gilles Deleuze, implica a atualidade como um campo instável e movente.¹⁴

Indico que, como hipótese de trabalho, procuro colocar a figura da escuridão como operativa da cena que, como fundamento do trabalho do artista Yhuri Cruz, é configurada como elemento de um ritual que visa a problematizar a diferença entre passado e presente. A ritualização cênica da escuridão provocaria uma descontinuidade temporal por meio de um procedimento que em vez de acumular etapas, delinea e provoca uma experiência sincrônica entre tempos e espaços. Como nos mostra Dona Leda Maria Martins, as concepções éticas fundamentam a arquitetura das culturas negras, cuja atuação em seu campo é a de promover a transmissão de energia vital na imanência-mundo por meio da noção de encruzilhada, tomada aqui tanto na concepção apresentada por Luiz Rufino¹⁵ como saberes diaspóricos de África, quanto na de Dona Leda Maria Martins utilizada desde 1991 como conceito operativo da semiótica negra “que

12 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p. 23.

13 Ibidem.

14 KASTRUP, Virginia. “A cognição contemporânea e a aprendizagem inventiva”. *Arquivos Brasileiros de Psicologia* 49, 1998.

15 RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

nos permite clivar as formas que daí emergem”,¹⁶ cujo “tempo inaugura os seres [...] e os inscreve em suas rítmicas cinesias”.¹⁷ A injunção de valores estéticos e cognitivos presente nos artefatos da cultura, no entanto, não se realiza em uma sequencialidade temporal, mas por meio das chamadas tradições que envolvem a repetição ritual como manobra de atualizações e sincronias temporais. Na concepção da autora o tempo espiralar é o que “melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência”.¹⁸

NARRAR É PODER¹⁹

*Todos os atos se passam numa esfera subjetiva, onde o corpo é mais complexo que apenas a matéria e o tempo dialoga com a temporalidade — passados-presentes e presentes-futuros. Um espaço-dentro.*²⁰

Yhuri Cruz (1991) vive no subúrbio do Rio de Janeiro, no bairro de Olaria e é uma pessoa artista cosmopolita. Artista antidisciplinar e multimídia, ou melhor dizendo, artista em conexão com práticas abigarradas²¹ e tentaculares que realiza seu trabalho na articulação com as operatórias da imagem, situando-a no espaço, em diálogo com a escultura e o seu conhecido campo expandido. Uma obra em que pulsa a cena nomeada de pretofágica, com as obras *Pretofagia: uma exposição-cena* (2019), *Farol Fun-Fun: Pangeia* (2019), *A Cova do Escravo* (2020), *Anastácia como Vênus* (live-cena, 2020), *Negrociação/Negotiation #1* (2022) e *Re-venguê* (2023). O termo pretofagia, nasce com a experiência da implicação de um corpo com o outro, própria da concepção ética das cenas negras originadas pelos valores epistêmicos de “filosofias e percepções ancestrais”²² que, ao mesmo tempo, infere a presença do coletivo, do corpo comido pelo outro:

16 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Op. cit., p. 50.

17 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Op. cit., p. 21.

18 “O tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento”. MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Op. cit., p. 23.

19 Frase inserida na parede da cena *Pretofagia: uma cena-exposição*.

20 CRUZ, Yhuri. *Pretofagia: um ensaio-cena em 4 atos*. Rio de Janeiro: Carrocinha Edições, 2020.

21 “O termo ‘abigarrado’ é utilizado por Silvia Rivera Cusicanqui em referência ao conceito de [sociedade abigarrada], cunhado pelo teórico boliviano René Zaveleta Mercado, que indica a complexidade da convivência de diversos tempos históricos e realidades sociais e jurídicas nas sociedades atravessadas por processos coloniais”. CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch’ixinakak utxiwa*. São Paulo: n-1 Edições, 2021, p. 9.

22 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Op. cit., p. 187.

PRETOFAGIA é também uma estratégia de vida, crescimento, incorporar o preto, resgatar atores, atrizes, agentes. O preto come o preto, na dor e no prazer que significa crescer, resgatar suas referências, aquelas do núcleo saudável e renascer pretofagicamente no berço de sua ancestralidade, em sua cena-realidade, uma cena não de caos, mas de organização, uma cena de poder. PRETOFAGIA é a boca que come a si, um movimento autorreferencial, de memória, entre o passado-presente e o passado-futuro.²³

A alusão à antropofagia, longe de ser uma reivindicação histórica do legado modernista, pensa o corpo preto como cena, como complexidade emaranhada em um movimento incessante, retroalimentado pelo real do corpo coletivo. A construção da cena de *Pretofagia: uma exposição-cena* (2019) exhibe a coreografia dos atuantes (abundantes corpos virtuais, manifestos e imperceptíveis) implicada em uma dramaturgia fabulativa que visa a presença das pessoas racializadas para além do “horizonte de construções totalitárias”²⁴ da história, assim como o historiador materialista benjaminiano. Mas a presença do corpo pode ser apreendida em sua pureza ou unicidade? O corpo que come, o corpo duplo talvez nos evidencie sua natureza provocativa: “O corpo serve para se atravessar portas e espaços, para se tocar objetos e outros corpos, ele é território de transação com o mundo, de passagem, de *passé*”.²⁵

A cena, executada em uma sala ampla do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no centro do Rio de Janeiro, exhibe em letras grandes na parede branca a frase: “Vida eu estou comendo você”. Fred Moten em diálogo com o poeta, músico e dramaturgo Amiri Baraka lembra que “Mallarmé nos ensinou que a palavra é a não existência manifesta daquilo que ela designa”, insinuando um saber que desestabiliza a ideia de evidência — saber significativo — em que “a palavra significaria é o espaço de um adiamento”.²⁶ Toda voz é uma (re)voz carregada de muitas vozes — tudo tem seu canto que abre e dobra o espaço para a voz — a cena pretofágica inicia com a sonoridade do assobio na cena da escuridão. A sonoridade repercute no chão do espaço e o convoca a responder.

A cena-exposição é margeada em seus vértices por totens feitos com aquelas latas utilizadas para transportar água em localidades sem água encanada — um dos marcos civilizatórios —, agora pintadas com tinta branca. Uma boca de cena é construída — boca que tudo come — e diante dela, de viés, uma espécie

23 CRUZ, Yhuri. In: *Pretofagia: um ensaio-cena em 4 atos*. Op. cit. p. 8.

24 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Op. cit. p. 187.

25 RIVERA, Tania. *Psicanálise antropofágica*. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2020. p. 81.

26 MOTEM, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. São Paulo: Crocodilo, n-1 Edições, 2023. p. 207.

de mapa-chão de areia com objetos feitos pelo artista — máscaras e esculturas espirituais, argila e arruda. Refletir com o que se agencia na cena não é uma tarefa fácil, me parece que indica um local aglutinador de condições para um saber crítico em construção por meio da escuridão. Em vista ao traslado Atlântico, a areia “é, então, antes de tudo, o país onde o teu drama se ancora” como “paisagem de mundo” de fronteira aberta.²⁷ A cena não é tomada como um conjunto, mas performa porosidades em seu meio transmitindo formas extemporâneas. Ao se projetar como modo enviesado de significação ela decalca rupturas, talvez cicatrizes ou colapsos do significado que performam condições imaginativas fora do espaçotempo da sequencialidade.

A presença do espaço — e podemos dizer de toda uma dimensão cênico-escultórica da obra do artista que transforma a matéria bruta no pensamento pretofágico — coloca em questão os rumos da imagem na contemporaneidade, justamente quando interroga: para quem as imagens estão sendo produzidas? Nesse sentido, a cena pretofágica incorpora em sua duplicidade (em um corpo sempre-já-outro e uma cena sempre-já-exposição) a política das imagens na dimensão simbólica do imaginário social por meio da perspectiva antropológica da imagem defendida por Hans Belting, uma vez que essa configura uma latente dualidade, já que não se confunde exatamente com seu suporte. Segundo o historiador da arte, a imagem opera uma transgressão na classificação do artefato histórico, porque trata-se de algo que se desprende da materialidade pelo jogo incessante entre a imagem física e a imagem mental presente já na “distinção inglesa entre *image* [imagem] e *picture* [gravura]”.²⁸ Essa encruzilhada teórico-prática está materializada no trabalho de Yhuri Cruz em um sempre-já emaranhado desde a obra *Monumento a voz de Anastácia* (2019) em que o artista figura Anastácia sem a máscara, resignificando todo o conhecimento próprio da imagem.

Sabemos que permanecem conflitos históricos a respeito da figura de Anastácia, mas o que é importante é que ela aparece em sua representação com um grilhão no pescoço e com uma máscara de flandres, dois instrumentos imensamente violentos, e esse último impossibilitava que as pessoas escravizadas se suicidassem comendo terra. A máscara fazia que o senhor pudesse controlar até onde ia a dissidência da pessoa escravizada, não dando a ela o poder de controle da própria existência. O que o Yhuri Cruz faz é intervir na figura histórica, criando a Anastácia livre, retirando sua máscara e transformando o grilhão em joia. O artista ainda elabora um santinho com uma oração que vem de uma histórica biográfica da mãe do artista em suas preces para Anastácia. As discussões atuais nos ensinam que as imagens da escravidão, mais ferem do que instruem. O artista trabalha

27 GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 58.

28 BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. *Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 6, vol. 1, n.º 8, p. 66, jul. 2005.

na contra-história das imagens coloniais que exibidas ostensivamente refazem ritualisticamente o gesto da violência em sua representação.

Em *Farol Fun-Fun: Pangeia* (2019), o complexo exposição-cena investiga o espaço como um sistema possível para exibição de ficções ativadas por meio de tensões entre objetos artísticos, ambiente e corporalidades. Quais os possíveis efeitos da cena-exposição sobre os objetos escultóricos do artista? Em *Revengué* (2023), por exemplo, Yhuri Cruz constrói um pequeno lago (podemos assim dizer) no centro do espaço, em que são colocadas esculturas de pés pintadas de branco e que a cada apresentação aparecem pintadas na cor vermelha. Desbravado o corpo, ele aparece insinuado naquilo que vibra entre o fantasmático e o terror no encontro com o espiritual, encerrando o olhar por aquilo que não se vê em sua singularidade. Encontramos aqui um gesto que nos endereça uma implicação. Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves exploram esta região de troca naquilo que existe de mais profundo no pacto da poesia com o mundo a partir da sua performance: “uma performance exige outra performance, porque o dom é um performativo”.²⁹ O oferecido pelo poeta já está dado a ver, não se pode recusar. É iminente guardar. É iminente mostrar para melhor guardar.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.³⁰

Esse guardar é como um velar. Mas temporalizemos. O teatro como meio coletivo de imaginação permite o confronto poético e político com o que Gilles Deleuze e Félix Guattari denominam como identidade molar universal fundamentadas no sujeito a partir das maquinarias estabelecidas na modernidade, identidade universal homogênea, produto do capitalismo mundial integrado que produziria certa subjetividade molar serializada e que vai ser reificada nesta identidade do homem universal. Tudo que escapa a esta identidade vai ser subjugado com violência. A diferença é marcada pela via da violência e da hierarquização. Na esvaziada narrativa da transparência, aquela que performa a identidade da generalidade molar, o sujeito formal da modernidade tende a uma fixidez que experimenta a si mesmo como medida de todas as coisas, aquele

29 FLORES, Guilherme Gontijo & GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel corpo performance tradução*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, São Paulo: n-1 Edições, 2017, p. 26.

30 Guardar, poema de Antônio Cícero, tradução Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu. Op. cit., p. 26.

que tem sempre algo a dizer sobre a realidade, mesmo que não seja a sua realidade. A cena da escuridão nos mostra como a cena da transparência nos oferece sua falência especular. A pretofagia mastiga o conjunto de símbolos com o qual fazemos laço, nossos celulares, nosso computador e nossas portas de entrada do simbólico nos entregando um *black mirror* da condição do conhecimento transparente. Retornando ao que se vela na cena da escuridão, me parece que se trata dos vários movimentos restauradores de práticas performáticas que “garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento”,³¹ mas em meio à sintonia do nosso tempo histórico produtor de vestígios. Em vez de trazer em seu cerne o desejo pelo novo, pulsiona a criação de outros modos possíveis de existência pelo manejo dos índices do presente.

Em uma das descrições da cena do artista “*Farol Fun-Fun* é um conto escrito por Yhuri Cruz que descreve a criação do universo e dos primeiros desenhos e pinturas do Tempo. No conto, a personagem Escura, o Tempo e Farol Fun-Fun, juntos, são responsáveis pela escrita do que entendemos como vida e imagem”.³² Essa experimentação dramática como fabulação ontológica substitui objetos simbólicos que, além de operar com a subversão da lógica temporal, me parece também borrar a congruência do arquivo. Em “*Vênus em dois atos*” (2021) Saidiya Hartman nos convoca a refletir sobre os modos de narrativas capazes de resgatar “vidas emaranhadas” com declarações de horror que exigiram a apropriação, submissão total e condenação à morte de pessoas escravizadas durante o traslado do tráfico Atlântico. A oclusão das mulheres nos arquivos dos chamados navios tumbeiros, é absoluta. Nunca nomeadas, sempre quantificadas como cifras e mercadorias e usurpadas das faculdades humanas.³³

Para Hartman não se trata apenas de elaborar uma escrita sob o suporte de uma narrativa de confronto ou estratégia simbólica para sobrepujar a falta do arquivo, mas de afirmar a presença destas vidas, assumindo suas lacunas como dotação significante da escuridão que as encaminham até nós. O campo sensível da pretofagia nos adverte que vidas não são transparentes e as lacunas dos arquivos são transmutadas em espaços de escuridão, nos quais o conhecer e o não conhecer se amalgamam na elaboração de uma fabulação crítica.³⁴ A episteme na

31 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Op. cit., p. 35.

32 <http://yhuracruz.com/>. Acesso em: 2 maio 2023.

33 HARTMAN, Saidiya. “*Vênus em dois atos*”. In: *Pensamento negro radical*. São Paulo: n-1 Edições, 2021, p. 105.

34 Retomo a noção de encruzilhada para desprender uma de suas possibilidades epistêmicas para pensar o chão no trabalho do artista. Abro espaço para uma história. A história tem como intenção procurar companhia como nos ensina Donna Haraway (HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1 Edições, 2023). Durante o ano de 2021, assisti a uma fala de Luiz Rufino em um espaço de articulação com a arquitetura. Rufino traz um bem-dizer da encruzilhada a partir de sete cantos e em cada esquina dessa se pede licença a Exu. Aprendi que riscar um ponto diz respeito a certa vibração de uma inteligência entendida como chão. A encruzilhada, como o autor nos oferece ao entendimento, é a própria dimensão corpórea daquele que é o seu dono, Exu, mas a rigor, por ser a corporeidade desse Orixá um campo de vadição. Rufino enfatiza a

dobra da escuridão seria como a de “narrar contra-Histórias de escravidão [...] sempre inseparável de uma História do presente”.³⁵ Parafraseando Dona Leda Maria Martins, seria um tempo que se dobra em maravilhosas volutas abençoadas pelo senhor da “produção e comunicação de sentido, Èsù Òjìsè [...] intérprete e linguista do sistema”.³⁶

A atriz e criadora Tatiana Henrique na cena fabular de *Farol Fun-Fun: Pangeia* traduz em corpo a escuridão em sua potência de profusão significativa, a partir de cosmovisões de África, das religiosidades e criação do mundo que nos chegaram de orixás como Nanã e Oxalá. Sua coreografia, em conexão com a vestimenta negra que conforma o corpo da atuante, imanta o ambiente da pequena sala do andar superior do Museu da República, no bairro do Catete, no Rio de Janeiro, com o brilho negro da argila com a qual Nanã emana a criação — brilho negro, que expande e esparge as narrativas cosmológicas das divindades em um giro significativo entre tempo, ancestralidade, vida e morte entrelaçadas. O subtítulo *Pangeia* refere tríptico criado pelo artista e cuja finalização é ativada em cena. A cena provoca a obra de arte contemporânea. Passado no presente conforma relações de parentesco sem distinção dos espaços de exposição e da performance do público. Uma cena que não é puramente antrópica, mas configurada por outras presenças e matérias (a obra) além de humanas. Como nos ensina Leda Maria Martins a diversidade de África (ou de Áfricas) infunde nas culturas americanas seus princípios narrativos por meio de um palimpsesto estratégico que garante sua presença: “a performance revela aquilo que, muitas vezes, os textos silenciam”.³⁷ Nesse sentido provoca uma descoordenação na lógica da poética aristotélica³⁸ que distingue mentira de ficção nas ações do texto

importância desse campo, a vadição como uma política de existência transbordante e de plenitude da vida. Na sequência, Rufino conta sobre certa vez em que esteve com seu pai (que é nordestino) para pegar um boi, em uma região de fronteira entre a serra de Ibiapaba e o Sertão do Canindé. O pai do Rufino vem de uma família em grande parte de vaqueiros e esse ofício que ele chama de zelação (de cuidar das vacas), esse ofício acaba se perdendo na geração do seu pai que migra para o Sudeste. Esses corpos vaqueiros vão ter que ressuscitar para pegar um boi brabo, um Boi Marruá e nosso narrador fica sentado com um senhor, um velho vaqueiro que não consegue mais correr, o corpo já não obedece. Mas enquanto os homens correm o senhor começa cantar os aboios e o velho pergunta para o Rufino para que serve o aboio e ele não sabe e o velho responde, ora para conversar com o boi. Rufino diz que sempre pensou que o aboio era uma espécie de metalinguagem entre o vaqueiro e o gado, mas o velho diz que não, que o aboio é uma conversa com o chão. Não se fala com o gado, mas para a terra sentir a vibração da nossa voz, do nosso corpo, porque nós somos terra, ou seja, ceder a presença ao chão por meio de uma poética cantada. A terra trata de receber essa vibração e atuar como caixa de ressonância e afetar o gado. Então o que poderia ser para uma epistemologia entender o vibrar do chão? Como seria tratar esse regime de experiência do velho vaqueiro como uma ciência?

35 HARTMAN, Saidyia. “Vênus em dois atos”. Op. cit., p. 109.

36 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Op. cit., p. 53.

37 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Op. cit., p. 47.

38 Conto outra história: mais uma vez sob o efeito de um fora da cena da escuridão que a artista evoca como fabulação sobre o local em que o Museu da República está situado, a areia irrompe dando notícia do projeto do aterro como sedimento de fronteira aberta que nos convoca a um retorno ao chão. Se por um lado a areia nos remete aos processos de gentrificação da cidade do Rio de Janeiro, ainda assim nos remete à figura do deserto que, na concepção geontológica de Elizabeth Povinelli, traça o imaginário central de um sítio despido

poético configurado como um conjunto, cujo efeito é um saber-conhecer singular e possível de ser exibido e apreendido em um determinado espaço-tempo sequencial: a poesia “não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções”.³⁹

Chegamos até aqui e o que temos? Quase nada. Mas temos um fio mínimo para seguir, uma brincadeira com figuras de barbantes.⁴⁰ Voltemos à observação da cena da escuridão, mas agora atravessadas por um recorte da crítica moderna. Em 1967, Michael Fried publica o artigo “Art and objecthood” na revista *Artforum* e que muito rapidamente se tornou um dos textos mais controversos do debate teórico de seu tempo, com poder de determinação sobre a arte minimalista realizada por artistas como Robert Morris e Frank Stella. Sua reivindicação formalista para o debate da arte moderna vai diferenciar a natureza do objeto minimalista da obra de arte modernista. Os trabalhos exigiam o deslocamento e uma definição constante da posição e da percepção do espectador uma vez que tais objetos não encontravam uma classificação fixa como pintura, ou escultura. Para Fried essa condição define a teatralidade da arte minimalista e, conseqüentemente sua presença vai ser fundamentada por meio de um efeito ou uma qualidade teatral — como uma presença de palco. A teatralidade seria uma negação da arte, pois contraria os princípios da formalidade, na já que estabelece um âmbito relacional.

O processo absoritivo na pintura reivindicado por Michael Fried recoloca incessantemente o observador no paradigma cognitivo da recepção: “O observador nunca está afastado, nunca se perde ou mesmo é obscuro para si mesmo: ao contrário, ele preenche continuamente esse eu na atribuição ao observado [...] a pintura é espelho”.⁴¹ A especificidade do objeto de arte é sua diferença interna em relação aos objetos do mundo, mas essa diferença está marcada pela interioridade do observador. Uma interioridade autorregulável por um si mesmo diferente: “portanto, a consciência da arte nada mais é do que a consciência de si”.⁴² O que aconteceria quando a excepcionalidade dessa transparência do individualismo sem limites se torna inconcebível para o pensamento da recepção relacional no teatro? Encontro um imageamento possível para encaminhar uma resposta.

de vida, mas que pode ser recuperado pelo manejo tecnológico. O deserto dramatiza a vida sempre ameaçada pela areia movediça que chega e, ao mesmo tempo, é afeto que mobiliza a luta por outros modos de fazer a vida existir. O estatuto de figura do deserto para Povinelli considera que, para que as formas da geontologia possam praticar um lugar mais preponderante no nosso pensamento não basta simplesmente que estas outras formas de existência sejam concebidas, mas devem “deslocar a divisão entre Vida e Não Vida e, por outro lado, romper com as formas de governança do liberalismo tardio”. POVINELLI, Elizabeth. *Geontologias*. Op. cit., p. 21. Para a autora, a geontologia é uma das formas de complexificar as questões do chamado Antropoceno, inclusive sua nomenclatura que coloca o humano no centro das transformações geológicas.

39 RANCIÉRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 53.

40 HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema*. Op. cit., p. 25: “As figuras de barbantes são como contos: elas propõem e põem em jogo padrões para que cada participante possa, de algum modo, habitar a terra vulnerável e ferida”.

41 MOTEM, Fred. *Na quebra*. Op. cit., p. 338.

42 MOTEM, Fred. *Na quebra*. Op. cit., p. 340.

Yhuri Cruz no seu texto *Manifesto-cena: nenhuma direção a não ser ao centro*, nos indica: “Qualquer direção fora do centro possui em si uma condição inerente para existir: estar no centro, ou pertencer ao centro, estar equilibrado nele, para então dar o bote, atirar a lança, *anywhere* (em qualquer direção)”.⁴³ O artista escreve desde o trabalho em vídeo de aproximadamente um minuto realizado em 1974 por Anna Bella Geiger, nomeado de *Centerminal*. No vídeo, captado em uma parte da Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro, em um local próximo onde hoje se encontra a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, a artista marca com uma lança um centro no chão da floresta e após arremessa a lança para longe de si, em direção à floresta. Um *zoom* na artista e pode-se ler em um cartaz em suas mãos: *Any direction out of the center* (Qualquer direção fora do centro).

Para além da intenção de Anna Bella, o vídeo atuou como um disparador para Yhuri se pensar como aquele que foi situ/i/ado no local para onde a lança é atirada, na margem, seja ela qual for, visto que “qualquer direção” aqui parte de um referencial que pressupõe uma centralidade. Chamando Michael Fried para a conversa (afinal, ele atestou o teatro como um sintoma da arte como nos mostrou Georges Didi-Huberman!),⁴⁴ uma das características das obras minimalistas seria o antropomorfismo em tensão com a anti-identidade que esses objetos reivindicam, ou seja, nem pintura, nem escultura. A centralidade no vídeo soa similarmente como marcador generalizante. Interessa na cena da escuridão, justamente a presença relacional ou de palco, pois maneja todo um léxico que suporta nossa estadia no mesmo diapasão aberto pela percepção de Yhuri em *Centerminal*. Uma organização de pensamento que se recusa a sair da situação. A consciência de si do processo absoritivo desliza do específico transparente, da presença baseada nos princípios da formalidade, para uma percepção situada. Um lugar do ver que não é mais lugar nenhum. Algo do pacto sobre a verdade foi rompido. Quando lemos Fanon, ficamos perplexos com a descoberta do processo de construção da identidade pela perspectiva da branquidade operada por meio da serialização do outro, refletindo no si mesmo como diferente. Para esse diferente, tudo o mais é homogêneo. Construção delirante que se experimenta do lugar de sujeito universal. Molar serializada, ou sequencial nos termos de Denise Ferreira da Silva, que se vê em todos os lugares, sobretudo nas posições de poder e de determinação da verdade.

⁴³ CRUZ, Yhuri. *Manifesto-cena: nenhuma direção a não ser o centro*, 2018. Disponível em: <http://yhuricruz.com/2020/02/21/textos-do-artista-2/>. Acesso em: 2 maio 2023.

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: ED. 34, 2005.

FECHAMENTOS

Tomo licença para o uso da gíria fechamento a fim de retornar aos descritores que iniciam o presente ensaio. O primeiro fechamento é com o filósofo e professor Rafael Haddock-Lobo que nos provoca a refletir, dentre outras coisas, que estar “só à entrada da lei” é estar diante do real e das leis que o regem. O real para além dos realismos e mais “próximo às veredas de Riobaldo” que nos designa um sempre adiamento dos significados, das leituras e suas interpretações: “uma tensão inevitável e vital do pensamento”.⁴⁵ A manifestação da cena pretofágica da escuridão, segundo Yhuri Cruz, feita por pretos para pretos, faz soar fabulações que organizam nossas percepções corpóreas por relações “étnicas e negras aí implicadas”⁴⁶ não plenamente identificáveis pelo entendimento transparente da historicidade linear. Entramos no compasso de marcação de um tempo fraco, de uma variação inesperada no ritmo. A síncopa possui uma “força magnética [...] vem do impulso (provocado pelo vazio do ritmo) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço”⁴⁷ que aqui, distingue a percepção cênica de uma produção monocultural. Emaranhando os barbantes e prosseguindo o jogo encontramos as reflexões de James Baldwin sobre o evento teatral em que somos crivados pela presença dos corpos e vivenciamos nossa existência marcada por uma corporeidade fundamental:

Pois a tensão no teatro é bem diferente e bastante particular: a tensão entre o real e o imaginado é o teatro e por isso ele será sempre uma necessidade. [No teatro] ninguém está na presença de sombras, mas reagindo a pessoas de carne e osso. Nós estamos nos recriando. [...] No caso em questão, o termo “de carne e osso” não pretende se referir, simplesmente, ao espetáculo de um menino negro vendo, pela primeira vez em sua vida, atores negros vivos em um palco vivo: somos todos a carne e o sangue um do outro.⁴⁸

45 HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os fantasmas da colônia: notas de desconstrução e filosofia popular brasileira*. Coleção X. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020.

46 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Op. cit., p. 124.

47 SODRÉ, Muniz apud MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Op. cit., p. 83.

48 No original: “For the tension in the theater is a very different, and very particular tension: this tension between the real and the imagined is the theater, and this is why the theater will always remain a necessity. One is not in the presence of shadows but responding to one’s flesh and blood: in the theater we are re-creating each other. [...] Nor, in the present instance, is the term, “one’s flesh and blood” meant to refer, merely, to the spectacle of a black boy seeing for the first time in his life, living black actors on a living stage: we are all each other’s flesh and blood” (BALDWIN, James. *The Devil Finds Work*. New York: The Dial Press, 1976, p. 30). Tradução do pesquisador, crítico teatral e curador Guilherme Diniz. Disponível em: https://www.horizontedacena.com/o-teatro-de-james-baldwin-fe-e-violencia-em-um-palco-flamejante-parte-ii/#_ftn2. Acesso em: 30 abr. 2023.

OSCAR ORNSTEIN: A RECEITA DO SUCESSO¹

Daniel Schenker

ANTECEDENTES

O Teatro Copacabana evidenciou identidade artística ligada à dramaturgia de *boulevard*² praticamente desde a sua inauguração, em 1949. Esse perfil se instalou a partir do instante em que a companhia Os Artistas Unidos se estabeleceu por lá, em 1950, permanecendo até 1959, excetuado o período do incêndio no espaço, que ocasionou seu fechamento em 1953 e a reabertura em 1955.

Antes da chegada do coletivo mantido pela atriz e diretora Henriette Morineau e por dois ex-alunos, o bancário Carlos Brant e o médico Hélio Rodrigues, o teatro recebeu basicamente espetáculos do Grupo de Teatro Experimental (GTE) e da Companhia Fernando de Barros, com destaque para a montagem de peças brasileiras, sem, porém, definir uma linha exata de repertório.

1 Esse artigo foi escrito como parte da pesquisa do pós-doutorado em Artes Cênicas realizado, entre 2021 e 2023, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sob orientação da professora doutora Tania Brandão.

2 “[...] o teatro de *boulevard* [...] é um gênero muito diferente, uma arte de puro divertimento, mesmo que mantenha, ainda, de sua origem melodramática, a arte de divertir com pouco esforço intelectual. [...] Ele se especializa em comédias leves, escritas por autores de sucesso para um público pequeno-burguês ou burguês, de gosto estético e político totalmente tradicional, que jamais são perturbadoras ou originais. [...] Apresentando apenas a superfície brilhante da vida social [...], os autores nunca correm o risco de perturbar; [...] Neste “naturalismo de salão”, tudo deve parecer verdadeiro, e mesmo um pouco mais: a elegância dos móveis, o luxo sutil e negligente dos interiores *bon chic, bon genre*, o conforto burguês de um mundo muito próximo para que o espectador possa aspirar a ele sem receio, ou encontrar-se aí como que em sua própria casa”. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 380-1.

Já ao longo da permanência de Os Artistas Unidos, foi possível perceber uma evidente priorização de autores voltados para a tradição do entretenimento — casos de Louis Verneuil, André Roussin, Marc-Gilbert Sauvajon e Jean Bernard-Luc, só para citar alguns exemplos —, peças levadas ao palco com a classe esperada de um teatro localizado nas dependências do suntuoso hotel Copacabana Palace, fundado por Octavio Guinle, em 1923.

Após o encerramento das atividades de Os Artistas Unidos, decorrente da morte de Brant, em 1959 (Rodrigues havia falecido em 1953), o Copacabana recebeu as três montagens iniciais da companhia Teatro dos Sete — *O mambembe*, de Artur Azevedo (com colaboração de José Piza), estrondoso sucesso desde as apresentações no Teatro Municipal, *A profissão da Senhora Warren*, de George Bernard Shaw, e *Cristo proclamado*, de Francisco Pereira da Silva. O fracasso dessa última encenação, que descortinava uma fatia de realidade referente a camadas menos abastadas da população do interior do Nordeste, sinalizou o descompasso entre um trabalho politicamente engajado e o perfil estabelecido no Copacabana, voltado para um teatro de mercado centrado em comédias elegantes.

OS FEITOS DO MR. COPACABANA

Pouco tempo depois da passagem do Teatro dos Sete, que continuou apresentando seus espetáculos nos teatros Ginástico e Maison de France, o Teatro Copacabana se tornou palco, entre 1963 e 1970, das produções de Oscar Ornstein (1911-1990). Judeu alemão (nasceu em Hamburgo), radicado em Viena, Ornstein perdeu os pais e uma irmã no campo de concentração de Auschwitz e conseguiu migrar para o Brasil, em 1941, graças à intervenção de Luiz Martins de Souza Dantas, então embaixador brasileiro na França.

Por intermédio do Barão Max von Stuckart — também recém-chegado ao Brasil e empregado no Copacabana Palace, onde criou a boate Meia-Noite, graças a uma recomendação de Souza Dantas a Octavio Guinle —, Ornstein foi trabalhar com o empresário Joaquim Rolla no Cassino da Urca, na função de fotógrafo de plateia e depois de relações públicas. Com a proibição dos cassinos em 1946, determinada no governo de Eurico Gaspar Dutra, von Stuckart se desligou do Copacabana Palace. Foi substituído, na função de diretor artístico, pelo jornalista Carybé da Rocha e fundou a boate Vogue. Ornstein, por sua vez, conseguiu assimilação no hotel de Guinle, dedicando especial atenção ao Golden Room, que, desde 1938, reunia os mais celebrados artistas do *show business* brasileiro e internacional. A programação cada vez mais efervescente fez o jornalista Earl Wilson, do *New York Post*, conferir a Ornstein o título de Mr. Copacabana.

Como produtor, Ornstein realizou montagens dentro e fora do Copacabana Palace. Sintonizado com a tradição do gênero musical no Brasil, investiu

em espetáculos de grande porte, que cumpriram temporada no Teatro Carlos Gomes — casos de *Minha querida lady*, em 1962, que produziu em parceria com Victor Berbara, adaptação de Alan Jay Lerner e Frederick Lowe para a peça *Pigmaleão*, de Bernard Shaw, *Como vencer na vida sem fazer força*, de Abe Burrows, Jack Weinstock e Willie Gilbert, em 1964, e *Música, divina música*, em 1965, de Richard Rodgers & Oscar Hammerstein II.

Os espetáculos trouxeram artistas renomados, como Bibi Ferreira, Paulo Autran, Jaime Costa (os três em *Minha querida lady*), Procópio Ferreira, Marília Pêra, Berta Loran (em *Como vencer na vida sem fazer força*) e Carlos Alberto (em *Música, divina música*). Ary Fontoura participou das duas últimas montagens. Filha e esposa de Carlos Machado, o “rei da noite”, produtor que liderou a vertente das revistas de bolso ao longo da década de 1950 e manteve proximidade com os salões do Copacabana Palace, Djenane e Gisela Machado integraram a ficha técnica de *Música, divina música* — a primeira como parte do elenco e a segunda adaptando os figurinos importados da Broadway por Ornstein. Esses musicais também sinalizaram, de maneira bem direta, a tendência de Ornstein de investir em um repertório de sucesso encenado no exterior, característica que se estende às escolhas de peças não filiadas à vertente do musical.

A partir de 1965, Ornstein passou a produzir espetáculos quase que exclusivamente no Teatro Copacabana — *Negra meobem*, montagem de 1967, dirigida por Antonio do Cabo, com a vedete Lady Hilda, cartaz do Teatro Serrador, foi uma exceção. “Com a transferência para a Superintendência do Copacabana Palace, Oscar Ornstein, de agora em diante, só produzirá teatro no próprio Copa, retirando-se, assim, da área dos espetáculos musicados”.³ Vale dizer que, na primeira metade da década de 1960, fora do Copacabana, Ornstein priorizou os musicais, ainda que não tenha dado vazão “apenas” a esse gênero. Um exemplo é *Descalços no parque*, de Neil Simon, em montagem com direção e atuação de Ziembinski que tomou conta do Teatro Maison de France, em 1964. A encenação, em todo caso, migrou para o Copacabana no mesmo ano.

Já no período em que se manteve inteiramente voltado para o palco do Copacabana, não investiu em musicais, a não ser em *Sabiá 67*, uma montagem de proporção reduzida em comparação com os grandes espetáculos mencionados. Além disso, foi um trabalho à parte dentro do Teatro Copacabana, uma vez que diretamente vinculado a uma encenação anterior do mesmo texto — *Onde canta o sabiá*, comédia de costumes de Gastão Tojeiro — também dirigida por Paulo Afonso Grisolli.

A dedicação integral de Ornstein ao Teatro Copacabana se estendeu até 1969, momento em que se desligou do Copacabana Palace, permanecendo, porém, no setor hoteleiro. E, a princípio, não perdeu vínculo com o Copacabana.

3 MARIA, Léa. “Só o Copa”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 28-10-1965, p. 3.

Continuou por trás de espetáculos — a exemplo de *Plaza suite*, peça de Neil Simon, com elenco encabeçado por Fernanda Montenegro e Jorge Dória, *Nunca se sabe*, texto de André Roussin, em montagem assinada por Henriette Morineau e protagonizada por Dória, e *O sapateiro do rei*, musical infantil do Grupo Jovem dirigido por Lauro Gomes. Voltou, porém, a produzir em outros teatros, como o Princesa Isabel e o Santa Rosa. O primeiro espaço recebeu a montagem de *Agenda confidencial*, de Jean-Claude Carrière, com Márcia de Windsor e Adriano Reys, sob a condução de Morineau. O segundo, duas montagens de peças de uma das principais representantes da geração de 69, Leilah Assumpção, ambas dirigidas por Clóvis Bueno: *Fala baixo senão eu grito*, com Marília Pêra e Paulo Villaça, e *Jorginho, o machão*, com Gracindo Jr., Fregolente, Berta Loran, Marieta Severo e Maria Gladys. Todos esses espetáculos fizeram parte da temporada de 1970.

Ornstein, contudo, diminuiu consideravelmente a atividade como produtor teatral. Aproximou-se mais do universo dos *shows*, culminando, posteriormente, na realização do Rock in Rio, em 1985, evento grandioso capitaneado pelo empresário Roberto Medina. Em 1989, Philip Carruthers convidou Ornstein a retomar a função de relações públicas no Copacabana Palace. A experiência durou pouco. Ornstein morreu em 1990, aos 79 anos.

DRAMATURGIA VOLTADA PARA O MERCADO

Durante os anos em que esteve à frente das produções no Teatro Copacabana, Ornstein deu continuidade, em certa medida, ao repertório de *boulevard* praticado pela companhia Os Artistas Unidos. É o que se pode perceber por meio de escolhas de peças de determinados autores, principalmente Barillet e Greedy (*Flor de cactus*, *Quarenta quilates*). A comédia predominou em montagens de frequente sucesso — em particular as protagonizadas por Fernanda Montenegro (*Mary, Mary*, de Jean Kerr, e a já citada *Plaza suite*, de Neil Simon). A adesão a uma linha de humor descompromissado também foi representada por *Boeing boeing*, de Marc Camoletti — primeira empreitada de Ornstein como produtor independente —, *Um amor suspicaz*, de Bill Manhoff, e *O cavalo desmaiado*, de Françoise Sagan.

Houve certo destaque à dramaturgia brasileira, ainda que mais frequentemente em projetos à parte, que surgiram como desdobramentos de trabalhos anteriores, como o mencionado *Sabiá 67* e *Orquídeas para Claudia*, de Henrique Pongetti, levado anos antes (em 1951) no Copacabana com o título de *Manequim*, em montagem de Willy Keller, com Beatriz Segall (na época, Beatriz de Toledo) no elenco. *Isso devia ser proibido*, de Bráulio Pedroso e Walmor Chagas, não foi uma produção pensada para o Teatro Copacabana, mas uma encenação do Teatro Cacilda Becker (TCB). Vale lembrar que a companhia já havia

ocupado o espaço carioca em 1962 com as montagens de ... *Em moeda corrente do país*, de Abílio Pereira de Almeida, *Oscar*, de Claude Magnier, e *A terceira pessoa*, de Andrew Rosenthal, todas dirigidas por Walmor.⁴ Em relação a *Isso devia ser proibido*, a dramaturgia tinha ligação com a esfera conjugal do casal em cena, Cacilda e Walmor.

Já as escolhas de *A perda irreparável* e *Frank Sinatra 4815* foram mais voltadas para o palco do Copacabana. Trataram-se, de qualquer modo, de casos distintos. *A perda irreparável* representou uma aposta na revelação de uma autora premiada no primeiro concurso do Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1964: a mineira Wanda Fabian, que, antes, teve uma peça, *O enterro de Carolina*, levada ao palco por um grupo amador no Teatro Ginástico. *Frank Sinatra 4815* foi assinada por João Bethencourt, um dramaturgo e diretor muito ligado ao Teatro Copacabana desde o começo dos anos 1960 — com *O milagre de Ana Sullivan*, de William Gibson, montagem da companhia Susana Freyre,⁵ e *As feiticeiras de Salém*, de Arthur Miller, produção de Reynaldo Loyo concebida para o Teatro do Rio.⁶ A presença de Bethencourt se tornou cada vez mais frequente a partir de 1968, a julgar por sua condução de montagens ainda no período Ornstein, como *Quarenta quilates*, *Linhas cruzadas*, *Frank Sinatra 4815* e *Plaza suite*.

Mesmo com eventuais variações, a dramaturgia priorizada no Teatro Copacabana desde a inauguração foi voltada para a fruição imediata da plateia. Durante a fase Ornstein, uma única peça realmente destoou dessa tendência: *Os físicos*, de Friedrich Dürrenmatt. A decisão de encená-la, em 1965, decorreu, em medida considerável, de uma pressão em relação às opções habituais de Ornstein, no que se refere à valorização de textos considerados como digestivos, destinados a uma ampla faixa de espectadores. No entanto, a montagem assinada por Ziembinski e com elenco renomado composto, entre outros, por Raul Cortez (depois substituído pelo próprio Ziembinski), Yoná Magalhães, Margarida Rey e Claudio Correia e Castro (também na função de assistente de direção), foi alvo de muitas restrições por parte da crítica e teve presença reduzida de público.

⁴ Em São Paulo, a montagem de *Oscar* foi dirigida por Cacilda Becker. Na remontagem para o Rio de Janeiro, porém, a direção coube a Walmor Chagas.

⁵ A companhia se apresentou, na sequência, no Teatro Copacabana com a montagem de *Você pode ser um assassino*, peça de Alfonso Paso dirigida pelo cineasta Carlos Hugo Christensen. Com o final dessa temporada, terminou o contrato entre a companhia e o Teatro Copacabana.

⁶ Teatro do Rio foi um espaço localizado no Largo do Machado, onde hoje está o Teatro Cacilda Becker. O espaço, que, antes, se chamava Teatro São Jorge, foi rebatizado de Teatro do Rio, nome da companhia fundada por Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque. Eles arrendaram o teatro de Jece Valadão e Dulce Rodrigues e ali permaneceram entre 1959 e 1964. Projetaram-se por meio de montagens de peças comerciais, eventualmente clássicas e valorização da dramaturgia brasileira, com destaque para textos de João Bethencourt — *O tesouro de Pedro Malazarte* e *Mister Sexo ou a Ilha de Circe*. Houve uma interrupção nas atividades depois de *Diário de um louco*, montagem de texto de Nikolai Gogol. Em 1968, Rubens Ivan e Leyla Ribeiro reativaram o grupo em novo endereço. Teatro Ipanema se tornou o nome do grupo e do espaço físico onde passaram a realizar seus espetáculos.

Não por acaso, Ornstein voltou imediatamente à linha de espetáculos que fazia tilintar as caixas registradoras da bilheteria.

Qual a fórmula do sucesso no teatro? No Brasil, para fugir ao prejuízo, alguns produtores optaram por uma linha de produção comercial, onde os custos são medidos com rigor, embora nem sempre se leve em conta a qualidade cultural das peças. Dificilmente os que fazem teatro ‘água com açúcar’ têm déficits no fim da temporada. A fidelidade do público que gosta desse tipo de espetáculo continua firme. Dentro dessa linha de raciocínio alguns produtores de teatro recusam-se a criticar a conduta de Oscar Ornstein, pois, segundo eles, se o fizessem estariam caindo numa ingenuidade de apreciação. Alguns ‘experts’, porém, acham que garantir o lucro em detrimento da qualidade é transformar o teatro num balcão, pois seria adotar fórmulas de sucesso comparáveis às usadas por qualquer vendedor de sabonetes. A fórmula de Ornstein, porém, é simples: dá uma olhada no ‘variety’ mundial e depois de ligeira adaptação lança seus maiores sucessos nos palcos. O êxito nunca lhe faltou.⁷

ELO DIRETO COM A CENA ESTRANGEIRA

Ornstein não apenas escolheu com frequência textos encenados com plena adesão do público em capitais internacionais como enviou, em algumas ocasiões, os diretores das montagens para assistirem às versões no exterior. Adolfo Celi viu as montagens de *Boeing boeing* em Paris, Londres e Roma. Celi e Millôr Fernandes viajaram para Londres e Paris para conferirem as encenações de *Mary, Mary*. Ziembinski e Maurice Vaneau voaram para Nova York para observarem, respectivamente, as montagens de *Descalços no parque* e *Qualquer quarta-feira*. Procópio Ferreira e Sérgio de Oliveira também rumaram para Nova York para assistirem à concepção da Broadway para *Como vencer na vida sem fazer força*, enquanto Ornstein ainda viu o espetáculo em Londres e Paris. Geraldo Queiroz foi convidado para ir até Paris para entrar em contato com os autores e o elenco original de *Flor de cactus*. E Ornstein observou a montagem de *Plaza suite* em Buenos Aires.

Um amor suspicaz cumpriu bem-sucedidas temporadas em Nova York e Londres⁸ e *O cavalo desmaiado*, em Paris. *Linhas cruzadas* foi montada em Londres e *Falando de rosas*, em Nova York. Como se não bastassem as escolhas muitas vezes norteadas pela repercussão alcançada no exterior, Ornstein eventualmente importou profissionais e elementos de cena. Para o espetáculo brasileiro *Minha*

⁷ COSTA, Juraci. “Teatro carioca a um passo do último ato”, *O Globo*, 1.º-4-1969, p. 14.

⁸ A tradução do título em português difere do original, *The owl and the pussycat*.

querida lady, trouxe ensaiadores e técnicos dos Estados Unidos. De lá vieram os chapéus para Sergio Viotti e Jardel Filho usarem em cena em *Qualquer quarta-feira*. Contratou Gerard Philips, responsável pela parte técnica da montagem londrina de *Música, divina música*, e encomendou cenários e figurinos diretamente da Broadway.

Mas Ornstein também se antecipou. Em alguns casos, as versões cinematográficas das peças ainda não existiam na época dos espetáculos realizados no Brasil. O espetáculo *Minha querida lady* estreou aqui em 1962, antes, portanto, da existência de *Minha bela dama* (1964), filme de George Cukor lançado no Brasil em 1965. A montagem brasileira de *Boeing boeing* é de 1963, anterior ao filme de John Rich, que, realizado em 1965, entrou em cartaz no Brasil em 1966. *Mary, Mary* também antecede a estreia do filme de Mervyn LeRoy (realizado em 1963) no Brasil (em 1965). O espetáculo brasileiro *Música, divina música* é anterior a *A noviça rebelde* (1965), produção cinematográfica de Robert Wise. E *Plaza suíte*, aclamado no Teatro Copacabana em 1970, precedeu *Hotel das ilusões* (1971), adaptação para a tela a cargo de Arthur Hiller.

Houve, porém, o caso de *Irma La Douce*. Ornstein chegou a adquirir os direitos de montagem do texto de Alexandre Breffort para encená-lo com Norma Bengell no papel-título. Mas a peça acabou sendo montada fora do Teatro Copacabana, em 1968, sob a direção de Antonio do Cabo, com Theresa Amayo no papel principal. Nesse caso, o filme de Billy Wilder, protagonizado por Shirley MacLaine, é anterior (1963) e esteve em cartaz nos cinemas brasileiros em 1964. Uma eventual concorrência, imposta pela lembrança viva da produção cinematográfica na memória de muitos espectadores, possivelmente influenciou no recuo de Ornstein. Aparentemente houve ainda outro fator: Octavio Guinle não concordava com a continuidade da parceria entre Ornstein e Victor Berbara em produções dentro do Copacabana.

Seja como for, o elo com o contexto internacional se traduziu ainda no constante convite feito a diretores estrangeiros para conduzirem as montagens, especialmente fora do Teatro Copacabana. Além da importação de profissionais de fora (Gregory Kane ficou encarregado de *Minha querida lady* e Harry Woolever, de *Como vencer na vida sem fazer força* e *Música, divina música*, em ambos os casos em parceria com Sérgio de Oliveira), Ornstein — também um estrangeiro — apostou em encenações dirigidas por nomes internacionais ligados ao Copacabana. O italiano Gianni Ratto, responsável por *Isso devia ser proibido*, era o diretor do Teatro dos Sete, que apresentou, no mesmo palco, as primeiras montagens da companhia. E a francesa Henriette Morineau, diretora de *Nunca se sabe*, foi o nome principal de Os Artistas Unidos e, após o fim de sua companhia, não se distanciou realmente do Teatro Copacabana, a julgar por sua presença como atriz, ao longo dos anos 1960, nas montagens de *A perda irreparável*, *Quarenta quilates* e *Frank Sinatra 4815*.

TBC E TEATRO COPACABANA: TÃO LONGE, TÃO PERTO

A presença do diretor estrangeiro no Copacabana também sugere uma possível conexão com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), no que diz respeito ao italiano Adolfo Celi, ao polonês Zbigniew Ziembinski e ao belga Maurice Vaneau, presenças marcantes em especial na primeira metade do período em que as produções de Ornstein imperaram. Contratado pelo industrial italiano Franco Zampari, fundador da companhia, como diretor artístico no começo de 1949, Celi viveu a fase áurea do empreendimento, antes de se desligar, em 1955, para fundar a companhia Tônia-Celi-Autran. Vaneau estreou logo depois na direção de espetáculos do TBC e, a partir de 1963, nos momentos finais da companhia, assumiu a direção artística, fase marcada pela montagem de alguns textos brasileiros e politicamente engajados.⁹ E Ziembinski, parceiro artístico de Cacilda Becker desde que a dirigiu numa montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, com o grupo amador Os Comediantes, em 1947, foi um nome central na história da companhia a partir de sua contratação, em 1950, até a partida, em 1957, para ingressar no novo coletivo, o Teatro Cacilda Becker. A conexão entre os diretores que passaram pelo TBC e pelo Copacabana é reforçada pela “presença” de Antunes Filho — por meio da breve temporada, no Rio de Janeiro, de sua encenação para *A cozinha*, de Arnold Wesker —, que deu os primeiros passos na direção como assistente, em especial ligação com Celi, na companhia de Zampari, em 1952.

Pode-se considerar que o eventual elo entre o Teatro Copacabana e o TBC seria anterior às produções de Ornstein. Basta dizer que o espetáculo que inaugurou o Copacabana, em 1949, foi o mesmo que abriu as portas do TBC um ano antes: *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, encenação do Grupo de Teatro Experimental, apresentada, no programa de estreia do TBC, juntamente com *A voz humana*, de Jean Cocteau, monólogo com Henriette Morineau. O elenco da montagem nas duas cidades não foi exatamente o mesmo (Cacilda Becker integrou a equipe em São Paulo e Nydia Lícia no Rio de Janeiro), alteração que não diminuiu a possibilidade de articulação entre a programação da companhia paulistana e a do teatro carioca.

Uma articulação que se manteve, ainda que mais no plano da associação livre do que de uma parceria concreta, durante a fase de permanência da companhia Os Artistas Unidos no Teatro Copacabana. As iniciativas parecem se comunicar no investimento em espetáculos munidos de alto padrão de produção, filiados à linha do comércio refinado. Assim como Franco Zampari e Sandro Polônio — fundador do Teatro Popular de Arte (TPA), juntamente com Itália

⁹ Essa linha foi determinada por Flávio Rangel, o primeiro diretor artístico brasileiro do TBC, já na fase final da companhia.

Fausta e Maria Della Costa —, empresários teatrais a partir do final dos anos 1940, Ornstein defendeu o teatro voltado para a apreciação de uma extensa faixa de público (considerando a quantidade de espectadores que garantia um considerável número de apresentações semanais) e, por outro lado, concentrada (no que se refere a um perfil notadamente burguês).

O teatro é um produto como qualquer outro. Para vendê-lo é necessário que seja bom e que se fale bastante dele, porque de alguma forma tem de se fazer a preparação do público, tenha ou não tradição teatral. É preciso que o teatro seja bom e intensamente promovido publicitariamente. Entretanto, tudo isso apenas poderá ser concluído com êxito através da grande empresa teatral, dispondo de todos os recursos em escala mais alta e suficiente. Uma empreitada teatral, afinal, é um negócio de envergadura e suas estruturas devem ser de grande empresa.¹⁰

Mas as produções de Ornstein no Teatro Copacabana não reproduziram a grande estrutura empresarial do TBC e do TPA (depois rebatizado de Companhia Maria Della Costa), as duas companhias pioneiras do teatro brasileiro moderno. Além disso, o Copacabana não foi pautado exatamente pela oscilação de repertório, entre peças clássicas e comerciais, que norteou tanto o TBC quanto o TPA — oscilação, na verdade, herdada do grupo amador Os Comediantes, coletivo determinante no surgimento do próprio TPA. Para completar, o Teatro Copacabana não se tornou a sede do TBC no Rio de Janeiro, e sim o Teatro Ginástico, apesar de o incêndio que consumiu o espaço em 1957. Arrasador, o incêndio aconteceu durante a temporada de *Gata em teto de zinco quente*, peça de Tennessee Williams, produção do TBC montada por Maurice Vaneau, transferida para o Teatro Municipal e depois para o Teatro Maison de France. O Ginástico foi reconstruído e devolvido à cidade no ano seguinte.

Outro incêndio, anterior ao do Ginástico, provavelmente se deve ao fato de os espetáculos do TBC não terem se fixado no Copacabana. Em 1953, durante a temporada de *Mulheres feias*, de Achille Saïta, o Copacabana pegou fogo, só reabrindo em 1955 para a temporada de *Diálogo das carmelitas*, de Georges Bernanos. Exatamente no ano — 1954 — em que o teatro estava fechado para as necessárias reformas, o TBC começou a se apresentar com frequência no Rio de Janeiro, constância que se estendeu até 1960. Há ainda mais uma possível explicação. Durante toda a década de 1950, o Copacabana foi ocupado pela companhia Os Artistas Unidos e dificilmente haveria possibilidade do TBC também se instalar no mesmo palco.

10 ORNSTEIN, Oscar apud ANTONIO, João. “Os duros dias do teatro (2)”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27-2-1965, p. 6.

De qualquer modo, o Teatro Copacabana recebeu brevemente espetáculos de coletivos dissidentes do TBC, tanto durante quanto depois da permanência de Os Artistas Unidos. No final da década de 1950, o público carioca assistiu às montagens da Companhia Nydia Lícia-Sergio Cardoso — *A raposa e as uvas*, de Guilherme de Figueiredo, e *Chá e simpatia*, de Robert Anderson, ambas dirigidas por Sergio Cardoso (no primeiro caso, tomando como base a direção original de Bibi Ferreira). No começo dos anos 1960 desembarcaram no Copacabana encenações dos já mencionados Teatro Cacilda Becker e Teatro dos Sete — também formado a partir da saída de alguns artistas do TBC, ainda que o projeto da companhia tenha surgido no período anterior, quando os integrantes estavam na Companhia Maria Della Costa¹¹ — e da Companhia Tônia-Celi-Autran — *Tiro e queda*,¹² de Marcel Achard, sob a direção de Antonio do Cabo.¹³

NA CONTRAMÃO DO ENGAJAMENTO

O TBC não se pautou por escolhas dramáticas filiadas à vertente política (com exceção de determinados exemplares da chamada “fase brasileira”). O Teatro Copacabana também não foi norteado pela priorização de peças que, de alguma maneira, acompanhassem as drásticas mudanças que aconteceram no Brasil a partir do começo dos anos 1960. O TBC fechou as portas em 1964, mas a fase Oscar Ornstein abarcou o início e o acirramento da ditadura com o Ato Institucional n.º 5 (AI-5), em 1968. Os espetáculos do Copacabana permaneceram voltados, em sua maioria, para uma dramaturgia destituída de engajamento político ou social.

O fato de eu ser arrendatário de um teatro que pertence a uma companhia de hotéis não obriga o espetáculo a ser somente do gênero boulevard. Ele também pode ser dramático, porém não deve conter certos palavrões ou apresentar mensagem contra o regime em vigor nem ser de tendência esquerdista declarada, o que o transformaria em peça de caráter revolucionário ou pregadora da subversão.¹⁴

11 A Companhia Maria Della Costa também se apresentou no Teatro Copacabana com a montagem de *Armadilha para um homem só*, texto de Robert Thomas com direção de Luís de Lima, em 1962.

12 Antes de ser apresentada no Teatro Copacabana em 1963, a montagem esteve em cartaz, em 1962, no Teatro Ginástico e no Teatro Brasileiro de Comédia. Em 1965, a versão cinematográfica chegou às telas: *Um tiro no escuro* (1964), filme de Blake Edwards. Em 1974, Tônia Carrero revisitou esse mesmo texto no palco do Teatro Copacabana, em montagem dirigida por Cecil Thiré.

13 Antonio do Cabo também dirigiu *Família pouco família*, peça de Gerald Savory que, após temporada de sucesso no Teatro de Bolso, migrou para o Teatro Copacabana, estreando em 13-4-1963.

14 ORNSTEIN, Oscar apud COSTA, Maria Ignez Corrêa da. “Um teatro para o público que não quer ouvir verdades”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 20-4-1968, p. 4.

A linha seguida por Ornstein contrasta evidentemente com a de companhias e coletivos partidários do comprometimento político ao longo dos anos 1960, como o Teatro de Arena e o Oficina, em São Paulo, o Centro Popular de Cultura (CPC) e o Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, e o Teatro Popular do Nordeste (TPN), no Recife. O Arena se afirmou em oposição ao TBC na valorização de uma dramaturgia centrada nas classes menos abastadas — muitas vezes escrita pelos próprios integrantes do grupo —, no contato com um público universitário e na realização de uma cena cuja escassez de recursos era, de certa forma, determinada pela configuração espacial. O Oficina passou por transições abruptas ao longo da década, migrando do espetáculo de inspiração tebecista (ainda que também estabelecendo vínculos com o Arena nessa fase) para a suspensão das convenções teatrais por meio de encenações catárticas e viscerais que procuraram despertar o espectador, desestabilizá-lo fisicamente, na vigência dos anos de chumbo, elementos sintetizados na expressão Te-Ato.

O CPC, que realizou tanto montagens de peças quanto improvisações com base na realidade diária, procurou atingir as camadas sem acesso ao teatro e o seu final forçado, decorrente do incêndio do prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1964, influenciou na fundação do Opinião, que, nos primeiros e emblemáticos espetáculos, entrelaçou canções e depoimentos de artistas representativos de diferentes extratos da sociedade brasileira (*Opinião*) e investiu em costura dramatúrgica que trouxe à tona a supressão da liberdade em diferentes momentos da história (*Liberdade, liberdade*). O TPN, norteado pelas manifestações artísticas populares do Nordeste, aprofundou elo com o teatro épico.

Esses grupos, porém, terminaram ou fecharam para balanço na primeira metade dos anos 1970. A exceção, de certa forma, foi o Opinião, que, teve a trajetória estendida nesse período, mas quase que inteiramente centralizado no trabalho do autor e diretor João das Neves. Se os acontecimentos turbulentos da primeira metade da década de 1960 — a mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília, a renúncia de Jânio Quadros e o começo da ditadura militar — influenciaram decisivamente na derrocada do modelo de produção do primeiro momento do teatro brasileiro moderno, marcado pelas grandes companhias empresariadas, na passagem para a década de 1970 as companhias de médio porte, afetadas pelo acirramento da repressão política e pela crescente instabilidade da vida brasileira, também não conseguiram mais se manter e foram rapidamente substituídas por grupos pequenos em um panorama teatral cada vez mais disperso.

Sem perder de vista a relevância dos novos coletivos que despontaram nesse momento, o formato de produção avulsa se tornou mais frequente. Os espetáculos produzidos por Ornstein faziam parte desse modelo. Ainda que determinados diretores e atores tenham sido presenças recorrentes nas montagens,

os profissionais não usufruíam de contratos fixos. No entanto, o repertório do Teatro Copacabana não foi formado por um mero enfileiramento de produções independentes. Se a permanência da companhia Os Artistas Unidos ao longo da década de 1950 sugere alguma espécie de contrato ou acordo com o Teatro Copacabana,¹⁵ ao longo dos anos 1960 os espetáculos foram interligados por Ornstein, figura não só diretamente atrelada ao Copacabana Palace como determinante na implantação (ou continuidade) de um perfil artístico definido para aquele espaço.

(Ornstein era) sempre presente, orgânico, corajoso, desafiador, sabendo sobreviver. Era extremamente personagem — a roupa, a maneira de cumprimentar, o sorriso. Um dinamismo bastante interpretado. Mas, no fundo, um vocacionado. Ele era a alegria ou a vivência social, artística, daquela estrutura hoteleira. Fazia aquele monumento vibrar.¹⁶

Durante o período Ornstein, Fernanda Montenegro protagonizou duas comédias encenadas com grande sucesso em momentos distintos da vida brasileira: *Mary, Mary*, em 1963, antes do início da ditadura, e *Plaza suite*, em 1970, no auge do regime militar. Mas essas escolhas dramaturgias, fundadas no humor desprezioso e no descolamento em relação ao tumultuado ou opressivo contexto da realidade brasileira, receberam cobranças, diretas ou indiretas.

Mary, Mary é uma peça boboca. Mas a Mary da *Mary, Mary* é um material maravilhoso para se trabalhar [...] O prazer do jogo é uma das coisas mais bonitas que a vida me deu, é o mundo da criança que ainda tem dentro de mim. Se eu for fazer a minha profissão unicamente fechada, responsabilizada, perpetuada em cima de nenhuma coisa lúdica [...] quando você vê a possibilidade do jogo pelo jogo feliz, eu acho que é um momento de esplendor para um ator. Agora,

15 Até o momento não foi possível encontrar documento que comprove a existência de um contrato entre o Teatro Copacabana e a Companhia Os Artistas Unidos. A equipe do hotel Copacabana Palace não detém o arquivo administrativo do teatro. Foram feitas buscas — sem sucesso — em cartórios e na Junta Comercial do Estado do Rio de Janeiro (JUCERJA). No entanto, o texto e a nota a seguir transcritos insinuam a realização de um contrato. “Foi a última peça (*Um brasileiro em Nova York*) vivida pelos Artistas Unidos, a que marcou o seu fim. Daí em diante, e empresa passou a arrendar o Copacabana a outras companhias, reservando-se, apenas, a condição de figurar nos programas, de modo assaz melancólico, com os dizeres: — Os Artistas Unidos apresentam...” (MAURÍCIO, Augusto. “Carlos Brant, uma legenda”. *Jornal do Brasil*, 2.º caderno, 12-7-1960, p. 3). “Os Artistas Unidos ainda resistiram à irreparável perda (a morte de Hélio Rodrigues). Por algum tempo com a companhia tendo à frente Henriette Morineau permanece com seu contrato no Teatro Copacabana. Depois a companhia se dissolve. Ficou a legenda Os Artistas Unidos apresentando espetáculos no Teatro Copacabana. Mais eis que nos chega a notícia triste. No dia 14 de maio corrente, após uma existência de 13 anos, Os Artistas Unidos tiveram o seu fim. Não sabemos as conversações mantidas entre a família de Carlos Brant e Madame Morineau. E qual fossem as razões que ditaram o fim de Os Artistas Unidos, sobre o aspecto contratual com o Teatro Copacabana, não é do nosso propósito julgar nessa hora cinza” (JAJA, Van. “Os Artistas Unidos”. *Correio da Manhã*, 2.º caderno, 15-6-1960, p. 3).

16 Fernanda Montenegro (entrevista ao autor, acervo pessoal).

se isso ofende as dimensões maiores da grande responsabilidade dramática, isso não é mais problema meu. Sou simplesmente uma atriz.¹⁷

A atriz sinaliza a importância das peças que fez no período Ornstein, como afirmação de um teatro de mercado de qualidade que tem a honrosa função de atrair uma considerável camada de espectadores às salas de teatro, como defesa à diversidade do panorama teatral e, sobretudo, como material extremamente propício ao jogo do ator. Fernanda Montenegro, que, no período Ornstein, já tinha demonstrado mestria no manejo interpretativo da peça de *boulevard* por meio de *Com a pulga atrás da orelha*, de Georges Feydeau, encenação do Teatro dos Sete, companhia à qual a atriz permaneceu vinculada até a metade dos anos 1960, continuaria ligada ao gênero, a julgar por suas atuações em *O marido vai à caça*, de Feydeau, e *O amante de Madame Vidal*, de Louis Verneuil. Ao longo do tempo, a atriz alternou textos de alcance popular com outros mais densos, oscilação especialmente presente a partir do instante em que passou a produzir ao lado do marido, Fernando Torres (Fernando Torres Diversões).

ANÁLISES CRÍTICAS CENTRADAS NO PRODUTOR

A recepção da crítica em relação aos espetáculos apresentados no Teatro Copacabana durante boa parte dos anos 1960 tomou como base, com frequência, as escolhas assumidamente comerciais de Oscar Ornstein como produtor, elogiando ou desaprovando os resultados de acordo com a qualidade variável dos textos e, em especial, da postura de Ornstein diante do contexto teatral brasileiro. O nome do produtor foi mencionado com constância pelos críticos, que, em sua maioria, perceberam os espetáculos como fórmulas compostas por ingredientes inseridos de maneira estratégica para agradar a plateia.

Mais um espetáculo estilo Oscar Ornstein; isto quer dizer quase tudo e dispensa comentários sobre: a) o cuidado e o bom acabamento da produção; b) a indiscutível competência artesanal da direção; c) a escolha de um texto de agrado da grande plateia burguesa, de razoavelmente boa qualidade dentro do gênero, embora sem grandes pretensões intelectuais ou artísticas. [...] O público não precisa fornecer o menor esforço para preparar sua refeição, perdão, sua participação emocional e sua identificação com os personagens. No caso

17 O trecho citado foi transcrito da entrevista que Fernanda Montenegro concedeu a Simon Khoury e que se encontra arquivada no Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC) da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Não há localização precisa de data na gravação, mas, pelos espetáculos citados, foi realizada na primeira metade da década de 1980.

de *Qualquer quarta-feira*, as situações são banais como de hábito e a definição psicológica dos personagens não é nem mais nem menos sutil e aprofundada do que as outras peças do gênero; mas do ponto de vista teatral, os personagens estão bem construídos, vivos e atraentes...¹⁸

Não por acaso, em sua crítica a *Qualquer quarta-feira*, Yan Michalski enumerou, por meio de tópicos, os componentes dos espetáculos produzidos por Ornstein, que, a seu ver, parecem previamente calculados para a obtenção de um resultado tão favorável quanto previsível com a plateia. Esse planejamento foi detectado por Michalski em 1964, início do período das produções de Ornstein no palco do Teatro Copacabana. A mão forte do produtor parecia se sobrepor a eventuais ambições autorais dos diretores, a exemplo dessa montagem de Maurice Vaneau. Seja como for, a percepção do teatro de Ornstein como evidente soma de ingredientes não era comprovada apenas por Michalski.

A marca registrada de Oscar Ornstein, cuja entrada para o movimento teatral carioca me deixou particularmente satisfeito (pois tratava-se de um homem de negócios, com os pés na terra, disposto a fazer valer a mercadoria que se impunha vender e não como acontecia com a maioria dos empresários, imbuído de uma visão irreal do teatro), sempre foi a seguinte: apanhar uma peça comercial, construída convencionalmente (a narrativa descritiva para atingir uma situação singular de “living-room”), com algumas sugestões levemente eróticas e modernas para “excitar” a plateia bem comportada. Os exemplos são inúmeros: *Boeing-boeing*, de Marc Camoletti; *Qualquer quarta-feira*, de Muriel Reznick; *Mary, Mary*, de Jean Kerr, e assim por diante. Alguns desses espetáculos eram perfeitamente assistíveis, apesar da sua gratuidade de conteúdo, senão vejamos: a) como empresário, Oscar Ornstein não descuidava do mínimo detalhe técnico; b) jamais mediu despesa e chegou mesmo a fazer uma revisão salarial para melhor, no que diz respeito ao pagamento dos atores; c) embora isso, via de regra, não fosse necessário, enviou seus diretores para assistirem às produções originais nos Estados Unidos ou na Europa; d) contratou sempre os melhores profissionais e por isso mesmo sempre teve em seus elencos nomes como Jardel Filho, Fernanda Montenegro, Tônia Carrero, Sergio Britto, Nathalia Timberg, para citar apenas alguns; e) deu um tratamento publicitário profissional a todas as suas produções. Enfim, podia-se fazer todas as objeções aos seus espetáculos, menos uma: eram tecnicamente perfeitos e elegantes, segundo os padrões estéticos vigentes. Entretanto, muita coisa mudou desde a estreia de Oscar como produtor e por essa razão não posso me limitar a fazer simplesmente a crítica do

18 MICHALSKI, Yan. “Qualquer quarta-feira”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 21-7-1964, p. 4.

seu último espetáculo. Preciso ir além, demonstrar-lhe que este tipo de montagem, diante dos últimos acontecimentos teatrais, está fadado a morrer.¹⁹

Fausto Wolff transcende a análise específica da montagem de *O cavalo desmaiado*, levada ao palco em 1967, momento em que a cena brasileira atravessava mudanças importantes. Foi o ano da guinada do Teatro Oficina com a encenação de *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade até então inédita, por meio da qual a companhia se afastou de uma dramaturgia realista, com início, meio e fim demarcados, e passou a investir cada vez mais em uma relação frontal e direta com o espectador, característica potencializada pelo agravamento da ditadura. Também foi o momento em que aumentaram as montagens de textos não realistas de autores estrangeiros, tendência que, em alguma medida, repercutiu na produção dos dramaturgos brasileiros da geração de 69. O final da década de 1960 assinalou ainda, conforme já dito, os últimos momentos ou a continuidade conturbada de companhias de médio porte.

A passagem para a década de 1970 evidenciou uma mudança no perfil de teatro político, que se tornou menos engajado e militante na exposição de uma postura de oposição ao regime e mais voltado para a necessidade de expressão individual, principalmente no que diz respeito a uma juventude amordaçada. Ornstein, contudo, passou ao largo dessas mudanças e permaneceu, até o final dos anos 1960, fiel a uma vertente teatral voltada para a fruição do espectador, com eventuais aberturas para o risco, concentrados no investimento de uma autora estreante (Wanda Fabian) ou na dramaturgia de um autor de peso (Friedrich Dürrenmatt). Esses pontos fora da curva foram destacados pela crítica por meio de menções elogiosas.

De importância maior, nos parece, o rasgo do produtor Oscar Ornstein de montar um dramaturgo novo e conseqüentemente desconhecido. Sem esta prova de fogo da montagem de uma peça, nunca um autor poderá, nem mesmo um crítico, avaliar suas possibilidades reais e dramáticas.²⁰

Van Jafa louva a decisão de Ornstein em levar à cena a peça de Wanda Fabian, atribuindo ao produtor o mérito do ineditismo, característica oposta ao frequentemente apontado investimento em uma fórmula de sucesso testada e comprovada. Yan Michalski, particularmente, externou incômodo com o que considerou um habitual comodismo de Ornstein, ainda que esse posicionamento não o tenha impedido de elogiar as escolhas de *Descalços no parque*, de Neil Simon, e *Frank Sinatra 4815*, de João Bethencourt. Michalski, porém, desapro-

19 WOLFF, Fausto. "Teatro". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 13-7-1967, p. 2.

20 JAJA, Van. "A perda irreparável". *Correio da Manhã*, 2.º caderno, Rio de Janeiro, 25-2-1965, p. 2.

vou outra peça de Simon, *Plaza suite*, sinalizando um jogo de compensação do produtor após uma escolha acertada ou arriscada, o que já havia acontecido com *Orquídeas para Claudia*, montada logo após *Os físicos*.

Com a sua corajosa iniciativa de produzir *Os físicos*, Oscar Ornstein conquistou, mesmo aos olhos dos seus mais intransigentes críticos, o crédito de confiança que lhe permitiria montar agora um espetáculo meramente digestivo... [...] Mas a verdade é que o Sr. Ornstein não precisava descer tão baixo... [...] O espetáculo tem a limpeza e o bom acabamento mecânico que não se pode deixar de exigir de um produtor como Oscar Ornstein e de um diretor como Ziembinski, mas não tem — e talvez no fundo nem pudesse ter, dada a mediocridade do texto — a menor parcela de contribuição criadora que todos nós — talvez movidos por um injustificável saudosismo — sempre esperamos encontrar em qualquer realização de Ziembinski.²¹

Nessa crítica de *Orquídeas para Claudia*, Michalski evoca o padrão de realização tanto de Ziembinski — evidenciado nos diversos espetáculos que dirigiu com *Os Comediantes*, no TBC e no TCB, sejam aqueles voltados para uma dramaturgia despreziosa, sejam os concebidos a partir de textos mais densos —, quanto de Ornstein — um produtor dedicado à afirmação de um teatro de mercado com o carimbo do profissionalismo em todas as etapas da realização.

Em relação ao teatro de mercado, constituído por certo aparato de produção em torno de uma peça comercial, cabe retomar uma observação presente na crítica de Fausto Wolff a *O cavalo desmaiado*, que soa como uma espécie de prenúncio — “...este tipo de montagem, diante dos últimos acontecimentos teatrais, está fadado a morrer”. A morte, anunciada por Wolff, nunca chegou a acontecer. No entanto, essa vertente sofreu um considerável encolhimento, como se pode perceber nestas primeiras décadas do século XXI. Suas características habituais — o requinte de produção, os elencos numerosos, a valorização do texto (mesmo que em sintonia com a tradição do divertimento), a interação com o público — passaram a ser encontradas primordialmente na indústria do musical. Os espectadores que não se identificam com esse gênero e nem com os desafios da cena experimental ficaram, em medida considerável, órfãos diante da perda de diversidade no panorama do circuito teatral.

21 MICHALSKI, Yan. “Frederico Aldama, versão Pongetti”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 28-6-1966, p. 2.

**IDEIAS E PRÁTICAS TEATRAIS MODERNAS NOS
GRUPOS AMADORES NATALENSES (1940-1959):
CONTRIBUIÇÕES PARA A HISTÓRIA DO TEATRO
AMADOR NO BRASIL**

**Monize Oliveira Moura
Gabriela Fernandes Carvalho**

Nos últimos anos, diferentes pesquisas têm buscado ampliar as perspectivas da historiografia do teatro brasileiro. Por um lado, aponta-se para o fato de que essa esteve, em geral, circunscrita ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo.¹ Por outro, formulam-se questionamentos em torno das fontes para produção de uma história do teatro brasileiro, considerando não apenas a dramaturgia, mas também as diferentes dimensões do espetáculo. Torna-se, portanto, central questionar a abordagem crítico-analítica dos fenômenos históricos² a fim de estimular a produção de outras histórias do teatro brasileiro mais complexas e menos excludentes. Um dos desafios nesse sentido envolve a reflexão a respeito da produção e os usos da história local. Se a defesa de uma história do teatro brasileiro mais crítica e plural estimula o interesse em descobrirmos as histórias dessa prática em pequenas e médias cidades fora do circuito das

1 Cf. BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

2 Cf. BRANDÃO, Tania. “As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas ‘Histórias do Teatro no Brasil’”. In: MOSTAÇO, Edélcio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010, pp. 333-75.

grandes “capitais culturais”, a produção de histórias locais de teatro engendra, de saída, uma reflexão sobre os “sentidos e significados atribuídos à história local”.³

Nessa vertente, a interpretação dos fenômenos históricos muitas vezes se encontra em um impasse, qual seja, o risco de leituras reducionistas com base em perspectivas localistas,⁴ ou presa a uma concepção da história local como “extensão e um desdobramento da história não local (nacional)”.⁵ No que se refere à história do teatro, os desafios são similares. Há, de um lado, a tentação de nos refugiarmos no trabalho isolado — sobretudo a partir de produções essencialmente memorialísticas — e, de outro, o risco da ambição universalizante — aquela que enxerga na história local do teatro apenas a parte do quebra-cabeça de uma narrativa maior, cujo eixo é carioca e paulista. O propósito maior, nesse caso, torna-se o de incluir na narrativa nacional ou global o que está à margem, sem, no entanto, considerar assincronias, descontinuidades e particularidades.

Atuando na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, deparamo-nos com estas dificuldades. A escassa bibliografia sobre a história do teatro no Rio Grande do Norte diz respeito à capital e utiliza, em geral, os mecanismos operatórios apontados por Brandão,⁶ dividindo-se entre enumerações cronológicas e relatos apresentando biografias curtas de figuras destacadas, em geral membros da elite no estado. Sobressaem-se, todavia, as empreitadas de Othon⁷ e Santos.⁸ A primeira reflete sobre a relação entre teatro e a vida educativa no Rio Grande do Norte, fornecendo para isso um panorama centrado na dramaturgia local, ao passo que Santos se esforça em relacionar a dinâmica teatral natalense ao cenário cultural do Rio de Janeiro e São Paulo. Porém, apesar de o mérito desses trabalhos desbravadores, há muito a se decifrar sobre a história do teatro norte-rio-grandense. Torna-se, nesse sentido, crucial examinar de maneira mais aprofundada diferentes aspectos da dinâmica teatral do Rio Grande do Norte, basenado-se em uma abordagem crítica, tal como argumentou Brandão, questionando os processos que conduziram à formulação discursiva do teatro potiguar no século XX, questão que está profundamente relacionada ao contexto de consolidação

3 CAVALCANTI, Erinaldo. “História e história local: desafios, limites e possibilidades.” *Revista História Hoje*, [S. l.], vol. 7, n.º 13, pp. 272-92, 2018.

4 Cf. SCHIMIDT, Maria Auxiliadora apud CAVALCANTI, Erinaldo. “História e história local: desafios, limites e possibilidades”. Op. cit.

5 CAVALCANTI, Erinaldo. “História e história local: desafios, limites e possibilidades”. Op. cit., p. 282.

6 Para a autora, a historiografia teatral brasileira recorre a alguns mecanismos básicos, e fazem que as obras dedicadas à história do teatro no Brasil possam ser enquadradas como: “relato, enumeração cronológica, inventário dramaturgício, vivência pessoal, registro de efemérides, crônica impressionista ou crônica episódica, análise cênica, estudo histórico, com frequência misturando procedimentos de cada uma dessas modalidades”. BRANDÃO, Tania. “As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas ‘Histórias do Teatro no Brasil’”. Op. cit., p.341.

7 Cf. OTHON, Sônia Maria. *O. Dramaturgia na cidade dos Reis Magos*. Natal: EDUFRN, 1998; OTHON, Sônia Maria. *Vida teatral e educativa da cidade dos Reis Magos: Natal, 1727 a 1913*. Natal: EDUFRN, 2003.

8 SANTOS, Racine. *Natal em Cena: 150 anos de história*. Natal: Trapiá, 1996.

do Estado moderno brasileiro. Nessa perspectiva, o estudo da prática teatral amadora natalense do século XX é especialmente pertinente. Se há registros da atividade amadora em Natal, desde o século XIX é, sobretudo em meados do século XX que os sentidos dessa prática se transformam, alinhando-se a concepções teatrais modernas e aos debates que envolveram a “institucionalização da cultura nacional”.⁹

Com efeito, conforme observou Fontana, é no contexto do Estado Novo, quando se desenha um projeto de nação para o Brasil, que a cultura passa a ocupar espaço relevante, não apenas nos debates sobre a construção do país, como também, de forma pioneira, nas pautas de políticas de Estado:

Foram criados novos aparatos destinados a interferir nas etapas de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico [...]; essa abertura a novas frentes acabou por revestir o Estado do papel de principal instância de consagração intelectual.¹⁰

A nova conjuntura política deu aos debates sobre a cultura nova dimensão, uma vez que passava a estar em disputa o acesso a financiamentos e políticas estatais. Assim, ancorado no contexto da modernização do teatro brasileiro, o movimento amador ganha destaque, contrapondo-se ao profissional, como um campo de experimentação de ideias e práticas vinculadas ao que se convencionou chamar de teatro moderno.

A ascensão do teatro moderno no Brasil foi um processo que consistiu na renovação do repertório em oposição aos gêneros cômicos e musicados em voga no século XIX e afirmação da figura do diretor. Envolveu, portanto, a superação de convenções de atuação e hierarquias próprias de um teatro de primeiros atores, que passou a ser visto como decadente. O fenômeno promoveu, finalmente, a ascensão da encenação como linguagem e a preponderância de uma assinatura artística do diretor na autoria do espetáculo.¹¹ As interpretações se dividem quanto aos marcadores temporais do teatro moderno brasileiro, situando-o entre 1938, ano de estreia de *Romeu e Julieta* pelo Teatro do Estudante do Brasil (TEB), e 1943, apresentação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo amador Os Comediantes. Em todo o caso, as iniciativas amadoras¹² são

9 FONTANA, Fabiana Siqueira. *O Teatro do estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 34.

10 CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, p. 36.

11 Cf. BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*. Op. cit.

12 A historiografia teatral costuma destacar no Rio de Janeiro a atuação dos grupos TEB e Os Comediantes e, em São Paulo, Grupo Universitário de Teatro e o Grupo de Teatro Experimental. Já em Pernambuco, são

entendidas como essenciais para a afirmação de pressupostos modernos que aos poucos foram sendo incorporados por companhias profissionais.

Longe de se tratar de uma evolução natural, a formulação discursiva de um teatro brasileiro moderno foi objeto de disputas por legitimação, envolvendo não apenas os artistas, como as dimensões da crítica e das próprias instituições públicas de cultura. Disso resultou, entre outros desdobramentos, a institucionalização do ensino de teatro e a incorporação por ele e pela própria historiografia de valores modernos. Consequentemente, deu-se a rejeição às formas teatrais recorrentes na passagem para o século XX, consideradas ultrapassadas e decadentes.¹³ Para Brandão:

[...] a geração moderna desposou o ponto de vista moderno de instauração de um marco zero para si. Quer dizer, agiu sob uma concepção rígida de militância, marcada pela procura de forte alcance doutrinário, em que uma determinada forma de fazer teatro devia ser afirmada e defendida.¹⁴

Apesar de o esforço da geração moderna para estabelecer-se, concepções, práticas cênicas e critérios de apreciação teatral não se transformaram de maneira uniforme e sincrônica no Brasil. Para Maciel, houve, “no tumultuoso percurso do teatro brasileiro, uma multiplicidade de modernidades que se adequaram a diferentes maneiras de desenvolvimento da própria noção de moderno”.¹⁵ A perspectiva do autor, que se refere ao teatro de Campina Grande, Paraíba, verifica-se também no caso natalense, onde também o “processo de implementação do paradigma moderno” é também tardio em relação aos marcadores temporais estabelecidos pela historiografia teatral.

A reflexão é fundamental para que possamos compreender as transformações que envolveram a prática teatral amadora natalense, suas disputas internas, bem como os debates no âmbito da imprensa acerca dessa atividade em meados do século XX. É oportuno aqui explicar que este texto não se pretende a mapear a “modernidade teatral potiguar”, indicando marcos fundadores e suas mais importantes personalidades. Interessa-nos apresentar em linhas gerais a atividade teatral amadora natalense nos anos 1940 e 1950, observando-a como formulação discursiva em disputa.

fundamentais os grupos Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), criado 1941, e Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), fundado em 1945.

13 MOURA, Monize Oliveira. “Modernidades teatrais no Brasil: circulação de ideias e práticas modernas entre grupos amadores e crítica teatral natalenses nos anos 1940-1960”. *Sala Preta*, São Paulo, vol. 22, n.º 2, pp. 114-40, 2023.

14 BRANDÃO, Tania. “As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas ‘Histórias do Teatro no Brasil’”. Op. cit., p. 367.

15 MACIEL, Diógenes André Vieira Maciel. *Lourdes Ramalho em cena: modernidade teatral, dramaturgia e regionalidade*. Campina Grande: EDUEPB, 2019, p. 162.

Balme¹⁶ sugere que a formulação do teatro moderno dependeu da criação de redes de circulação informais que “se traduziram na criação de novos públicos”. Nossa hipótese é, portanto, que as transformações da atividade teatral amadora natalense se relacionam com um fenômeno mais amplo de circulação de ideias e práticas que tiveram como consequência a consolidação do teatro moderno no país. Nesse sentido, buscaremos analisar a vinculação de alguns grupos locais a um “teatro de arte” ou “teatro moderno”, que resultam em montagens teatrais então consideradas inovadoras. Em seguida, examinaremos o lugar de destaque que a cidade de Natal passa a ocupar no âmbito regional, despontando como polo agregador do teatro amador do Nordeste, bem como a relação de amadores natalenses com diretores vindos de Recife.

Para o estudo do teatro amador em Natal os periódicos locais constituem fontes privilegiadas por fornecerem informações sobre a atividade (datas de fundação de grupos e estreia, atas de reuniões de grupos, fichas técnicas etc.). Porém, sobretudo, os jornais precisam ser problematizados como fontes, uma vez que constituem “um espaço de disputas culturais e de produção de discursos” sobre o próprio teatro e o teatro amador.¹⁷ Nesse viés, é fundamental ressaltar que a crítica teatral natalense era em grande parte exercida pelos próprios estudantes ou intelectuais atuantes em grupos amadores. Assim, mais do que o registro de uma prática, as críticas e notícias de jornais revelam estratégias de promoção de grupos, o desejo de legitimar certas ideias e concepções de teatro e, sumariamente, a disputa pelos sentidos da prática teatral amadora na cidade.

Esta pesquisa também se apoia no acervo documental do Teatro Alberto Maranhão, casa de espetáculos inaugurada em 1904, na capital do Estado. O acervo é composto, principalmente por livros de registros obtidos a partir de transcrições ou recortes de notícias de jornais locais, programas, cartazes e fotografias dos eventos ocorridos no Teatro. Os documentos conservados registram apresentações de grupos amadores, bem como festivais e congressos de teatro amador. Porém aqui, cabe fazer mais uma ressalva a fim de evidenciar que o acervo em questão não reflete a totalidade da atividade amadora na cidade porque resume-se ao registro dos eventos ocorridos no teatro oficial de Natal. Como veremos, o próprio uso desse espaço, privilegiando alguns grupos, foi objeto de discussão. Por isso, torna-se crucial ampliar a pesquisa por meio de fontes orais e outros documentos que possam revelar também características de

16 BALME, C. “Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais”. In: WERNECK, M. H. & REIS, A. de C. (orgs.). *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, pp. 203-19.

17 BARA, Olivier, 2008, p. 25 apud MOURA, Monize Oliveira. “As turnês de Sarah Bernhardt no Brasil (1886, 1893, 1905): contribuições para o estudo da presença teatral estrangeira no Brasil no final do século XIX”. *Sala Preta*, São Paulo, vol. 17, n.º 2, pp. 84-99, 2017.

parte da atividade amadora que foi considerada menor ou pouco comprometida artisticamente.

Inicialmente, foi realizado um levantamento em tabela de todos os grupos amadores em atividade no Rio Grande do Norte no período de 1940 a 1959, a fim de apreender as características gerais dessa atividade, no que diz respeito ao repertório de peças apresentadas (autores e obras), bem como quanto à sua composição (principais lideranças e permanência de seus integrantes). Com base nesse panorama, obtido também por meio dos estudos preliminares de Othon e Santos, procedeu-se novamente à leitura cronológica das colunas dedicadas ao teatro nos jornais disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, a saber *O Poti* e *Diário de Natal*, no período entre 1940 a 1959.

TENSÕES NO CAMPO AMADOR: O IMPULSO RENOVADOR E O TEATRO DE ALMANAQUE

Em meados do século XX, apesar de receber excursões de diversos artistas nacionais e estrangeiros, a capital potiguar não possuía um mercado artístico profissional estabelecido. São as sociedades e agremiações amadoras que, na primeira metade do século XX, de certa forma movimentam a cidade com espetáculos teatrais, para além do circuito de turnês realizadas no Teatro Carlos Gomes, principal casa de espetáculos da cidade. A prática do teatro como forma de lazer é difundida nos chamados “teatros de bairro” e como instrumento de educação, estimulado no âmbito das primeiras instituições de ensino da cidade.

Nos anos 1940, sobressaem-se o Grêmio Dramático de Natal, fundado em 1939, e Conjunto Teatral Potiguar (CTP), criado em 1941. Esses dois mantêm uma atividade perene, com constantes produções, reprises e estreias, disputando então, segundo Pires, “a liderança do amadorismo teatral na cidade”.¹⁸ Em geral, os grupos sobrevivem graças a contribuições de seus associados ou à obtenção de auxílios pontuais do poder público.

Sobre a década de 1950, esta pesquisa mapeou nos jornais locais menções a 22 grupos teatrais entre 1949-1959, conforme a tabela a seguir. São eles:

18 PIRES, Inácio Meira. *História do Teatro Alberto Maranhão (1904 a 05.03.1952)*. Natal: Fundação José Augusto, 1980, p. 353. No repertório desses grupos destacam-se nomes como Sandoval Wanderley, mas também recifenses como Hermógenes Vianna, Silvino Lopes e Samuel Campelo (vinculados ao Grupo Gente Nossa) e Valdemar de Oliveira (TAP), além de peças em voga nos palcos cariocas da década de 1940 — comédias de Armando Gonzaga, Amaral Gurgel, Ernani Fornari, Joracy Camargo, Raimundo Magalhães Júnior, Luiz Iglesias e José Wanderley.

Grupos teatrais amadores mencionados nos periódicos natalenses entre 1949-1959	
Nome do grupo	Ano em que aparece mencionado em jornais
Conjunto Teatral Potiguar	1941-1953
Teatro do Estudante da Associação Potiguar de Estudantes	1950
Meira Pires e seus artistas	1949-1954
Fernando Cardoso e seu Teatro de Amadores	1949
Teatro Espírita	1954
Teatro Juvenil Potiguar	1954
Teatro da Mocidade	1953
Teatro de Bairro	1949-1950
Os Farsantes	1949-1956
Teatro de Amadores de Natal	1951-1959
Clube dos Sete ou Teatro dos Sete	1953-1959
Sociedade Artística Estudantil	1949
Grupo Isabel Gondim	1954
Teatro Cultura de Natal	1955-1959
Teatro Experimental de Arte	1951
Teatro Juvenil Potiguar	1954
Teatro Escola de Natal	1950-1954
Teatro Operário de Natal	1952
Teatro Experimental de Amadores	1957
Teatro da U.M.E.N	1954
Teatro Universitário do Rio Grande do Norte	1958, 1960
Teatro de Amadores Unidos, posteriormente Artistas Unidos	1957-1959

É oportuno aqui ressaltar alguns aspectos deste mapeamento. Primeiro, a dificuldade de caracterizar a atividade teatral amadora do ponto de vista quantitativo, uma vez que a pesquisa em periódicos muitas vezes deixa de fora os grupos de teatro de bairro, nem sempre considerados relevantes pelos jornais. Ainda nesse sentido, pesa o próprio carácter pontual e descontínuo da atividade amadora. Alguns grupos paralisam ou encerram suas atividades sem formalizar e tornar pública a mudança. É comum ainda vermos um mesmo grupo mudar de nome, ou as mesmas pessoas serem apontadas como integrantes de diferentes coletivos. No que se refere à composição dos grupos, é importante notar que quase todos eles são liderados por homens, à exceção do Clube dos Sete, dirigido pela poetisa Clarice Palma, que gozava de certo capital social e cultural.¹⁹ As mulheres atrizes são pouco mencionadas pela imprensa, normalmente em pequenas entrevistas, ou apenas nas indicações de ficha técnica dos espetáculos. Em geral, as discussões sobre o teatro amador aparecem como um assunto de homens, membros de uma elite intelectual, política ou econômica. No que diz respeito às condições materiais da prática amadora, nem sempre é possível obter nos jornais informações quanto à sede de grupos ou estatutos, uma vez que os jornais destacam os grupos que ensaiam ou se apresentam no Teatro Carlos Gomes, principal edifício teatral do período, deixando de fora eventos que ocorriam em auditórios ou outros espaços.²⁰

A quantidade de grupos mencionados pelos periódicos natalenses revela a vitalidade da atividade teatral amadora em Natal no período, que contava com outras modalidades de lazer, como o cinema e o rádio. Com efeito, na década de 1950, o teatro amador é um assunto privilegiado em colunas semanais dedicadas ao teatro e à vida social da cidade, sendo objeto de disputas, principalmente entre a elite intelectual local. Ainda assim, é comum encontrarmos diversas reclamações sobre a falta de público aos teatros ou a insuficiência de incentivos do poder público local aos grupos amadores. Entendemos, no entanto, que tais reclamações dão provas de que o teatro era então entendido como um assunto de interesse público, portanto imprescindível à civilização e ao progresso, ideia presente desde o século XIX. No entanto, nos anos 1950, essa perspectiva ganha novas tonalidades em Natal, aliando-se às ideias que circulavam no Brasil sobre teatro moderno.

No caso de Natal, não é forçoso pensar que os intelectuais locais tenham incorporado os debates sobre o amadorismo em voga no Rio de Janeiro e em São Paulo percebidos por Fontana²¹ a partir dos anos 1930. Com efeito, a ideia de que o teatro amador deveria atuar como uma plataforma da vanguarda artística

19 O grupo tinha como presidente de honra o próprio Câmara Cascudo.

20 Alguns possuíam sede própria, como é o caso do Conjunto Teatral Potiguar, situada na Avenida Rio Branco, e Clube dos Sete, que transformou em teatrinho um salão paroquial no bairro do Alecrim.

21 Cf. FONTANA, Fabiana Siqueira. *O Teatro do estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Op. cit.

permeou as discussões nos jornais natalenses sobre o teatro amador no período, servindo como parâmetro de distinção e hierarquização entre os próprios grupos amadores da cidade.

Assim, quando da passagem do TEB em Natal, em 1952, o intelectual Veríssimo de Melo clamava:

[...] Ora, temos em Natal uns quatro ou cinco grupos amadores do teatro. Há o grupo de Sandoval. O grupo de Meira Pires. O grupo de Marcelo. O grupo de Geraldo Augusto e Newton Navarro. O grupo de José Maria. E talvez outros. Essa gente, — todos meus amigos, graças a Deus! — vive cada um para o seu lado, proclamando que o seu teatro é o melhor de todos e alguns até dizem que os outros não fazem nada que se aproveite em matéria de bom teatro. Enfim, as forças estão divididas e em luta. O resultado é que não há um grupo realmente forte e que impressione efetivamente. Há valores de talento. Mas os grupos são falhos e não têm a orientação firme que poderiam ter. Qual a solução para esse ambiente de luta, desfavorável ao desenvolvimento de um bom teatro?

Creio que só há um meio: Harmonizar essa gente e reunir todo o bloco num só grupo teatral. E quem poderia servir para esse trabalho de aproximação?

Creio também que ninguém melhor do que Paschoal Carlos Magno, que acima de tudo é diplomata, compreensivo e conhecedor do assunto, poderia entabular conversações com essa gente, promovendo uma reunião, expondo a necessidade de reunir todos os valores e fundar um só teatro de amadores em Natal, que seja realmente digno desse nome.²²

Por um lado, a passagem é interessante por evidenciar o prestígio de Paschoal Carlos Magno,²³ fundador do TEB, com intelectuais natalenses. De fato, outras crônicas publicadas em jornais locais sobre as atividades do TEB demonstram a disseminação do projeto artístico encabeçado por Paschoal, bem como a assimilação de concepções, debates e critérios de apreciação de espetáculos veiculados nos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo.²⁴

Por outro lado, transparece na crônica certa tensão interna no que se refere à atividade amadora. Primeiro, na própria seleção feita por Veríssimo de Melo, a quem interessa apenas a prática teatral vinculada a um projeto artístico de

22 VERÍSSIMO, de Melo. “Apelo a Paschoal Carlos Magno”. *Diário de Natal*, Natal, ano 12, n.º 2.807, p. 2, 14 fev. 1952.

23 Conforme demonstrou Fontana, Paschoal Carlos Magno desempenhou um importante papel como incentivador do teatro amador em moldes modernos no Brasil. Muitos grupos, inclusive potiguares, recorrem a Paschoal, reconhecendo nele o líder do movimento teatral amador no país.

24 MOURA, Monize Oliveira. “Modernidades teatrais no Brasil: circulação de ideias e práticas modernas entre grupos amadores e crítica teatral natalenses nos anos 1940-1960”. Op. cit., p. 127.

excelência. Segundo, no tom de intimidade utilizado pelo cronista para se referir ao Teatro de Amadores de Natal (TAN), Teatro Escola de Natal, CTP, TEA e Teatro do Estudante ilustra a forma como a crítica teatral era exercida pelos jornais natalenses, restrita a um pequeno círculo social interessado em legitimar suas propostas. Dessa forma, no período aqui estudado, é fundamental considerar a imprensa não apenas como registro da atividade teatral amadora natalense, mas como produtora de uma ideia de teatro amador natalense alinhada a um projeto moderno que norteou, como veremos, as políticas ou ações oficiais, no âmbito do teatro no período.

ANSEIOS DE RENOVAÇÃO

A reivindicação de renovação do teatro natalense esteve, de início, associada à escolha de um repertório de valor literário, diferente das comédias e chanchadas que, em geral, predominavam tanto nas excursões de companhias profissionais, quanto nos programas de grupos amadores. Nessa direção, inicialmente, buscaram destacar-se da cena amadora local os grupos Os Farsantes, CTP e Teatro Experimental de Arte.

Em 1949, Newton Navarro,²⁵ que colaborou com os três grupos conclamava os amadores natalenses a renovarem seu repertório cênico “não mais com chanchadas de picadeiro desses circos de interior, mas vivendo dramas e histórias que apontem novos e melhores rumos de vida. Criando um teatro permanente de arte”.²⁶ Ele propunha, então, que os amadoristas buscassem como referência o trabalho de Paschoal Carlos Magno e levassem aos palcos dramaturgos desconhecidos dos potiguares, como Eugene O’Neil, Sartre, Lorca, Ibsen.

A proposta de Navarro deflagra uma percepção muito veiculada na década de 1950 de que cabia ao movimento amador que então se processava a tarefa de elevar a qualidade do teatro apresentado em Natal, promovendo textos reconhecidos pela literatura teatral. Esse movimento dizia respeito, sobretudo, aos jovens nomes que fundam e participam de grupos amadores anteriormente destacados. Nesse contexto, a adaptação feita por Navarro em 1949 do conto *O Muro*, de Sartre, respondia ao clamor de jornalistas e intelectuais da cidade. A montagem

25 Newton Navarro Bilro (1928-1992) nasceu em Natal e mudou-se para o Recife, em 1947, onde estudou desenho, tendo como professor Lula Cardoso Ayres. No teatro amador, foi ator, contrarregista, iluminador, cenógrafo, figurinista e dramaturgo. Na década de 1960, foram encenadas três obras de Navarro em Natal: *Um Jardim Chamado Getsêmani* (1964); *O Caminho da Cruz* (1966) e *Hoje Tem Poesia* (1966). Sobre sua trajetória no teatro natalense, ver CARVALHO, Gabriela Fernandes. *Um Jardim Chamado Getsêmani: A contribuição de Newton Navarro para a modernização do teatro em Natal (1948-1964)*. 226 f. Mestrado em Artes Cênicas – Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

26 NAVARRO, N. “Os estudantes’ precisam voltar”. *Diário de Natal*, Natal, ano 10, n.º 1.889, p. 3, 29 maio 1949.

envolveu a uma cooperação entre sócios do CTP, que naquele mesmo ano se denominaram Os Farsantes²⁷ e foi apresentada gratuitamente em sua sede.²⁸ Também, nesse mesmo ano e local, Newton Navarro realiza uma exposição de pintura, em cuja inauguração profere uma palestra sobre Cândido Portinari.²⁹

Aqui, é importante ressaltar que o grupo se destacava do amadorismo potiguar também por sua própria composição, na qual figuravam jovens com acesso a uma formação intelectual e artística distinta, como é o caso do próprio Newton Navarro, que regressava de Recife, cidade que passava por forte efervescência cultural nos anos 1940-1950. A capital pernambucana oferecia a Navarro “um circuito relativamente ativo de conferências, palestras e exposições, oportunidade de crescimento intelectual”.³⁰ Por intermédio de Gilberto Freyre, o potiguar matricula-se no curso de desenho livre ministrado por Lula Cardoso Ayres, importante nome na arte moderna pernambucana.³¹ Em 1948, participa expondo aquarelas do *III Salão de Arte Moderna*,³² experiência que o inspira a realizar também em Natal uma exposição de arte moderna.³³ Dessa forma, o jovem artista já gozava de prestígio na cidade, associado à efervescência cultural pernambucana:

Newton Navarro, o jovem pintor conterrâneo que é uma das mais fortes expressões do movimento cultural do nosso Estado, ex-aluno de Lula Cardoso Aires na Escola de Belas Artes do Recife, vem se revelando também um poeta de sensibilidade, com uma presença constante nos suplementos literários daqui e do Recife revelou-se de súbito um vitorioso autor teatral. [...] Poucos dos seus amigos o conheciam como teatrólogo de larga sensibilidade e muita imaginação.³⁴

27 O grupo era formado por Newton Navarro, Lenine Pinto, Marcelo Fernandes, Paulo Teixeira e Ticiano Duarte

28 Esse grupo é então dirigido por Sandoval Wanderley.

29 Cf. “Amanhã a exposição do pintor newton navarro”. *Diário de Natal*, Natal, ano 10, n.º 1.986, 8 set. 1949.

30 TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: a presença do Teatro do Estudante e d’O Gráfico Amador no Recife, 1946-1964*. Recife: Editora UFPE, 2016, p. 88.

31 Ayres também transita pela linguagem teatral, participando, em 1946, como cenógrafo nas montagens do TEP: *O Segredo*, de Ramon Sender e *O Urso*, de Tchekhov, dirigidas por Hermilo Borba Filho.

32 A exposição aconteceu na Faculdade de Direito do Recife e reuniu telas de Lula Cardoso Ayres, Hélio Feijó, entre outros.

33 Trata-se de uma exposição realizada na Sorveteria Cruzeiro, na cidade de Natal, entre 1948 e 1949. Pelos depoimentos de Navarro, seus quadros não foram tão bem recebidos pela sociedade potiguar, pouco habituada à estética moderna e à nudez de alguns personagens que caracterizavam algumas de suas telas.

34 “O Navio de Pedra será encenado brevemente no Rio”. *Diário de Natal*, Natal, ano 11, n.º 2.352, p. 4, 14 out. 1950.

No caso de *O Muro*, a participação de Navarro, envolveu não somente a dramaturgia, como também os aspectos visuais da cena, que foram utilizados como elementos dramatúrgicos, em uma proposta considerada então como revolucionária no panorama teatral da cidade.

[...] Na peça há intervenções e influências poderosas e decisivas do cenário, do som e da luz. Tudo invenção de Newton, às vezes de incoercíveis repercussões, no jogo dos vermelhos, dos cinzas, do violeta. Teve, naturalmente, a representação alguns defeitos. O que ela significa, entretanto, como sugestão, testemunho, experiência, estímulo é admirável. Como ponta de lança, penetrou o futuro. [...] Quatro de outubro de 1949: data revolucionária na arte teatral natalense.³⁵

Convém ressaltar que o espetáculo foi realizado com poucos recursos e apresentado em um pequeno auditório, que não devia dispor de requinte quanto à técnica. Ainda assim, a montagem de *Os Farsantes* se sobressaiu também pelos debates que provocou na cidade. Pouco antes da apresentação, uma palestra com o tema “Sartre e o Existencialismo” foi proferida pelo poeta Antônio Pinto de Medeiros. O espetáculo foi, ainda, precedido de uma demonstração didática feita pelo próprio Navarro:

Então, com toda cena às escuras fez a apresentação do ambiente: uma masmorra onde três condenados em desespero recusam a chegada da próxima madrugada, que virá para eles com a morte no muro; apresentou com as diversas luzes de um jogo de vermelhas, amarelas, violetas, a rotunda negra, as três paredes soltas e a claraboia do cenário. Falou do sentido de tudo aquilo, dos refletores aos efeitos musicais, e chamou a público um a um os personagens, entregando-os o nome de Sartre.³⁶

O que estava em jogo era a formação de um público em Natal apto a apreciar espetáculos concebidos de acordo com os parâmetros do teatro moderno, questão na qual a própria imprensa passou a se empenhar.

A partir de 1950, os *Farsantes* se reorganizaram para a montagem de *As Mãos*, adaptação do conto homônimo de Sherwood Anderson, por Newton Navarro e Geraldo Carvalho, que estreou em dezembro daquele ano. A iniciativa foi, então, considerada como uma “tentativa de teatro sério” por parte dos amadores,

35 “Presença...” *Diário de Natal*, Natal, ano 10, n.º 2.016, p. 5, 9 out. 1949.

36 PINTO, Lenine. “Crônicas da província (fatos, pessoas e coisas de Natal)”. *Diário de Natal*, Natal, ano 10, n.º 2.165, p. 9, 19 mar. 1950.

a qual destoava do repertório ligeiro comumente representado na cidade.³⁷ O drama psicológico dava aos atores a possibilidade de investir em um trabalho mais introspectivo, valorizando a densidade psicológica das personagens. Novamente, a montagem ensejou explicações relevantes do ponto de vista da formação de uma plateia capaz de compreender e apreciar concepções teatrais modernas em Natal. Em crônica publicada no *Diário de Natal*, por exemplo, Navarro procurou defender sua concepção para os cenários relacionando-a à dramaturgia moderna:

Num século dos Sartre, dos O'Neill, dos T.S. Elliot, dos Baurrault, de completa revolução no texto, na forma literária; a "plástica" tinha forçosamente de sentir a mudança e a subida em planos superiores. O cenário será assim, aquela definição de Thornton Wilder de que cada espectador deve interiormente criar a paisagem onde os personagens vivem o drama. Nós o que faremos em "As Mãos" é tão somente o arranjo de algumas retas curvas, planos para que o povo junte com esses traços o mundo interior do infeliz professor Wing Biddlebaum. Assim chegamos à conclusão de que o cenário tem que se identificar com o drama.³⁸

Interessa aqui observar a preocupação de Navarro em justificar sua opção por uma cenografia sugestiva e abstrata, que destoava, portanto, dos cenários que costumavam ambientar a cena em comédias ligeiras predominantes na cidade.

Em 1951, Os Farsantes viajam a Recife, onde estabelecem parceria com o Teatro Universitário. A expectativa era a produção de um evento, com o apoio de Hermilo Borba Filho e Paschoal Carlos Magno, na qual seriam apresentadas as peças *Óleo*, de Eugene O'Neill, *O Navio de Pedra*, de Newton Navarro e *A Parede Noturna*, de Lenine Pinto. Apesar de o evento não ter se concretizado, a ida dos potiguares, noticiada pelo *Diário de Natal*³⁹ e *Diário de Pernambuco*,⁴⁰ revelava a compreensão de que Paschoal Carlos Magno aglutinava os anseios de um "teatro dos novos no Brasil",⁴¹ que poderia ser realizado por meio de intercâmbio entre os natalenses e o teatro amador pernambucano. Como veremos, as parcerias com grupos e artistas de Recife foram realizadas no período e responderam ao anseio de renovar e elevar a cena natalense.

37 CARVALHO, Geraldo. "Conversa sobre Teatro": os farsantes e as tentativas de Teatro de Arte – conversa com os personagens de As Mãos – concepção de cenário surrealista. *Diário de Natal*, Natal, ano 11, n.º 2.405, p. 4, 10 dez. 1950.

38 Idem.

39 FERNANDES, Marcelo. "Teatro: a vez é dos "Farsantes". *Diário de Natal*, Natal, ano 11, n.º 2.547, 13 maio 1951.

40 "Os Farsantes e o Recife". *Diário de Pernambuco*, Recife, ano 126, n.º 102, p. 12, 6 maio 1951.

41 FERNANDES, Marcelo. "Teatro: a vez é dos "Farsantes". Op. cit.

Um ano antes, a ala mais jovem do Conjunto Teatral Potiguar encampa a montagem de *Além do Horizonte*, texto de Eugene O'Neill, inspirada na montagem homônima do Teatro Universitário de Pernambuco, em 1949. Depreende-se dos jornais que, o CTP, fundado em 1941 e presidido por Sandoval Wanderley, vivia um espírito de renovação, que tensiona a relação entre seus integrantes, culminando com a eleição do jovem Marcelo Fernandes para a sua presidência em 1951⁴² e a fundação do Teatro de Amadores de Natal (TAN) por Sandoval Wanderley. É justamente o setor mais ligado a Marcelo Fernandes quem encampa as montagens de *O Muro* e *As Mãos*, via Os Farsantes e de *Além do Horizonte*. De acordo com Fernandes, Newton Navarro havia assistido ao espetáculo em Recife, regressando a Natal trazendo fotos do cenário criado por Ziembinski,⁴³ que inspirariam a cenografia da montagem natalense.⁴⁴

É importante notar que esta conexão com os pernambucanos foi ressaltada pelos periódicos locais, de modo a conferir maior legitimidade à escolha do Conjunto Teatral Potiguar:

o espetáculo representará uma completa renovação nas representações teatrais dos amadores da terra [...] Os cenários foram executados pelo amador José Maria Guilherme, aproveitando a concepção do cenógrafo Polonês Ziembinski. [...] Contou ainda o Conjunto Teatral com a colaboração do pintor Newton Navarro e do maestro Waldemar de Almeida e ainda a cooperação do Teatro Universitário e ainda a cooperação do Teatro de Amadores de Recife.⁴⁵

A ideia era mostrar que direta ou indiretamente, os grupos amadores natalenses vincularam-se às propostas de Ziembinski e do TAP, grupo amador que àquela altura gozava de enorme prestígio entre os natalenses.

42 O grupo dissolveu-se em 1953, doando seu patrimônio ao Teatro do Estudante da A.P.E, presidido por José Maria Guilherme. Entre 1950 e 1953 o CTP apresentou: *Além do Horizonte*, de Eugene O'Neil, em 1950; *Quando despertamos de entre os mortos*, de Ibsen, em 1950; *Tempos modernos*, de Sandoval Wanderley, em 1950; *Sinhá moça chorou*, de Ernani Fornari, em 1951 e *O Malentendido*, de Albert Camus, em 1953.

43 Ziembinski viaja a Recife em 1944, contratado pelo TAP. O grupo propunha a renovação na cena pernambucana por meio da escolha de um repertório formado por autores estrangeiros consagrados e encenações bem acabadas. Nesse intuito, o grupo contrata, a partir de 1944, encenadores estrangeiros como Ziembinski, Flaminio Bollini Cerri, Zygmont Turkov, Willy Keller. Segundo Teixeira (2016, p. 107), esses profissionais não permaneceram no grupo tempo suficiente para imprimir-lhe sua marca. A passagem de Ziembinski por Recife foi, no entanto, compreendida uma experiência renovadora no TAP. Para Teixeira: "Durante os 10 meses em que se manteve à frente do conjunto, Ziembinski introduziu novidades relevantes. Uma das peças que montou, por exemplo, *Nossa Cidade* (de Thornton Wilder, em abril de 1949), foi encenada sem apetrecho cenográfico algum, senão a presença de praticáveis e os efeitos obtidos pela iluminação".

44 FERNANDES, Marcelo. "Navarro, o ator, a cena e o teatro". In: ALMEIDA, A.; SOBRAL, G. & RUBIANO, H. (orgs.). *Saudades de Newton Navarro*. Natal: EDUFN, 2013, p. 78.

45 "Teatro: 'Além do Horizonte' de O'Neil C.T.P.". *Diário de Natal*, Natal, ano 10, n.º 2.157, 10 mar. 1950.

Em julho de 1951, alguns dos integrantes do CTP, agora liderado por Marcelo Fernandes, e Os Farsantes criaram o Teatro Experimental de Arte,⁴⁶ composto na maioria de universitários. O próprio nome escolhido para denominar o conjunto denota sua pretensão de destacar-se de uma prática teatral amadora supostamente descomprometida com a arte. O *Diário de Natal* anunciou com entusiasmo a formação do grupo, compreendendo-a como “o movimento de aprimoramento social e seleção de teatro em marcha pelas mãos dos valores novos, em nossa cidade”.⁴⁷ A mesma coluna trazia a seguinte declaração de Câmara Cascudo:

O Teatro Experimental de Arte é antes de tudo uma atitude de vitalidade e de reação contra o que eu chamo de teatro narcótico. Estamos assistindo pelas diversidades e gêneros teatrais vividos no velho Carlos Gomes, uma fase promissora de arte.⁴⁸

O depoimento de Cascudo foi replicado pelo *Diário de Natal* precedido de outras declarações de intelectuais e membros da elite local sobre o grupo, sempre muito elogiosas. Percebe-se aí uma estratégia, que também será utilizada por outros grupos, de destacar-se da prática amadora local, constituindo-se formalmente de maneira organizada e associando-se à elite local, investindo em cerimônias oficiais pomposas para esse público. Era comum, que, além dos sócios comuns, os grupos contassem com sócios de honra, que emprestam aos coletivos capital econômico, social ou cultural.

O texto escolhido pelo grupo para a sua estreia no Teatro Carlos Gomes foi *Cantam as Harpas de Sião*, de Ariano Suassuna, que havia sido representado em 1948 pelo TEP com direção de Hermilo Borba Filho. Mais uma vez, a sugestão do texto teria sido de Newton Navarro, que havia assistido ao evento do TEP,⁴⁹ contribuindo na concepção de cenários e figurinos na montagem potiguar. Diferentemente da montagem pernambucana, que ocorreu na forma de teatro ambulante, a montagem de *Cantam as Harpas de Sião* pelo TEA se deu no principal teatro da cidade, o Carlos Gomes, com direção geral de Geraldo Car-

⁴⁶ Na direção geral do grupo estava Geraldo Carvalho. Lenine Pinto, diretor cultural, Ítalo Suassuna, diretor artístico, Dorian Gray, diretor técnico e Olavo Maria, diretor musical.

⁴⁷ “Depõem intelectuais sobre a próxima estreia do Teatro Experimental de Arte”. *Diário de Natal*, Natal, ano 11, n.º 2.611, 18 jul. 1951.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ No acervo pessoal de Newton Navarro encontra-se o programa do evento *A Barraca*, realizado no Parque 13 de Maio, em que *Cantam as Harpas de Sião* foi apresentada.

valho. O *Diário de Natal* considerou a estreia como “o terceiro grande momento da cena amadora natalense após *O Muro* e *As Mãos de Os Farsantes*”.⁵⁰

Na perspectiva das ações formativas desenvolvidas pelo TEP, o TEA criou, em 1951, a *Revista de Letras* e o *Concurso Literário*. A iniciativa demonstra o interesse em instaurar em Natal um debate mais aprofundado sobre arte tendo em vista renovar o horizonte cultural da cidade, proposta que despontava também nas iniciativas de Os Farsantes. Uma delegação do TEA participa ainda do I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado em 1951. Nos anais do evento, Geraldo Augusto Carvalho, como presidente do grupo, defendeu a criação de uma Federação Nordestina de Teatro Amadorista, vinculada ao Serviço Nacional de Teatro envolvendo os estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. A proposta que vislumbrava a organização de grupos amadores nordestinos com sede em um dos estados da região veio a se concretizar no final da década, como desdobramento do I Congresso Brasileiro de Teatro Amador, realizado em 1958, em Natal.

MEIRA PIRES E O TEATRO DE CULTURA DE NATAL (TCN): DIÁLOGOS COM O TAP

A busca de elevação artística norteou ainda a conduta de Meira Pires,⁵¹ figura preponderante nos assuntos referentes ao teatro em Natal nos anos 1950. Natural da cidade de Ceará-Mirim, ele participa de diferentes grupos amadores a partir de 1943 (Teatro da Mocidade, Teatro de Bairro, Teatro Operário, Teatro Escola de Natal, Meira Pires e seus artistas e Teatro de Cultura de Natal) e, além disso, projeta-se como dramaturgo, crítico e gestor teatral. Inserido no círculo social das elites, ele mantém coluna dedicada ao teatro local em *O Diário de Natal* e *O Poti* e torna-se delegado do SNT⁵² entre 1951 e 1954. Como a delegacia situava-se no Teatro Carlos Gomes, Meira Pires assume a direção do edifício. Durante suas gestões, empenhou-se na realização de reformas do teatro e na

50 JOVINO, Wilson. “Vamos falar de teatro”. *Diário de Natal*, Natal, ano 11, n.º 2.648, p. 10, 26 ago. 1951.

51 Inácio Meira Pires (1928-1982) escreve sobre e para teatro, tendo suas peças encenadas por alguns coletivos locais. Foi sócio efetivo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e membro titular da Academia Norte-rio-grandense de Letras. Próximo ao círculo social das autoridades, desempenhou funções administrativas importantes. Foi superintendente geral do Teatro Alberto Maranhão, membro do Conselho Estadual de Cultura, representante do setor cultural do Ministério do Trabalho, presidente da Sociedade Nacional de Teatro Amador, fundada em 1958, delegado do Serviço Nacional de Teatro no Rio Grande do Norte (1952) e, posteriormente diretor, no nível nacional, da mesma instituição.

52 As delegacias do Serviço Nacional de Teatro (SNT), uma em Salvador, outra em Natal, são criadas na gestão de Aldo Calvet. Ver CAMARGO, Angelica Ricci. O conselho consultivo do Serviço Nacional de Teatro: antigas polêmicas e novas propostas para uma política de teatro. *Revista Ars Historica*, Rio de Janeiro, vol. 8, pp. 81-99, 2014.

realização de festivais e congressos que colocaram Natal em posição de destaque no âmbito do teatro amador no Nordeste.

Assim, em 1955 ele organiza no Teatro Carlos Gomes o I Festival Nortista de Teatro Amador. O evento realizado com verba parlamentar,⁵³ recebeu delegações da Bahia, do Ceará, da Paraíba, de Alagoas e de Pernambuco, promoveu apresentações teatrais e mesas redondas, nas quais foram discutidas questões e propostas para o teatro brasileiro e nordestino.⁵⁴

O evento contou ainda com debates acalorados entre os amadores. Após a apresentação do melodrama *Almas que sofrem*, do baiano Weldon Americano da Costa, Meira Pires declarou que aquele era um espetáculo superado e fora de moda, fato que motivou realização de uma mesa-redonda sobre “o melodrama e teatro moderno”, com intervenções de Waldemar de Oliveira, do Teatro de Amadores de Pernambuco em favor do teatro moderno.⁵⁵ A situação evidencia os conflitos dentro do movimento teatral amador e a maneira como a vinculação ao moderno teve que ver com um processo de distinção e hierarquização entre os grupos.

O Festival Nortista de Teatro Amador teve edições em Pernambuco e na Bahia nos anos seguintes. Já em 1958, Natal viria a sediar o I Congresso Brasileiro de Teatro Amador, que contou com espetáculos dos grupos Associação Teatral das Alagoas, Teatro Escola do Ceará, Teatro Universitário de Pernambuco, Teatro de Amadores de Pernambuco, Teatro de Cultura do Natal, além de discussões em comissões. Aqui, interessa-nos acentuar a relevância dessas ocasiões para o teatro amador em Natal e no Nordeste, compreendendo que elas apontam para a institucionalização da atividade teatral amadora e para a circulação de repertório e concepções teatrais modernas.

Um dos desdobramentos do Congresso, por exemplo, foi a Fundação da Sonata, Sociedade Nacional de Teatro Amador. Para Lima Filho, a história da organização do movimento teatral amador brasileiro, nos moldes como a década de 1970 vai projetar, seria outra sem as iniciativas empreendidas no Nordeste na década de 1950, dentre elas a fundação da Sociedade Nacional de Teatro Amador (SONATA).⁵⁶ É curioso, no entanto, que, embora tenha

53 Questão que motivará Meira Pires a indispor-se com a direção do SNT, que, segundo ele, não destinou verba ao evento.

54 O espetáculo *A grande estiação*, de Isaac Gondim Filho, ensejou uma palestra do autor a respeito do teatro no Nordeste, na qual defendeu como “certada a tendência do teatro do nordeste filiada à própria orientação do sociólogo Gilberto Freyre” (MELO, Veríssimo de. “Reportagem Social”. *O Poti*, ano 2, n.º 317, pp. 7, 17 set. 1955). A questão é relevante porque demonstra a relevância do Festival na agenda de debates acerca do teatro dito nordestino ou de temática popular, que norteou propostas de renovação na região a partir da década de 1940.

55 MELO, Veríssimo de. “Reportagem social”. *O Poti*, ano 2, n.º 318, p. 7, 18 set. 1955.

56 LIMA FILHO, Francisco Geraldo de Magela. *Os Nordestes e o teatro brasileiro*. 214 f. Doutorado em Artes Cênicas – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017, p. 155.

sido eleito para presidir a associação, Meira Pires afirmava não acreditar em um movimento coletivo. Para ele, as discussões estabelecidas em órgãos dessa espécie não eram construtivas, servindo “apenas para enterrar a marcha de muitos empreendimentos”.⁵⁷

De fato, a atuação de Meira Pires não parecia muito simpática a propostas coletivas. Nas instâncias em que atuou, ele sempre ocupou posição de liderança e autoridade, buscando utilizar seu capital social para obtenção de subsídios. Paradoxalmente, sua atuação à frente do Teatro Carlos Gomes promoveu diversos festivais e congressos⁵⁸ importantes não apenas por difundir em Natal repertório, concepções e práticas vinculadas ao teatro moderno, como também por promover o intercâmbio entre grupos amadores no Nordeste, o que fortaleceu e determinou o movimento amador nordestino.

A participação de Meira Pires em grupos teatrais na década de 1950 revela uma face do teatro amador muito ligada às instituições oficiais e às elites locais. Nesse sentido, o potiguar buscava projetar-se como um modernizador do teatro natalense, alinhado a uma proposta civilizatória e elitista de arte. Já em 1950, seu grupo Teatro Escola de Natal expunha o desejo de estruturar-se desde o arquivo, a biblioteca ambulante, os cenários e o guarda-roupa, de acordo com “*a ética moderna do teatro*”.⁵⁹ O grupo, entretanto, não alça voos maiores e tem suas atividades paralisadas em virtude de um problema auditivo do qual Meira Pires é acometido, sendo retomado apenas na década seguinte.

No entanto, a partir de 1955, ele funda o TCN, que agregou a alta sociedade natalense.⁶⁰ A proposta do grupo era fornecer uma base poderosa para o crescimento artístico de Natal, o que incluía a criação de um curso de teatro e um departamento infantil. A escolha do repertório ficaria a cargo de diretores contratados, que deveriam submeter-se a uma única regra estabelecida por Meira Pires “chanchada não montaremos”.⁶¹ O grupo reivindicava-se como amador, sendo os seus ganhos com bilheteria destinados a obras assistenciais. Buscava, portanto, inspiração no TAP, também composto por membros da elite abastada de Recife comprometida com o projeto artístico de grande qualidade estética.

A fundação do TCN promoveu parcerias com o grupo pernambucano. Após cogitar a vinda de diretores estrangeiros, o grupo acaba contratando Walter de Oliveira, do TAP, para a direção de sua primeira montagem, a peça *Cândida*,

57 PIRES, Inácio Meira. Teatro, *O Poti*, Natal. Ano 4, n.º 883, p. 5, 26 set. 1957.

58 Festival Nortista de Teatro Amador (1955), I Congresso Brasileiro de Teatro Amador (1958); Festival Nortista de Amadores do Autor Teatral (1960); I Encontro dos Diretores de Teatro Norte-Nordeste (1962); e IV Festival Nacional de Teatro de Estudantes (1962).

59 “Teatro: no dia 24 a estreia do Teatro Escola”. *Diário de Natal*, Natal, ano 10, n.º 2.164, 18 mar. 1950.

60 Pertenciam ao quadro diretor políticos, comerciantes, um banqueiro e intelectuais (no conselho diretor do TCN estava Câmara Cascudo)

61 “Transformação do Teatro Escola em Teatro Cultura de Natal.” *O Poti*, ano 2, n.º 356, p. 9, 6 nov. 1955.

de Bernard Shaw. O diretor pernambucano é então apresentado em *O Poti* como “aluno de Ziembinski, Adacto Filho, Graça Mello e Turckov e outros”.⁶² Walter permanece um mês em Natal para a montagem do espetáculo. Em entrevista concedida a *O Poti*, Walter de Oliveira reafirmava sua vinculação do TAP e o papel do grupo na reformulação do teatro amador brasileiro:

Não resta dúvidas de que o amadorismo é, nos dias atuais, uma força apreciável. O Teatro de Amadores de Pernambuco lançou há quinze anos passados, quando o Recife inteiro não acreditava que a família pernambucana pisaria as velhas tábuas do Santa Isabel [...] conseguimos impor o bom teatro ao Recife e ao Brasil [...] Germina agora a semente plantada. Surge o Teatro Cultura de Natal.⁶³

Com efeito, o TCN espelhava-se na trajetória do TAP e propunha aproximar a elite natalense do teatro amador. A imprensa divulgava detalhes da estreia que envolvia em torno de 80 mil cruzeiros, investimento elevado para os padrões locais da época, cenários importados de Recife e, claro, a contratação de um diretor.⁶⁴ O grupo contou com uma verba do SNT,⁶⁵ mas subentende-se que o luxo da montagem foi proporcionado por seu quadro abastado de sócios. Com *Cândida*, o grupo se apresenta no II Festival Nortista de Teatro Amador, realizado em Recife, sendo premiado nas categorias de melhor direção e melhor ator. O diálogo com Walter foi retomado em 1957, com as montagens de *O rapto das cebolinhas*, texto de Maria Clara Machado e *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, e em 1958 com o espetáculo *A beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz, apresentado no I Congresso Brasileiro de Teatro Amador, em Natal.

Em 1956, iniciam-se os preparativos para o segundo espetáculo do TCN, *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, ao que tudo indica, inédito em Natal. Dessa vez, a direção caberia a Graça Mello,⁶⁶ que trabalhava desde 1953 como diretor dos espetáculos do TAP,⁶⁷ em Recife. A contratação de Graça

62 “Nesta capital, no próximo sábado, o ensaiador do Teatro Cultura de Natal.” *O Poti*, Natal, ano 2, n.º 516, p. 8, 28 jun. 1956.

63 “Escolhida a peça de estreia do Teatro Cultura de Natal.” *O Poti*, Natal, ano 2, n.º 519, p. 4, 3 jul. 1956.

64 “Proseguem os ensaios de *Cândida*, de Shaw”. *O Poti*, Natal, ano 2, n.º 525, p. 3, 10 jul. 1956.

65 Tratava-se do repasse de uma soma que havia sido concedida ao extinto Teatro Escola, liderado por Meira Pires.

66 Cf. “Desperta o interesse o próximo lançamento do T.C de Natal”. *O Poti*, Ano 3, n.º 660, p. 1, 22 dez. 1956. Como ator, Graça Mello já havia integrado o elenco de Os Comediantes e Artistas Unidos, Bibi Ferreira e Dulcina de Moraes.

67 “Em 1953, por exemplo, dirigiu para o TAP *Massacre*, de Emmanuel Roblès, e *A Verdade de Cada Um*, de Luigi Pirandello, ambas bastante elogiadas”. Cf. FERRAZ, Leidson. *Teatro para crianças no Recife - 60 anos de história no século XX* (vol. 1). Recife: Edição do Autor, 2016.

Mello pelo TCN ensinou também a realização de um curso intensivo de teatro ministrado por ele no Teatro Carlos Gomes (TCG). De acordo com *O Poti*, tratava-se de uma iniciativa de Meira Pires, que contou com patrocínio do prefeito Djalma Maranhão. O curso teve duração de três semanas com carga horária de aproximadamente nove horas e aconteceu concomitante aos ensaios de *A morte do caixeiro viajante*. A ocasião é relevante sobretudo no contexto natalense, que não oferecia, até então, experiências formativas do tipo,⁶⁸ que viriam a se repetir por iniciativa de Meira Pires na década seguinte.⁶⁹

A parceria com Graça Mello se repetiria em outras montagens do TCN até a década seguinte.⁷⁰ Em 1957, com a montagem de *Arsênico e Alfazema*, de Joseph Kesselring, que, ao que tudo indica, aproveitava a concepção de cenário do espetáculo homônimo realizado pelo TAP em 1950.⁷¹ As parcerias com diretores vindos de Recife se repetiram na década seguinte, como evidenciam as montagens de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e *João Farrapo*, de Meira Pires, pelo Teatro Escola de Natal (liderado por Meira Pires), para as quais foi contratado, em 1963, o diretor Hermilo Borba Filho. Novamente, a contratação rendeu a realização de um curso de teatro.

Assim, as escolhas do TCN apontaram a sua ambição de transformar a mentalidade teatral na cidade, por meio de montagens luxuosas para os padrões locais. Para isso, lançou mão da contratação de diretores vindos de Recife, estabelecendo um diálogo contínuo com o Teatro de Amadores de Pernambuco, grupo no qual o TCN buscou inspiração. Se as propostas do grupo não concretizaram uma efetiva ruptura com as estruturas do teatro amador natalense, certamente foram importantes por pautar em Natal um padrão de qualidade cênica almejado pelos grupos amadores locais, vinculado à concepção teatral moderna.

Interessa-nos avaliar estas experiências no contexto de consolidação do teatro moderno brasileiro, que envolveu a formação de artistas e de público vinculados aos novos critérios de apreciação teatral. Nesse sentido, a atuação de Meira Pires é relevante, porque ilustra como esse processo envolveu as esferas administrativas, uma vez que ele esteve à frente da gestão do principal teatro da cidade e

68 Em 1954, há registros nos jornais da concessão pelo SNT de dez vagas ao amadores do Teatro do Estudante da A.P.E no curso de férias do Conservatório Nacional Dramático, que previa aulas com Wille Keller, Jose Jansen e Luiza Barreto Leite (“S.N.T concedeu dez vagas no curso de férias aos estudantes do Teatro de Estudantes da A.P.E.” *Diário de Natal*, Natal, ano 14, n.º 3.470, p. 2, 11 jan. 1954). O periódico *O Poti* registra em 1957 a realização do curso de Teatro João Caetano, organizado pelo Teatro de Amadores de Natal, de Sandoval Wanderley. Nesse curso, as aulas eram conduzidas pelos artistas amadores ou intelectuais potiguares.

69 Ressalta-se, por exemplo, o Curso Intensivo de Teatro com Joel Pontes realizado no Teatro Alberto Maranhão (TAM) em 1964.

70 *Os Fantasmas*, de Guilherme Figueiredo e direção de Graça Mello, em 1960 e *Procura-se uma Rosa*, pelo grupo O Teatro Universitário do Rio Grande do Norte, em 1962.

71 Por isso, no programa da peça, o TCN agradeceu “[...] a colaboração do Teatro de Amadores de Pernambuco que possibilitou a encenação desta comédia” (Programa de *Arsênico e Alfazema*, 28 de maio de 1957, Acervo TAM).

dos grupos que receberam subvenções dos poderes públicos, tenham sido elas conseguidas via SNT, verbas parlamentares, prefeitura ou governo do estado. Assim, o TCN se destaca não necessariamente como uma experiência de vanguarda, mas como uma proposta que refletiu uma visão dominante, do ponto de vista de ocupar uma posição de privilégio, no campo da cultura em Natal. Tudo indica que o grupo era a menina dos olhos do diretor da principal casa de espetáculos da cidade e das elites locais, que depositaram nele seus desejos de elevação artística e qualidade técnica para o teatro natalense.

Nesse viés, a atuação de Meira Pires ao mesmo tempo e que promoveu o teatro amador em Natal não deixou de produzir tensões internas no campo. O exame nos jornais do período apontou seu envolvimento em disputas por patrocínio e pelo uso do principal teatro da cidade. Em 1957, por exemplo, como diretor do TCG, Meira Pires se queixava em *O Poti* da solicitação de pauta no TCG feita pelo grupo Teatro de Amadores Literários, dirigido por Jesiel Figueiredo.⁷² “Como Diretor do Teatro [...] somos forçados a negar o palco do Carlos Gomes para espetáculos sem categoria e que não merecem o apoio nem dos poderes públicos, nem de nossa população”.⁷³ No mesmo ano, Meira Pires, faz críticas veladas⁷⁴ à assistência oferecida pelo então prefeito Djalma Maranhão aos pequenos grupos amadores da cidade. Para ele os grupos “sem mérito” não deveriam ser atendidos, devendo a verba da prefeitura ser destinada ao TCG, dirigido por ele.⁷⁵

Em suma, o que a trajetória de Meira Pires parece apontar é o caráter personalista como fator decisivo para a realização de projetos artísticos em Natal e para a institucionalização da atividade.

PODE-SE FALAR EM RENOVAÇÃO?

Apesar de serem apontadas como pioneiras, é importante ressaltar que as ambições renovadoras destes grupos não conduziram à abolição total de práticas teatrais ditas antigas. O recurso do ponto, por exemplo, era ainda utilizado por

72 No fim dos anos 1950, Jesiel Figueiredo encabeçou também o Teatro de Amadores Unidos, posteriormente Artistas Unidos (1957), de destacada atuação na cidade na década seguinte.

73 PIRES, Inácio Meira. “Teatro”. *O Poti*. Ano 3, n.º 792, p. 3, 6 jun. 1957.

74 “As verbas da municipalidade, ao que parece, para os movimentos artísticos, possuem o incrível dom da multiplicação e não se acabam nunca. E o interessante é que o Prefeito Djalma Maranhão não deixa de atender. Mas forçoso é lembrar os problemas que o município tem de enfrentar no sentido de conservar seu patrimônio artístico. Centenas de artistas sem mérito não deviam ser atendidos. O que se lhes deveria ser aplicado na conservação do Teatro e, inclusive, na criação de seções especializadas como Cursos de Canto, de Piano, de Ballet, a exemplo do que acontece em outras capitais”. PIRES, Inácio Meira. “Teatro”. *O Poti*. Ano 3, n.º 819, p. 3, 11 jul. 1957.

75 PIRES, Inácio Meira. “Teatro”. *O Poti*. Ano 3, n.º 819, p. 3, 11 jul. 1957.

esses grupos como CTP, Os Farsantes e TEA, como apontam as fichas técnicas dos espetáculos divulgadas nos jornais, bem como o depoimento de Marcelo Fernandes. Segundo ele, em Os Farsantes, embora considerassem importante que cada ator soubesse de cor as suas falas, o conjunto optou por manter a função do ponto, porém distanciando-o do proscênio e alocando-o nas coxias. As falas seriam sopradas no caso de eventuais esquecimentos.⁷⁶ Apesar de parcial, a atitude do grupo consistiu, ao que tudo indica, no primeiro passo para a eliminação do ponto nos espetáculos natalenses, abrindo espaço para um novo modo de conceber o trabalho de ator, mais próximo do teatro moderno. Some-se a isso a escolha de textos que favoreciam o estudo dos estados psicológicos dos personagens, que podia conduzir a modos de atuar considerados inovadores para o panorama teatral natalense.

Vale ainda frisar que as primeiras iniciativas descritas aqui, embora tenham engendrado discussões sobre a luz e a cenografia como elementos dramatúrgicos, não se caracterizavam por um esforço em evidenciar a assinatura de um diretor de cena. Durante toda a década de 1950, os jornais e os próprios grupos referiam-se muito mais à função de ensaiador.⁷⁷ Nesse período, o emprego do termo diretor pelos natalenses está muito mais associado à tarefa de gestão do grupo, sociedade ou casa de espetáculos.

Ainda cumpre ressaltar que os três primeiros grupos aqui evocados não chegaram a imprimir em Natal uma atividade continuada.⁷⁸ Todavia, apesar de seu caráter pontual, entre os anos 1949-1953, esses grupos, de certa forma, pautaram as discussões sobre o teatro nos jornais natalenses, que muitas vezes se referiam a eles como um movimento jovem de renovação. É possível afirmar que em sua atuação buscaram atrelar-se a ideias, concepções e práticas teatrais modernas, então expressas nos termos de “teatro de arte”.⁷⁹

A partir de 1956, o TCN investiu na contratação de diretores vindos de Recife, experiência até então inédita na cidade, o que promoveu encenações mais bem acabadas de textos, em sua maioria, inéditos nos palcos natalenses. A experiência, entretanto, não parece ter resultado em maior autonomia do grupo para a

76 FERNANDES, Marcelo. “Navarro, o ator, a cena e o teatro”. Op. cit., p. 77.

77 Na estrutura de montagens teatrais brasileiras do século XIX cabia ao ensaiador a função de orientar movimentações de atores dentro de um padrão de convenções. Não havia a noção de encenação à qual nos referimos para evocar a modernidade teatral no século XX.

78 Após a dissolução do Conjunto Teatral Potiguar, Marcelo Fernandes ganha uma bolsa de estudos que o leva a transferir-se para Madri em 1954, distanciando-se do teatro. (Cf. FERNANDES, Marcelo. “Navarro, o ator, a cena e o teatro”. Op. cit., p.87). Newton Navarro, ao que tudo indica, importante impulsionador das iniciativas desses grupos também não se mantém atuante no teatro. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1954, retornando no ano seguinte a Natal onde escreve peças ainda inéditas ou encenadas na década seguinte. Geraldo Carvalho fixa-se na Paraíba no mesmo período, não havendo mais menções a ele relacionadas ao teatro. Apenas José Maria Guilherme, atuante na confecção de cenários para esses grupos, mantém-se ativo liderando o Teatro do Estudante da A.P.E.

79 Cf. MOURA, Monize Oliveira. “Modernidades teatrais no Brasil: circulação de ideias e práticas modernas entre grupos amadores e crítica teatral natalenses nos anos 1940-1960”. Op. cit.

realização de montagens concebidas e executadas por seus próprios integrantes. Mesmo assim, a atividade do TCN foi fundamental para projetar a cidade do Natal regionalmente, em festivais e congressos de teatro amador.

Por outro lado, a dimensão do grupo precisa ser considerada no que se refere ao perfil social de seus intérpretes. A amadora baiana Nair da Costa e Silva, em entrevista ao *Diário de Natal*, considerou o TCN como um gêmeo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC),⁸⁰ observando:

O que se vê no Teatro de Cultura do Natal é extraordinário. São famílias importantes fazendo Teatro. São altos comerciantes, industriais, médicos, engenheiros, advogados com suas esposas e filhas, ajudando a grande obra de revalidação teatral do Brasil.⁸¹

Tal avaliação demonstra a maneira como o TCN foi percebido no período: um teatro de elite, feito pela elite natalense. O aburguesamento dos atores e das atrizes, longe de ser um dado isolado, aponta para um fator fundamental para as transformações no âmbito do teatro em diversos países. Conforme observou Charle, trata-se aí de uma tendência em capitais europeias desde a segunda metade do século XIX, que acompanhou as transformações referentes ao próprio repertório dramaturgico:

Esse afluxo de atores e atrizes procedentes das camadas médias [...] corresponde também às tendências do aburguesamento de papéis propostos nas peças, do público desses dramas e comédias sociais de 1850-90 e do estilo de interpretação mais realista das peças em voga. Com a ascensão do realismo, [...] uma relativa proximidade de origem entre os futuros atores e atrizes e as características sociais dos personagens que eles vão encarnar facilita a credibilidade de sua interpretação e satisfaz o efeito de espelho que a parte mais burguesa da plateia busca nas salas mais decorosas.⁸²

Com efeito, um estudo mais aprofundado sobre o repertório e a composição social dos grupos amadores, a exemplo do TCN, enriquecerá a compreensão da modernidade teatral no Brasil, que envolveu a dramaturgia, bem como a valorização de uma atuação que explorasse a densidade psicológica das perso-

80 Iniciativa capitaneada em São Paulo pelo industrial Franco Zampari em 1948 a criação do TBC é considerada decisiva para a incorporação e a promoção de concepções modernas pelo teatro profissional, tanto no âmbito da encenação quanto da própria estruturação das companhias.

81 "Em julho de 1958, em Salvador, o III Festival Nortista de Teatro Amador". *Diário de Natal*, ano 17, n.º 5.517, p. 5, 11 set. 1957.

82 CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 110.

nagens. Caberá, além disso, aí questionar como os grupos do Nordeste lidaram com a escolha de peças de temática “regional”, vertente que também caracterizou a modernidade teatral nordestina.

CONCLUSÃO

Neste texto, procuramos apresentar um panorama do teatro amador na cidade de Natal, capital do Rio Grande do Norte, entre os anos de 1940-1959. Por se tratar de uma lacuna na historiografia teatral, a pesquisa envolveu o mapeamento de grupos, bem como a compreensão de aspectos estruturantes de seu funcionamento, com base na análise de periódicos locais. Essa apresentação mereceria ser completada pelo exame mais aprofundado de outros grupos, como o Teatro do Estudante da A.P.E e Teatro de Amadores de Natal, atuantes ao longo da década de 1950 e 1960.

Aqui, nosso esforço consistiu em evidenciar as transformações na atividade amadora natalense no que tange à vinculação de alguns grupos a ideias e práticas associadas ao teatro moderno. Por isso, foi fundamental detalharmos as menções na imprensa natalense aos grupos Os Farsantes, Conjunto Teatral Potiguar e Teatro de Experimental de Arte. Consideramos que essas iniciativas, ainda que não tenham tido continuidade, marcaram a atividade amadora local, instaurando debates e promovendo propostas cênicas pioneiras na cidade. Foi, nesse sentido, fundamental questionar a recepção dos espetáculos pela imprensa natalense observando aí estratégias de autoconsagração dos próprios grupos que indicam um desejo de vincular-se a uma comunidade epistêmica e artística mais ampla. Dessa forma, na atuação dos grupos amadores aqui em questão, a busca pela vinculação a artistas e grupos de Recife sugere o desejo por parte dos natalenses de *modernizar* a arte teatral de Natal, tendo como farol as transformações no campo da cultura que ocorriam nas grandes cidades brasileiras e que promoviam o discurso em torno de um “teatro de arte”.

Ademais, a breve análise da trajetória de Meira Pires e do TCM revelou aspectos da incipiente institucionalização da atividade teatral na cidade, bem como sugerem a formação de redes de teatro amador no contexto da modernização do teatro brasileiro. Essas redes precisam ser consideradas em um contexto mais amplo, levando em conta o conjunto de festivais promovidos por Paschoal Carlos Magno, bem como a atuação do próprio Serviço Nacional de Teatro no século XX. Quanto a isso, chamamos a atenção para a documentação existente no acervo do Teatro Alberto Maranhão que registra não apenas congressos e festivais, como também diversas correspondências entre Meira Pires e o SNT, detalhando aspectos do teatro amador natalense e pedidos de subvenções. Há ainda muito a revelar sobre as condições de realização de intercâmbios e parcerias entre grupos

amadores, como o caso do Teatro de Amadores de Pernambuco. O exame mais minucioso dessas ocasiões ajudará a traçar a história das políticas institucionais para o teatro amador no século XX, a exemplo do trabalho de Camargo.⁸³

Finalmente, cabe ressaltar que a perspectiva adotada neste capítulo não foi a de evidenciar a contribuição natalense para a modernização do teatro brasileiro. Buscamos questionar em que medida a configuração local do teatro amador natalense expressa *nuances* e tonalizações pouco abordadas do processo de modernização do teatro brasileiro. Em suma, trata-se também de questionar em que termos podemos pensar em um teatro moderno brasileiro, fenômeno que, no caso de Natal, se formula somente na década de 1950 e ainda assim não corresponde a toda a atividade teatral local. Nessa direção, é fundamental considerar o teatro amador não como um movimento uníssono que encampou as bandeiras do teatro moderno, mas sim um terreno de disputas, envolvendo subvenções, nas quais estavam em jogo os sentidos de teatro moderno.

Em nossa análise, deparamo-nos com desafios da escrita de uma história do teatro local, campo muito lacunar. Ao considerarmos as iniciativas amadoras como objetos de relevância histórica, buscamos a todo tempo refletir sobre a dimensão dessa atividade e seus significados. Cabe, no entanto, notar que nossa análise, restrita à cidade de Natal, deixa de fora toda a atividade amadora praticada no interior do Rio Grande do Norte. Mais uma vez, a análise da atividade teatral amadora no estado deverá ser norteadada não pelo desejo de evidenciar sua vinculação à modernidade teatral, mas antes revelar sua complexidade, considerando a coexistência de repertórios e práticas ditas antigas e modernas. Trata-se de desvendar, na esteira de Bourdieu,⁸⁴ as trajetórias de artistas, autores, e grupos locais dentro do campo, que envolve também as dimensões nacional e global, no qual se operam as disputas envolvendo a afirmação de paradigmas de apreciação de obras de arte, como foi o caso do teatro moderno no Brasil.

83 CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos*. Op. cit.

84 Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OS MODERNOS TEATROS NO BRASIL: O CASO DE ZYGMUNT TURKOW

Thiago Herzog

A escrita da história do teatro brasileiro nasceu timidamente como apêndice da história da literatura, intitulada História da dramaturgia. Em meados do século XX, jovens críticos teatrais promoveram uma mudança no que diz respeito à forma de análise e aos elementos que deveriam ser contemplados, cotejados e aprofundados na observação dos trabalhos.

Esses críticos estavam extremamente comprometidos com a renovação teatral que pretendia modernizar o teatro nacional e procuravam novas maneiras de analisar os espetáculos partindo de pressupostos mais conectados com essas propostas.

Os principais nomes desta geração são Gustavo Dória, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e, mais tarde, Yan Michalski. Esses autores foram os grandes nomes que se esforçaram em uma compreensão histórica do teatro.

Isso se deu com a fundação da Escola de Arte Dramática, em 1948, em São Paulo, que absorveu como professores os críticos, diretores e atores que estavam preocupados em construir um teatro de tipo novo no Brasil e suplantaram a produção anterior. Para essa escola fez-se necessária a construção de uma bibliografia de estudo, e aí coube a transferência de papel do crítico jornalístico para o papel de historiador.

Dessa maneira, escreveram livros fundamentais que logo se tornaram cânones dos estudos teatrais no Brasil. Suas obras mais importantes receberam versões definitivas nos anos 1970, 1980 e 1990. E todos os manuais de história do teatro brasileiro posteriores seguiram suas divisões, seus marcos e suas narrativas.

Com estes autores, os movimentos teatrais não acontecem ou raramente acontecem simultaneamente. Todos tratam das características de determinadas “eras” como sistemas fechados, com peculiaridades bem definidas, superadas por um sistema que avança ou rompe com a produção anterior. E isso vale especialmente para o período vinculado ao teatro moderno.

Assim, tudo que foge a determinado movimento que se prefere privilegiar, principalmente ocorrendo simultaneamente a outro, não é citado, nem tratado.

É possível observar também que todos os trabalhos relativos aos atores, às companhias, aos grupos e temas que não tem que ver com a narrativa escolhida, não são passíveis de participação em obras sobre o teatro brasileiro de longa duração temporal histórica e, portanto, caem em uma espécie de “buraco negro”, em que são excluídos da procura de compreensão, ganhando somente estudos particulares.

Por conta disso, acredito ser necessária a escrita da história de outros personagens, particularmente em relação ao processo de transformação da cena, pela inclusão de elementos do teatro de arte europeu no chamado Teatro Moderno. Já que diversos nomes ficaram de fora, por não se encaixarem no enredo dos autores.

Para entendermos esse teatro é preciso considerar que, conforme os autores tradicionais de história do teatro,¹ várias descobertas tecnológicas e científicas, como a luz elétrica e os seus recursos, o aperfeiçoamento de roldanas e a criação dos praticáveis, levaram à transformação do teatro no século XIX.

As novidades geradas por essas inovações foram fundamentais para a formação do que conhecemos hoje como teatro. E ainda permitiram, direta e indiretamente, a derrubada de distâncias e, assim, das fronteiras intelectuais e artísticas entre os países da Europa. Esses e vários outros fatores indicaram uma necessidade de mudança no rumo da produção das artes e do teatro.

Ao mesmo tempo, já estava ocorrendo no teatro a revolução que já estava acontecendo há mais tempo nas outras artes — o nascimento do mercado de obras artísticas. E, com ele, nasce também a figura do artista individual que assina “o produto”.

Houve por conta desse movimento, nas artes plásticas, a substituição do modelo de criação e organização em oficinas, dirigidas por um artista principal, pela produção solitária no ateliê do artista; e, na literatura, o nascimento do romance, obra individual ficcional criada segundo o “bom gosto burguês”, por um “autor/proprietário” dos direitos da nova obra.

1 Para saber mais, ver: BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002; ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Estas transformações fizeram que se produzisse espetáculos com mais individualidade e profundidade, portanto com mais liberdade, mas também obrigou a criação de novos modelos de análise que fossem capazes de medir a “qualidade de uma obra”. Com isso, houve a busca de qualificação na produção artística, principalmente europeia, de uma forma geral, a fim de facilitar a definição do custo da obra de arte nesse mercado nascente.

A liberdade literária influenciou diretamente na redação das peças, derrubando as convenções de escrita e, mais tarde e como consequência, de atuação. Sendo assim, com as numerosas possibilidades de utilização destes novíssimos recursos técnicos, a liberdade pela quebra das convenções, associados ao nascimento do mercado de arte, passou a haver uma gama muito maior de escolhas para representação em teatro.

Todas essas possibilidades fizeram que se tivesse a necessidade de uma centralização da criação em um profissional, pensando na obra de arte como produto de um artista, processo já iniciado nas outras áreas. Nasce, assim, a função do encenador, com o trabalho de André Antoine (1858-1943), o primeiro a “assinar” uma obra, “da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne assinam seus quadros”.²

Dessa forma, como afirma Tania Brandão em seu livro *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*:

O pano de fundo em que tais fatores agiam foi a constituição do mercado cultural, a emergência do jogo capitalista ao redor da questão da arte, que a um só tempo permitiu e determinou, nas diversas áreas de produção, o enfrentamento da especificidade das linguagens artísticas.³

A cena, com a inclusão deste profissional, ganhou o estatuto de imagem que deveria ser moldada e esculpida. E isso mudou radicalmente o modo como se pensava teatro. “Em suma, aparece pela primeira vez, sem dúvida, a possibilidade técnica de realizar um tipo de encenação liberto de todas as amarras dos materiais tradicionais”.⁴

Além disso, pela necessidade cada vez maior de um aprofundamento estético-artístico, de forma a valorizar a obra em seu mercado, privilegiou-se a organização em *ensemble*, ou seja, na formação de companhias estáveis que pudessem desenvolver as linguagens dos encenadores.

Com o trabalho de Constantin Stanislavski (1863-1938) e Vsevolod Meyerhold (1874-1940) — para citar os dois maiores encenadores do período

2 ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 23.

3 BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Op. cit., p. 17.

4 ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Op. cit., p. 23.

—, a Rússia se tornou modelo de produção de uma nova maneira de se fazer teatro, com a formação de diversos grupos do que chamavam de teatro de arte. O que mais tarde foi bastante incentivado pela União Soviética.

Esses dois encenadores criaram modelos de encenação antagônicos, separados pela maneira de se representar o real e de se pensar os métodos de construção da representação pelos atores.

De qualquer maneira, essa revolução provocou a produção de novas técnicas e novos modos de produção, que exigiram muitos ensaios, pesquisas, análise de textos e de metodologias de interpretação com maior elaboração de métodos de aprendizado e execução, tornando assim tudo muito diferente do que se via até então, muito menos convencional, improvisado e espontâneo.

E, em meados dos anos 1940, uma série de atores e profissionais, se propuseram a importar estes novos modelos para o Brasil.

Aqui, neste capítulo, proponho uma análise da importância do encenador judeu polonês Zygmunt Turkow (1896-1970) para a criação de um teatro brasileiro moderno, procurando conhecer sua trajetória e indicando a necessidade de ser incluído nos manuais de história do teatro, já que foi um dos que ficaram de fora da narrativa.

Turkow foi encenador, ator e dramaturgo dos teatros polonês, brasileiro, israelense e yiddish e diretor dos cinemas polonês e yiddish, que esteve exilado no Brasil entre 1941 e 1951. Teve uma sólida e conturbada carreira na Polônia, principalmente vinculada ao teatro yiddish, teatro falado em sua língua materna, sem deixar de participar do universo artístico de fora do gueto. Ele, embora valorizasse muito o teatro judaico, ao maravilhar-se com as transformações trazidas pela modernidade teatral, especialmente russa, foi à União Soviética aprender, diretamente na fonte, os métodos daquele teatro. Ele estagiou no Teatro de Arte de Moscou, fez curso de direção com o ator, crítico e diretor de cinema e teatro russo Boris Sergeevich Glagolin (1879-1948), estudou artes cênicas no *Habima* e no *Goset*, nas companhias estatais soviéticas de teatro hebraico e yiddish, respectivamente, e, ainda, aprofundou-se nos métodos dos *agit-prop*, teatro soviético de propaganda política.

Sua formação artística inicial foi forjada em uma escola de arte dramática polonesa, o Curso Dramático-Vocal de Helena Józefa Hryniewiecka, o mais importante do período e com o Grupo Cultural Hazamir, dirigido por David Herman, que se preocupava em produzir um teatro yiddish de arte, tendo estreado como ator em 1921, em uma montagem em yiddish de *Salomé*, de Oscar Wilde, com o *Grupo de Vilno*.

Construiu ao longo de sua carreira um sólido e particular trabalho, que procurava dar equilíbrio a modelos de encenação aparentemente contraditórios — os métodos de Stanislavski e de Meyerhold, o tradicional teatro judeu e o

cosmopolitismo dos trabalhos ditos “de arte” (no Brasil chamamos de moderno), e as formas de alta qualidade artística e suas ideias de esquerda.

Além disso, trabalhou na principal companhia de teatro yiddish polonês, a Cia. Esther Rokhl Kamińska, estrelada pela atriz homônima (1870-1925), considerada a mãe do teatro yiddish. Ele foi casado com a filha de Esther Rokhl, Ida Kaminska (1899-1980), famosa atriz, com uma carreira de sucesso em Nova York, com quem teve uma filha, Ruth Kaminska (1919-2005), também atriz. Todos os seus irmãos foram fundamentais na vida teatral yiddish.

Nos cinemas polonês e yiddish, Turkow criou métodos naturalistas de interpretação, em contraponto com as formas francesas e germânicas, muito teatralizadas na época. Estudou sonorização na Alemanha, tendo trabalhado com a “sétima arte” em Berlim.

Turkow tinha como principal idioma de comunicação o yiddish. Essa língua foi uma enorme barreira para se fixar como profissional em outras comunidades. Somente na fase final de sua vida, entre os anos 1950 e o ano de 1970 (quando faleceu), dirigiu efetivamente em outro idioma — o hebraico.

No século XVIII, inspirados no Iluminismo europeu, os judeus falantes de yiddish viveram um profundo movimento de transformação interna, que alcu-nharam de *Haskalá* (Iluminismo, em hebraico). Esse movimento teve sua origem nos territórios de língua germânica.

A *Haskalá* no Leste Europeu, portanto, se deu primordialmente em um sentido de secularização do universo judaico, resultando no nascimento de espaços de diversão, discussão filosófica, educação e arte seculares, além da complexificação e cientificação de sua língua cotidiana. As artes, nesse sentido, tinham uma função pedagógica, no mundo dos *maskilim* (ilustrados).

Buscando a emancipação política e a conquista de direitos civis, a *Haskalá* permitiu o nascimento da famosa literatura moderna yiddish, que buscava representar estes judeus, incorporando a religiosidade como inspiração, e a literatura hassídica (produzida por beatos) e os textos bíblicos como componentes culturais. Nomes como Scholem Aleikhem,⁵ I. L. Peretz e Mênделе Moher Sforim escreverem nesse idioma. Já no século XX, Isaac Bashevis Singer ganhou o Nobel da Literatura por seus livros em yiddish.

No século XIX, já sacudidos pela *Haskalá* (que se espalhou, não sem resistência, considerando a radicalização dos grupos religiosos ao redor, que tentaram impedir seu crescimento), os judeus de língua yiddish entraram em contato com o socialismo, o comunismo e o crescente processo de formação de Estados nacionais europeus, ao mesmo tempo que sofriam um endurecimento nas perseguições,

⁵ Scholem Aleikhem é famoso pela adaptação cinematográfica de uma de suas novelas, *Tevye, der Milkbker* (Tevie, o leiteiro), conhecida como *O violinista no telhado*, nome de sua versão em inglês.

com os *Pogroms* e a consequente fuga para as grandes cidades, que aumentaram a guetificação, a marginalização e a proletarização dessas comunidades.

Dessa maneira, atravessados por todas as novidades trazidas pelo contato com o universo europeu não judaico e também pela deteriorização das relações com esse mesmo universo, se forjaram os judeus modernos. Esses judeus tentavam e tentam se equilibrar entre continuar a ser judeus (até porque os “outros” não deixavam e não deixam que eles se esqueçam de sua origem) e, ao mesmo tempo, participar efetivamente das transformações do mundo.

Muitos deles caminharam efetivamente para o universo não religioso, se aproximando tanto das ideologias de esquerda como dos agrupamentos nacionalistas, criando assim, o movimento sionista e o partido socialista judeu do Leste Europeu ou Liga dos trabalhadores judeus, o BUND, além de engrossarem as fileiras dos partidos comunistas e socialistas europeus.

Esses judeus modernos, primordialmente inspirando-se na literatura de Scholem Aleikhem, principal literato que produzia em yiddish e na *Haskalá*, passaram a escrever e a produzir teatro nessa língua. O mais famoso deles foi o *maskilim* Abraham Goldfaden, considerado o pai do teatro yiddish. Ele criou um teatro singular, com uma produção que se propôs não mais a encenar a tradição, mas colocar em cena as questões da comunidade em que estava inserida. Antes deles, outros *maskilim* tentaram se aventurar pelo teatro, mas nenhuma das experiências anteriores a ele foram consideradas significativas.

A partir dessa literatura dramática se desenvolveram companhias, atores profissionais e peças que encenavam e eram encenadas nos principais edifícios teatrais das cidades, onde existiam comunidades judaicas no Leste Europeu, e nas praças das pequenas cidades, para um enorme e ávido público, desejoso de produções em sua língua cotidiana.

As peças eram operetas cômicas e dramáticas executadas com orquestras ou bandas *klezmer* (gênero de música yiddish) ao vivo, que representavam as piadas e os dramas comunitários, ou mesmo clássicos ocidentais, traduzidos e adaptados para o formato. É dito que os musicais da Broadway e do cinema americano são desenvolvimentos diretos dessas operetas.

Turkow foi, também, um judeu completamente atravessado por todos estes questionamentos e seu teatro, seja em yiddish ou em não yiddish, por conseguinte, também foi atravessado por todo este universo nascente e pulsante. Portanto, o judaísmo de Turkow não era de fonte religiosa ou vinculado a uma ideia de comunidade ancestral, mas sim o de pertencimento a uma comunidade étnica que podia produzir algo autêntico e cosmopolita, inspirado em uma literatura poderosa e armado nas melhores ferramentas da arte moderna dita universal. Um judeu que não tinha medo de assimilar as novidades do mundo moderno em sua trajetória, identidade e produção artística. Além disso, era de

fato um militante político de esquerda, que usava seu teatro para conscientizar os espectadores.

Sua conexão com a esquerda era tão forte, que, segundo Jacó Guinsburg, ele utilizava uma réplica do macacão do grupo de *agit-prop* *Blusas azuis* para trabalhar como encenador, regendo os ensaios no Brasil.⁶ Para esse grupo, inspirados em Craig, que os utilizou pela primeira vez, e no ideário soviético, esses macacões serviam de uniforme para os atores em cena, como se eles fossem “operários da arte”.

Turkow era extremamente preocupado com a compreensão da experiência particular do teatro yiddish o que pode ser comprovado pela sua procura em traduzir peças modernas não judias, em modernizar textos tradicionais e, ainda, pela fundação de um museu em homenagem a essa produção cênica, organizado por ele, sem deixar de ser intransigente na utilização das técnicas de encenação russas simbolistas e naturalistas para a construção da cena.

Todas estas inquietações faziam parte de seus espetáculos, principalmente nos três momentos na Polônia em que conseguiu reunir sua companhia, o *VIKT*, Teatro de Arte Yiddish (Judaico) de Varsóvia.

Ele, como muitos outros judeus (alguns até 20 ou 30 anos antes dele), fugidos da pobreza e da fome nas comunidades judaicas do Leste Europeu, além das perseguições, como os *Pogroms*, o crescimento do nazifascismo e, mais tarde, a *Shoah* propriamente dita, migraram para a Europa Ocidental, para o Oriente Médio e para as Américas.

As companhias teatrais costumavam, já nas décadas de 1920 e 1930, cumprir temporadas nas Américas do Sul e do Norte, para os judeus já imigrados. Mas é com o aprofundamento da *Shoah* que a maior parte desses judeus imigrou definitivamente para o “Novo Mundo”, já expulsa de quase toda a Europa Oriental e Ocidental.

As cidades de Nova York e de Buenos Aires tornaram-se centrais para a cultura yiddish nas Américas e, a partir delas, as companhias se formavam e cumpriam temporadas em todas as capitais onde viviam judeus *ashkenazim*, a partir da união de estrelas famosas com atores profissionais locais na montagem de textos já consagrados, em um sistema conhecido como *starismo*.

Tania Neumann Kaufman, ao tratar da vida comunitária judaica em Recife, que pode servir para diversas comunidades yiddish nas Américas, em *O teatro ídiche: âncora e plataforma de identidade judaica*, diz:

Logo, apoiados na estrutura de um movimento cultural já existente na comunidade, eles organizaram o grupo em torno de um teatro vivo, poesia viva,

⁶ MAGALDI, Sabato apud HERZOG, Thiago. *Um encenador em busca de um palco: Zygmunt Turkow e o Teatro Yiddish no Brasil*. Doutorado em Artes Cênicas – Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2020, p.120.

discussões literárias vivas. Essa adjetivação deve-se ao fato de representarem uma recriação através da arte de tudo que os imigrantes judeus vivenciariam na Europa. Essa era a maneira encontrada para dar continuidade ao sentimento de ser judeu. Ou seja, era a forma de como na época se atualizava a identidade judaica.⁷

Nas diversas capitais brasileiras, e mesmo em cidades menores, grupos amadores e atores profissionais, no aguardo do contrato das companhias que vinham de fora, encenavam dramas e comédias, acompanhados de instrumentistas.

O principal produtor que para cá trouxe grandes estrelas americanas e argentinas foi Izak Lubelczyk que, em colaboração com os atores aqui fixados, cumpriam longas temporadas, passando por todas as grandes capitais do país.

Ademais, diversos agrupamentos de judeus de diferentes regiões do Leste Europeu construíram clubes e bibliotecas, onde o teatro amador era uma prática constante, pela formação de *DramnKraizn* (círculos dramáticos).

Rio de Janeiro e São Paulo tornaram-se os grandes polos desta produção, sendo a primeira cidade mais favorecida pela vinda de Turkow. Ele imigrou para Buenos Aires e foi a Recife cumprir temporada, com sua então esposa, Rosa Turkow. E, não podendo voltar à Argentina, lá se fixou, até ser trazido à cidade do Rio de Janeiro pela associação entre o grupo amador *Os Comediantes*, e o também amador *DramKraiz*, da Biblioteca Brasileira-Israelita Scholem Aleikhem, a BIBSA, para montar teatros brasileiro e yiddish, respectivamente.

As contribuições de Turkow à construção de uma cena moderna no teatro yiddish e no teatro brasileiro foram fundamentais para seus desenvolvimentos, embora pouco discutidas nas pesquisas teatrais brasileiras.

Ele aqui trabalhou com amadores judeus de Recife e do Rio de Janeiro, produzindo em yiddish; no *Teatro de Amadores de Pernambuco*, o *TAP*, dirigindo a que seria considerada a primeira peça moderna do teatro nordestino (e por poucos meses não foi o primeiro espetáculo brasileiro moderno, sendo a primazia dada a *Vestido de noiva*, encenado por Ziembinski, em dezembro de 1943), *A comédia do Coração*, em 1944; na companhia *Os Comediantes*, na frente de montagens como *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, com Cacilda Becker no elenco, ambas de Nelson Rodrigues e *Terras do sem fim*, de Jorge Amado (fase profissional da Companhia); além disso encenou, como diretor convidado, *Caminhantes sem lua*, entre outras, dirigindo nomes como Nicette Bruno e Maria Della Costa.

7 KAUFMAN, T. N. O teatro ídiche: âncora e plataforma da identidade Judaica. In: LEWIN, Helena & KUPERMAN, Diane (orgs.). *Judatismo. Memória e Identidade*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1996, vol. 1. pp. 238-9.

Com dificuldades de adaptação e mesmo pela não aceitação por produtores nacionais, Turkow emigrou mais uma vez, terminando seus dias e sua carreira em Israel.

Ele sofreu em sua vida uma série de silenciamentos. Quando finalmente conseguiu um palco para o *VIKT*, em 1939, uma bomba alemã caiu em cena, quatro dias após a estreia. Ao fazer um espetáculo em Paris, a polícia tentou prender todo o elenco. Como ele era o único a ter visto de trabalho, teve de fazer todos os personagens para salvá-los. Ao se radicar em Buenos Aires, veio cumprir temporada no Brasil e ficou ilhado em Recife. Lá, ninguém deu importância a seu trabalho e somente em 1944 o chamaram para fazer *A comédia do coração*. Ao cumprirem temporada com a peça em outros lugares, como no Rio de Janeiro, o *TAP* apagou seu nome do programa. Já no Rio de Janeiro, Turkow mandou uma carta ao *TAP* para voltar à Companhia e não recebeu nenhuma resposta. Ao trabalhar em yiddish, a imprensa e o grande público brasileiro não se interessavam pelo o que ele produzia, pela dificuldade de compreensão da língua. Ao trabalhar em *Os comediantes*, conseguiu dirigir poucos espetáculos, todos com problemas de crítica e público, em uma confusa rivalidade com Ziembinski. Ao preparar a grande montagem com os comediantes de *O inspetor*, de Gogol, após meses de exaustivos ensaios, que segundo os depoimentos dos atores eram verdadeiras aulas de interpretação, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) cancelou a verba do espetáculo e a Companhia perdeu a pauta do teatro programado para receber a montagem. Ao encenar *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, perdeu a pauta do Teatro Municipal à beira da estreia, tendo de adaptar, em pouco tempo, um espetáculo grandioso, com cortes de cenários, para um palco menor, o do Ginástico. Com a fundação do *Teatro Brasileiro de Comédia*, o *TBC*, todo o elenco de *Os comediantes* foi contratado por Franco Zampari para formar a Companhia, com exceção dele, por exigência do próprio empresário. No Teatro Nacional Judaico Esther Rokhl Kamińska, que guarda a história do teatro yiddish polonês, os responsáveis dizem que nunca ouviram falar nele. Para mais, enquanto esteve aqui foi pouco prestigiado pela imprensa e mesmo pelos atores brasileiros, já “apaixonados” por Ziembinski, não tendo oferecido grandes palestras e cursos, sendo em yiddish todos os seus livros sobre teatro, inclusive sobre o trabalho no teatro brasileiro, publicados pelo artista na década de 1940.

Sem grande projeção, sem dinheiro e sem aprender o português, Turkow foi embora para Israel em 1952, sendo esquecido no Brasil.

Mas Turkow foi o primeiro a inserir elementos cinematográficos no teatro realizado aqui, em *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues, em 1945. Foi o primeiro a trabalhar somando um elenco de filhos da elite carioca, *Os comediantes*, com o *Teatro experimental do negro*, de Abdias do Nascimento. O primeiro a dar aulas de interpretação como forma de ensaio, ensinando a interiorizar o personagem a partir do texto, segundo depoimentos de artistas a Fausto

Fuser.⁸ Tudo isso demonstra o lastro técnico que ele deixou no Brasil e que, considerando a importação dos atores por Franco Zampari, foi fundamental na formação dramática do elenco do *TBC*, a primeira grande companhia profissional moderna brasileira.

Ele ainda trouxe para cá diversas técnicas do teatro russo, de direção, iluminação, cenografia, interpretação etc., sendo tão fundamental quanto Ziembinski na introdução de ensaios de mesas e do estudo prévio do texto. Além disso, é preciso considerar que ele traduziu peças brasileiras para o hebraico, o yiddish e o inglês, levando exemplares da nossa dramaturgia para o mundo, encenando-os, até mesmo, na Austrália. Assim, é muito importante que estudos sejam feitos sobre ele para que se possa retirá-lo deste estado invisível.

Foi no Rio de Janeiro, com os amadores da Biblioteca Israelita-Brasileira Scholem Aleikhem, a BIBSA, em espetáculos não assistidos pela população não yiddish, que ele pode ir mais fundo em suas pesquisas cênicas, mas de forma invisível para os brasileiros de uma forma geral.

Ao montar, em 1945, *Dos groysse guevins ou 200.000*, de Scholem Aleikhem, por exemplo, procurando reproduzir as dobradinhas que o *Teatro Yiddish de Estado*, o *Goset*, estabelecia convidando o artista plástico Marc Chagall para desenhar cenários e figurinos, Turkow convidou Lasar Segall para assiná-los. Como o artista plástico estava em São Paulo, ele enviou uma série de cartas ao pintor explicando sua concepção da cena, que hoje servem como fontes fundamentais e comoventes de um diretor moderno, no sentido mais estrito que os historiadores do teatro brasileiro pretenderam ao cunharem o termo, em ação.

De qualquer maneira, Turkow enquanto esteve aqui só montou peças brasileiras em português e teve poucas passagens pelo teatro profissional, sendo nos círculos amadores os espaços em que pôde produzir seus trabalhos.

Pela importância de sua produção no Brasil, embora invisibilizado por uma série de razões, Zygmunt Turkow pode e deve ser incluído efetivamente como um dos personagens fundamentais na modernização de nosso teatro.

8 FUSER, Fausto. *A "turma" da Polônia na renovação teatral brasileira, ou Ziembinski, o criador da consciência teatral brasileira?*. Doutorado em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, USP, 1987.

**PARA UMA HISTÓRIA DAS EDIÇÕES TEATRAIS:
PROBLEMÁTICAS, PERSPECTIVAS E O CASO
DE *VESTIDO DE NOIVA***

Henrique Brener Vertchenko

Ao que tudo indica, é apenas em 1991 que o vocábulo “edição teatral” emerge como léxico no interior de um dicionário. No *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, de Michel Corvin,¹ o verbete é concebido como um conjunto de publicações que pode ser dividido em três gêneros distintos: os livros sobre teatro, as revistas periódicas e os textos de peças.² Mesmo ocupando posições distintas na economia dos impressos, todos eles são intimamente ligados à vida teatral, apesar de poderem também ser uma atividade periférica ou autônoma em relação à cena. Para além dessa caracterização conceitual, é significativo observar que as circunstâncias parecem ter demandado tal inserção enciclopédica, já que, suplantada definitivamente a simbiose epistemológica entre “teatro” e “texto teatral”, e com o privilégio dado a uma escritura cênica em que a palavra era não mais que um entre seus elementos, fazia-se necessário pensar novas funções e espaços para a impressão de peças. Ademais, conforme denunciava Michel Vinaver em 1987, a década era marcada por uma desvalorização vertiginosa desse mercado na França, com o fim de coleções teatrais em grandes editoras, a queda acentuada da publicação anual de peças, o desaparecimento da seção “teatro” nas prateleiras das livrarias, a escassez de publicidade para os lançamentos e a

¹ ENGELBACH, J. P. “Édition Théâtrale” (Verbete). In: CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1991, pp. 283-4.

² Dentro desse espectro e para os objetivos de nossa análise, o interesse maior recai sobre o último desses grupos, isto é, a publicação impressa para suporte da escrita de peças.

diminuição da quantidade de revistas especializadas.³ O quadro não parece mais promissor no começo do século XXI, já que, com rentabilidade incerta, o setor corresponderia a apenas 0,1% das receitas do mercado editorial.⁴

Embora sem maiores dados, é plausível que situação similar tenha ocorrido no Brasil, e até mesmo em uma perspectiva global.⁵ É certo que as edições teatrais, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, passaram por um processo de concentração e especialização de público consumidor, motivado pelo declínio do teatro como expressiva fonte de entretenimento, pela rarefação do teatro doméstico e amador, por discursos modernizadores, pela especialização universitária, pelo avanço de concepção segundo a qual a criação espetacular independe de texto prévio e, por fim, pelo desenvolvimento de formas de registro em outras mídias. Cada vez mais sua leitura foi confinada a nichos e o setor se tornou, em muitos casos, dependente de investimento do poder público, já que se trata de um risco que as grandes editoras atuais raramente se permitem correr. Por outro lado, Vinaver apontou, no contexto francês de fins dos anos 1980, a ação destemida de pequenas editoras especializadas, as quais chamava de “militantes”, e a mesma tendência pôde ser evidenciada em outros países ocidentais.⁶ Esse desenvolvimento, à margem de produções editoriais hegemônicas, também tem delineado a produção brasileira nos últimos anos, em que se destacam nomes como Cobogó, Javali, Fortunella, La Lettre e Temporal. Paralelamente, verifica-se a proliferação de cursos, oficinas e prêmios de fomento à dramaturgia, bem como o aparecimento de balanços e estudos sobre esse mercado, sobre os desafios da leitura de textos dramáticos e o alcance desse objeto.

Não é fortuito, por conseguinte, que sejam feitas indagações em torno do passado das edições teatrais, capazes de esboçar uma consciência histórica e de fundamentar a percepção de que o cenário para esses artefatos não é estático ou contínuo. Isso equivale a dizer que o interesse por essa área verifica-se como uma paulatina disposição, não apenas no Brasil, e é sintoma de uma reação ao declínio acentuado dos usos dessas edições no fim do século anterior e de um mercado restrito que busca estratégias para se expandir. Ao mesmo tempo, a reavaliação do tema é assentada em um novo fôlego dado à preocupação com a palavra e no redimensionamento do lugar do texto e de seu agente dentro do modo produtivo teatral, após um período em que a ênfase predominante recaía

3 VINAVER, Michel. *Le compte rendu d'Avignon: des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. Arles: Actes Sud, 1987.

4 GUÉRIN, Jeanyves. “Théâtre et édition, hier et aujourd'hui”. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 107, 2007/4, pp. 851-63.

5 No contexto brasileiro dos anos 1980, se há indícios desse declínio no que se refere à publicação de peças, é possível que o mesmo não possa ser afirmado em relação aos livros sobre teatro, tendo em vista o desenvolvimento de pesquisas no âmbito universitário e os esforços tradutórios.

6 ENGELBACH, J. P. “Édition Théâtrale”. Op. cit.

sobre a performance do ator, a linguagem corporal, a orquestração de linguagens híbridas e o trabalho coletivo.

O acesso a edições teatrais, junto dos manuscritos e periódicos em geral, mostrou-se tradicionalmente uma maneira privilegiada para fornecer aos autores de obras teóricas e históricas os rastros de cenas passadas. Essa dimensão documental, característica das mais óbvias, foi acompanhada, grande parte das vezes, por usos que não levam em conta a produção e intencionalidade desse documento; de maneira que, historicamente, a edição foi vista como fonte naturalizada, sem maiores reflexões sobre sua natureza. Mas quando falamos em **edição teatral**, e das condições possíveis para sua história, o problema pode ser apresentado como uma interrogação em torno dos significados singulares de se editar teatro e dos usos plurais desse objeto, ótica possibilitada, de modo geral, pela longa “virada cultural” nas ciências humanas. De modo sumário, a problemática fundamental recai sobre as maneiras de se pensar a sua produção, circulação e recepção, o que implica dimensionar as potenciais operações para esse campo de investigações; um campo, diga-se de passagem, ainda em construção dentro da historiografia do teatro.

Para tanto, são fundamentais abordagens que transitem entre o artefato em si e as práticas que possibilitam sua produção, seu consumo e consequentes apropriações, seguindo concepção teórico-metodológica cara à Nova História Cultural. Os desafios do empreendimento, se não são evidentemente novidade no âmbito da pesquisa histórica, podem impulsionar novos contornos para as dimensões da experiência social do teatro, quando situada entre as práticas cênicas e as práticas letradas, e, por extensão, entre a historiografia teatral e a historiografia dos impressos. Seguindo essas prerrogativas, iremos expor em seguida e de maneira sintética: (1) referências basilares sobre o tema; (2) possibilidades e perspectivas de abordagem; e (3) um breve estudo de caso.

A historiografia do livro inspirada pela história social — praticada desde aproximadamente os anos 1960 —, orientada por conjunturas políticas e sociais e determinações econômicas, não concedeu grande espaço às edições teatrais. Foi na sequência das renovações das últimas quatro décadas que algum interesse se tornou manifesto, ainda que, dentro de um campo extremamente produtivo como o da história dos livros, das edições e da leitura, o gênero tenha sido alvo de um investimento relativamente baixo. No que se refere a perspectivas historiográficas que mais influenciaram pesquisas no Brasil, os nomes dos franceses Roger Chartier e Jean-Yves Mollier se tornaram referências incontornáveis.

Focalizando a historicidade das práticas culturais não apenas a partir da produção de artefatos, mas por meio da investigação de seu consumo e de

apropriações que constroem sentidos variáveis, Chartier renovou o campo ao observar a construção histórica das obras atribuindo função criadora a todos atores envolvidos, o que significava reconhecer a leitura como atividade não passiva, ainda que impelida por protocolos. Para tanto, foi fundamental a apropriação da metodologia da sociologia da leitura de Donald McKenzie (que se debruçara sobre as variações na impressão de peças de William Congreve nos séculos XVII e XVIII), segundo a qual seria forçoso considerar a “materialidade dos textos”, já que um escrito não existe fora de um suporte e que sua forma física interfere em sua recepção e em seus significados. Essa noção implica tanto o reconhecimento dos diferentes momentos, técnicas e sujeitos envolvidos na produção de um impresso — o que acarreta uma inscrição dos textos instável e variável historicamente —, quanto a comprovação da historicidade do leitor e de suas práticas, que podem ser entrevistadas por protocolos de leitura deixados nas edições ou por traços e representações desse ato inscritos nas próprias obras. Seguindo tal orientação teórico-metodológica, Chartier encontrou em diferentes edições de Shakespeare, Molière ou Lope de Vega objetos privilegiados para observação da mobilidade dos textos e da instabilidade das obras, identificando indícios das representações no próprio impresso, distinguindo marcas específicas da passagem do palco para a página e iluminando formas de transmissão do texto teatral no período moderno.⁷

Jean-Yves Mollier, por sua vez, trouxe perspectivas inovadoras ao redimensionar as relações da história econômica e social com a história cultural, reavaliando as possibilidades da pesquisa quantitativa e abrindo caminho para estudos sobre editores do século XIX, momento de vertiginosa expansão capitalista desse negócio. Ao se debruçar sobre o período contemporâneo, até então pouco investigado, Mollier convidou à observação de uma grande diversidade de impressos produzidos em um mercado cada vez mais competitivo, cujas dinâmicas são atravessadas tanto pelas relações entre autores, editores e público consumidor, quanto pelas políticas de Estado. O capitalismo editorial ocupa, dessa maneira, um lugar relevante nos espaços políticos e nacionais. Dentro desse amplo espectro, são evidenciados, por exemplo, como as edições teatrais tiveram centralidade na gênese da proeminência da sociedade comercial Michel Lévy Frères;⁸ ou o desenvolvimento de casas editoriais que se especializaram no gênero na Paris do século XIX, disputando essa fatia de mercado por meio de

7 Para mencionar apenas alguns dos trabalhos de Chartier, traduzidos e publicados no Brasil, que versam sobre o teatro e sua impressão, temos: CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI- XVIII)*. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002; CHARTIER, Roger. *Editar e Traduzir: mobilidade e materialidade dos textos (séculos XVI-XVIII)*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora UNESP, 2022.

8 MOLLIER, Jean-Yves. *Michel & Calmann Lévy, ou la naissance de l'édition moderne. 1836-1891*. Paris: Calmann-Lévy, 1984.

um negócio baseado em extensas coleções estreitamente vinculadas aos sucessos dos palcos.⁹ Mais recentemente, influenciado pelo *transnational turn*, o projeto de cooperação internacional “Circulação Transatlântica dos Impressos: a globalização da cultura no século XIX (1789-1914)”, reunindo pesquisadores do Brasil, Portugal, França e Inglaterra, e coordenado por Mollier e Márcia Abreu, propôs novas problemáticas em torno dos espaços de produção e difusão de obras, do comércio de livrarias em perspectiva transnacional e da mundialização da cultura, legando uma gama significativa de trabalhos.

Ainda que a edição de teatro seja nesses casos transversal a estudos mais amplos, e que não possamos nos aprofundar nas premissas de Chartier e Mollier, é certo que seus “paradigmas metodológicos” forneceram ângulos de observação, modos de explicação e abordagem das fontes, e, em última instância, certas maneiras de se escrever a história dos livros e, por extensão, das edições teatrais, com um impacto relevante e mais ou menos direto nos modos de interpelação do tema no Brasil nos últimos anos. Podemos ressaltar, nesse sentido, os trabalhos de Orna Levin,¹⁰ que investigou o trânsito da tradição cômica dos entremezes entre os palcos e os folhetos portugueses e brasileiros, bem como a circulação de obras e trupes francesas no Rio de Janeiro; Silvia Martins de Souza,¹¹ que analisou coleções de peças comercializadas pelo mercado livreiro do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX; Henrique Bresciani,¹² que buscou reconstruir as modalidades de leitura de brochuras de cenas cômicas de Francisco Correa Vasques a partir de sinais tipográficos; Paulo Pina,¹³ que elucidou fórmulas editoriais de coleções teatrais do século XIX e realizou estudo pioneiro e detalhado sobre a série *Bibliotheca Dramatica Popular*; e, em parte, Miriam Hermeto,¹⁴ que dedicou um capítulo de sua tese à produção, à circulação e à leitura da peça

9 MOLLIER, Jean-Yves. “Em torno do Palais-Royal, as edições teatrais e musicais”. In: MOLLIER, Jean-Yves. *O Dinheiro e as Letras: história do capitalismo editorial*. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

10 Dentre outros trabalhos, LEVIN, Orna Messer. “O entremez nos palcos e folhetos”. In: ABREU, Márcia & SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs.). *Cultura letrada no Brasil, objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, 2005, pp. 413-20; LEVIN, Orna Messer. “Em torno da cena: textos e espetáculos franceses no Rio de Janeiro”. In: LEVIN, Orna & PONCIONI, Claudia (orgs.). *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos no século XIX*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018, pp. 243-72.

11 Dentre outros artigos, SOUZA, S. C. M. “Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX”. *Varia História*, UFMG, Belo Horizonte, vol. 25, n.º 42, jul.-dez. 2009, pp. 557-78.

12 BRESCIANI, Henrique Bueno. *Dramaturgia e impressão de textos teatrais: uma investigação a partir da produção dramática de Francisco Correa Vasques (1862-1884)*. Porto Alegre: Editora Fi, 2022.

13 PINA, Paulo Simões de Almeida. *Entre o palco e o prelo: estratégias editoriais e coleções teatrais (1820-1920); um estudo da série Bibliotheca Dramatica Popular*. Doutorado em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

14 HERMETO, Miriam. *‘Olha a gota que falta’: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)*. Doutorado em História – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

Gota d'Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes.¹⁵ Em chave diversa e partindo de metodologias primordialmente quantitativas, deve-se mencionar ainda o trabalho de Paulo Maciel,¹⁶ que realizou um amplo mapeamento do repertório bibliográfico dramático disponível no Brasil de 1800 a 1900, com base em registros e catálogos abrigados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; e a pesquisa feita pelo Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral, coordenado por André Luís Gomes,¹⁷ que empreendeu o levantamento de publicações de textos teatrais contemporâneos entre 1980 e 2007.

A filiação a determinadas tradições historiográficas pode denotar a impressão de um desdobramento compartimentado de cultura acadêmica já consolidada, de culminar de um processo já em vias de certo esgotamento. É possível, entretanto, renovar o debate, expandindo a história cultural, e mais especificamente a história dos impressos, da leitura e do teatro, para um domínio pouco explorado, beneficiando-se ao mesmo tempo dos já antigos métodos e se abrindo a novas discussões e à exploração de territórios nebulosos da historiografia. A Nova História Cultural consolidou a percepção de que o estudo do formato da edição é basilar — já que se trata de um vestígio material, e não apenas textual —, o que possibilitou uma possível ênfase no público e em suas apropriações. Somos convidados, assim, a encarar a edição teatral como um objeto que não deve ser concebido nem como mero reflexo de certa realidade social, nem como espelho de outra realidade cultural que é o mundo do espetáculo, mas como produto de conjunções particulares que vinculam a publicação e a dinâmica dos palcos. Nessa relação complexa, ela é simultaneamente objeto autônomo e parte constituinte do campo teatral, e não pode ser observada como mero suporte para registro que informa sobre cenas passadas. Observada por esse prisma, a edição teatral se configura como mídia específica que possui suas próprias problemáticas e história, cuja pesquisa demanda encarar o desafio que reside na articulação de uma diversidade de práticas que vão dos ofícios da cena, às oficinas gráficas, ao comércio e às leituras. As relações entre cena e página podem ganhar assim diferentes contornos e possibilidades de enfoque, de modo a contribuírem não apenas para a história das edições, mas também para os estudos em história do teatro. Sem a pretensão de esgotar o tema, apresentamos então seis perspectivas de abordagem que podem ser inter-relacionadas.

15 Também podemos incluir nesse rol nossa própria tese: VERTCHENKO, Henrique B. *Uma Biblioteca Teatral Brasileira: publicação, circulação e políticas para edições de teatro (1917-1948)*. Doutorado em História – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2022.

16 MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. “A cultura dramática do século XIX no Brasil vista do acervo da Fundação Biblioteca Nacional”. *Sala Preta*, USP, São Paulo, vol. 17, n.º 2, 2017, pp. 26-40.

17 GOMES, André Luís (org.). *Leio Teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

Em julho de 1928, Leopoldo Fróes e seus Comediantes estreavam no Teatro Glória, no Rio de Janeiro, *Sinésio... o que escreve livros*, escrita por Gastão Tojeiro especialmente para o astro. Divulgada como uma “comédia-caricatura” em três atos, a peça colocava em cena Sinésio Galho, a majestade literária da Livraria-Editora de A. Tiragens & Cia, autor da moda em razão da novela de escândalo “A dama do jardim sem flores”, cujo sucesso se devia às vendas de um camelô de esquinas. Entretanto, o protagonista não passava de um impostor que ludibriava as pessoas para se distinguir socialmente como alguém que escreve livros, pois nunca escrevera uma linha e sua obra era, de fato, trabalho de uma cozinheira. Pode-se chamar a atenção aqui para dois aspectos. O primeiro diz respeito ao caráter satírico direcionado ao espaço da produção livreira de então: em registro próximo da charge, o protagonista — inspirado na “fauna dos escrevinhadores de romances, novellas e todo o papel impresso que há por ahi...”¹⁸ e cuja fama é derivada da apropriação do trabalho alheio — é circundado por personagens como o camelô Lourenço Brisa, o livreiro-editor Adelino Tiragens, um fotógrafo, o caixeiro da livraria, um jovem poeta e a “mulher de letras” Próspera Risonha. Ao desfilarem “typos apanhados em flagrante no nosso meio litterario e editorial”,¹⁹ Tojeiro parecia ridicularizar seus modos de produção e projeção, construindo um microcosmo particular no qual, note-se, não estão inseridas a escrita teatral e sua edição. O segundo aspecto a ser destacado é o fato deste texto estar, ao que tudo indica, desaparecido, sem qualquer indício nos arquivos.

Ambos os apontamentos lançam luz sobre uma primeira perspectiva possível para abordagem do tema das edições teatrais. Há que se reconhecer os **modos de escrita** específicos envolvidos na produção de peças, constituindo operações que escapam muitas vezes a lógicas do campo literário hegemônico. O desaparecimento do manuscrito de *Sinésio* exemplifica como, historicamente, poucas obras encenadas foram impressas, obedecendo a regimes de escrita marcados pela instabilidade e efemeridade de sua inscrição no papel. Tal prerrogativa convida à análise dos significados de se escrever para o teatro e das singularidades dessa prática, observada como uma das matrizes do que pode vir a ser uma edição. Por um lado, as investigações nesse sentido, em diálogo com a História Intelectual, podem se mover por entre a construção da figura do autor, sua atuação profissional e contornos sociológicos; os projetos de teatro implícitos e explícitos em suas ações; ordenamentos jurídicos em torno da propriedade artístico-literária; o papel de redes e instituições; o autor como intelectual mediador e suas inserções nos campos editorial e teatral. Por outro lado, a análise da composição textual em si como agenciadora e formadora de repertório cultural pode fornecer indícios

18 “Depois de amanhã, no Th. Gloria, o novo original de Gastão Tojeiro: ‘Sinésio... o que escreve livros!’”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1928, p. 5.

19 “As personagens cômicas da peça de Gastão Tojeiro: ‘Sinésio... o que escreve livros!’”, que Leopoldo Fróes representará amanhã no Glória”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1928, p. 8.

das práticas narrativas de uma sociedade, ao mesmo tempo que revela regimes de escrita e códigos teatrais mobilizados, sugerindo para quem, como e para que se escreve determinada peça. Tensionando os domínios da literatura, seria mais profícuo falarmos aqui em “escrita teatral”, ao invés de “literatura teatral”, a fim de romper simultaneamente preconceitos e canonizações, em que pese o progressivo ordenamento jurídico da autoria e a própria instituição “livro” como instrumentos de legitimação literária. Afinal, tanto a figura do autor, quanto suas práticas e a noção de dramaturgia têm sentidos móveis historicamente, e as motivações da expressão dramática registrada em palavras sobre um suporte não se restringem a explicações unívocas.

Uma segunda perspectiva de interesse para pesquisas sobre edições teatrais reside em suas **formas de produção material**, isto é, as condições de fabricação de uma obra observadas sob o prisma dos modos de construção do objeto que será dado a ler, ou, dito de outra maneira, de sua inscrição na página. Trata-se, portanto, de compreender técnicas de produção, sejam elas mais artesanais ou industriais; de identificar diferentes regimes de publicação de textos, abarcando a variedade de seus suportes, dos “impressos efêmeros” a volumes destinados a serem instâncias de consagração ou objetos de memória; de analisar a mediação objetivada pela capa ou por ilustrações, bem como a composição tipográfica, o que inclui a distribuição do texto e o uso de sinais ordenando as páginas. Tais parâmetros analíticos induzem à concepção do objeto como indicador de determinadas economias do impresso, no interior das quais a viabilidade material revela um equilíbrio entre criação, imperativos técnicos e lastro para investimento. Além disso, a impressão de peças manifesta a aplicação de princípios organizadores da prática teatral, dando a ver as transformações e a acomodação de códigos para a circulação de conhecimento por essa mídia. Ève-Marie Rollinat-Levasseur defende que:

A história da apresentação material das edições teatrais constitui um testemunho crucial não apenas para a história do teatro, mas também para a definição do gênero dramático. A forma como as peças são transcritas sobre a página de uma obra impressa revela, de fato, como século após século os atores do livro e os leitores pensaram o teatro. [...]. O livro constrói e veicula uma representação do teatro.²⁰

20 Do original: “L’histoire de la présentation matérielle des éditions théâtrales constitue un témoignage crucial non seulement pour l’histoire du théâtre mais aussi sur la définition du genre dramatique. La façon dont les pièces sont transcrites sur la page d’un ouvrage imprimé révèle, en effet, comment siècle après siècle les acteurs du livre et les lecteurs ont pensé le théâtre. [...]”. Le livre construit et véhicule une représentation du théâtre” (Tradução nossa). ROLLINAT-LEVASSEUR, Ève-Marie. “Les publications théâtrales: une mise en scène in-temporelle”. *Revue d’Histoire du Théâtre*, Paris, Soixante Deuxième Année, n.º 1-2, pp. 17-26, 2010, p. 17.

O estudo da autora demonstra, nesse sentido, como a forma material das edições do gênero teria começado a se estabilizar como um “sistema de codificação preciso” a partir do século XVII na Europa, deixando para trás as inscrições de peças que se apresentavam como simples poema, diálogos sem grandes informações ou transcrição narrativa do espetáculo. A nova forma, hoje hegemônica, sinalizava uma tomada de consciência das interações entre a disposição impressa e a ação representacional, com lista de personagens, divisão em cenas, avisos de entradas e saídas, didascálias em parênteses ou itálico no corpo do texto e não nas margens.

Seguindo essa análise, é forçoso considerar que um terceiro enfoque fundamental recai precisamente nas complexas **relações entre impresso e cena**, baseando-se no princípio de que esse objeto é não só um dos principais rastros da circulação de ideias teatrais, como também detentor de papel fundamental na construção de certas culturas teatrais. Trata-se de uma negociação entre diferentes regimes de inscrição temporal, em que a institucionalização nas páginas, ao menos pretensamente, domestica as intervenções próprias da oralidade e da fisicalidade. Embora seja inevitável encarar os problemas e as exclusões inerentes ao binômio “teatro” e “cultura escrita”, não se trata de restituir a supremacia do texto, seja no campo espetacular ou historiográfico, mas de perceber quais vínculos e dinâmicas foram historicamente estabelecidos entre os dois campos, negando qualquer relação automática ou espelhada. Em pesquisa de fôlego, Julie Stone Peters²¹ demonstrou como, entre o advento da imprensa e a Revolução Industrial, o escrito pôde se tornar atuação e a atuação pôde se gravar no escrito, o que levava a performance a uma redefinição de suas conexões com o texto, ao mesmo tempo que se transformavam os modos de impressão e de circulação de peças.

Nessa perspectiva, terreno propício para a intertextualidade e a intermedialidade, o teatro no papel pode em muitos casos ser concebido menos como gênero literário naturalizado, e mais como processo de acomodação da performance em outra mídia, se relacionando, de modo diverso, a um imenso arco de experiências teatrais circunstanciadas historicamente. É possível discernir, assim, as coleções vendidas nas portas ou dentro dos teatros nas capitais do século XIX, seguindo de perto os êxitos dos palcos; a longa série de brochuras *Bibliotheca Dramatica Popular*, publicada pela Livraria Teixeira de São Paulo entre 1904 e 1962, pensada primordialmente como repositório de oferta para utilização prática por amadores e pelo circo-teatro; as revistas teatrais e os suplementos de revistas ilustradas, preponderantes na divulgação de peças entre o final do século XIX e os anos 1930; a coleção *Teatro Brasileiro da SBAT*, inaugurada em 1931 e configurada como dispositivo que conferia autoridade ao dramaturgo e objetivava a

21 PETERS, Julie Stone. *Theatre of the Book, 1480-1880: Print, Text and Performance in Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

proliferação de montagens controladas; ou a publicação de textos como *Album de Família* (1946), de Nelson Rodrigues, e *Navalha na Carne* (1968), de Plínio Marcos, produzidas como artifícios para pressionar e contornar a censura dos palcos. A Coleção *Mise en Scène*, da Éditions du Seuil, dirigida por Pierre-Aimé Touchard, caracteriza ainda de maneira exemplar como pode se configurar essa relação entre impresso e cena. Lançada na França em 1946, a série dispõe em suas páginas, lado a lado, textos clássicos e notações de encenadores célebres, fazendo a dramaturgia ser acompanhada sincronicamente por plantas baixas, croquis, diagramas e indicações de ações e movimentação. A associação a montagens específicas — em que o *Avarento*, de Molière se torna também de Charles Dullin; *Fedra*, de Racine, de Jean-Louis Barrault; *Os Caprichos de Marianne*, de Musset, de Gaston Baty; *Les Fourberies de Scapin*, de Jacques Copeau; *Othello*, de Stanislavski — denota, para além da originalidade do projeto editorial e de concepções francesas para o “teatro moderno”, as disputas pela autoria do espetáculo e a encenação como lugar de poder em um momento de esforços para reconhecimento do papel fulcral da *mise en scène* moderna.

Neste processo de criação e negociação, em que um evento espetacular é transposto para as dimensões de uma página, altera-se o espaço-tempo para a conformação de uma experiência orientada pela **leitura**, o que convida ao apontamento da quarta perspectiva por meio da qual se pode encarar as edições teatrais. Tal ângulo de observação — por onde pretende-se depreender as maneiras de se ler um texto de teatro e os múltiplos usos desses impressos — tem nas prerrogativas de Chartier, conforme mencionado, um significativo ponto de apoio para que a história das edições seja também uma história do consumo variável desses itens e para que sejam apartadas as análises que, herdeiras do *New Criticism*, concebem o escrito como sistema de signos autônomo. A ênfase no papel do leitor e as práticas de leitura como ato criativo, ou produção de sentidos, podem ganhar contornos ao mesmo tempo mais definidos e múltiplos quando se pensa nos agentes do espetáculo como potencial público leitor, fazendo que o consumo do texto não seja apenas interpretação e apropriação, mas uma produção que amplia as possibilidades de apreensão da recepção, já que esta é reativada e transformada pela performance. Os afamados “protocolos de leitura” podem, assim, ser redimensionados como “protocolos de encenação”, com maior ou menor poder a depender da época e gênero teatral. Além disso, se os debates na história da leitura no Ocidente contemplaram tradicionalmente três deslocamentos, conforme salientou Peter Burke — “da leitura em voz alta para a leitura silenciosa; da leitura em público para a leitura privada; e da leitura lenta ou intensiva para a leitura rápida ou ‘extensiva’”²² —, essas prerrogativas

22 BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 83.

são absolutamente colocadas em xeque quando se olha para a leitura de peças, sobretudo se voltada para a montagem. Trata-se de uma arte da memória, de um ritual compartilhado de apreciação, vocalização e escuta repetida, que mobiliza o corpo e impulsiona reações coletivas imediatas. Para tanto, são úteis, além de cópias e “partes” do texto, edições maleáveis e em formato pequeno para um manuseio que deixe a segunda mão livre para gesticulação.

Mas, se à primeira vista o texto de teatro é destinado mais expressivamente à utilização em etapas fundacionais do processo de criação cênica, sua edição também pode ser produzida com outros objetivos: formação intelectual; contato com a cultura clássica e humanista; difusão de linguagens e estéticas; projeção de artistas; defesa do idioma em chaves nacionalistas; instrumentalização pedagógica para crianças; formação profissional em teatro; incitação a transformações sociais e políticas; leitura solitária como entretenimento; perpetuação da relação do público com um espetáculo; educação cívica. Indicadores materiais e paratextuais, como formato, preço e prefácios, podem apontar não somente consumidores presumidos e diferentes modalidades de leitura, mas espaços para essas práticas, os quais extrapolam o teatro institucional e se propagam por salões, clubes, escolas, sindicatos, associações, ambientes domésticos, igrejas e circos. Reconhecer hábitos específicos de um período ou conjuntura e negar sentidos eternos, imutáveis e unívocos se mostra, portanto, uma premissa fundamental para a percepção da experiência social da leitura de teatro. Ademais, a problemática da leitura pode ser desparticularizada tendo em vista a observação de atos interpretativos, de consumo, recepção e crítica, abrindo, ao cabo, caminhos para uma história do público, ângulo de pouca expressão na historiografia teatral.

Se os usos definem princípios que regem a produção de edições, o mercado para obras teatrais igualmente influencia o modo pelo qual os textos são impressos. Não podemos deixar de mencionar, assim, um quinto tópico de interesse para interpelação de nosso tema, a saber, o **mercado editorial**. É notório que, já há mais de um século, o gênero corresponde a um pequeno montante do volume geral da produção livreira, com tiragem reduzida, poucas reedições e raros *best-sellers*. Em que pese a dificuldade para obtenção de dados numéricos no Brasil, há algumas exceções para além de casos específicos dentro do restrito panteão de cânones do teatro ocidental: é certo que *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, constitui um fenômeno na primeira metade do século XX, com 17 mil exemplares vendidos de 1933 a 1939 e atingindo a 20.^a edição em 1953;²³ enquanto na segunda metade do século, é plausível que dois dos maiores êxitos tenham sido *Gota d'Água*, com uma primeira tiragem de no mínimo dez mil exemplares e ao menos 39 edições entre 1975 e 2010,²⁴ e *Auto da Compadecida*, publicado pela

23 VERTCHENKO, Henrique B. *Uma Biblioteca Teatral Brasileira*. Op. cit., p. 361.

24 HERMETO, Miriam. *Olha a gota que falta*. Op. cit., p. 128.

Agir em 1957 e com 35 edições até 2013, um sucesso para o qual contribuíram as adaptações cinematográficas e a adoção do livro no Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) e no Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) em diversos anos. Deve-se frisar ainda, no plano teórico, o fenômeno de *O que é teatro?*, de Fernando Peixoto, lançado em 1980 na coleção Primeiros Passos da Brasiliense, com 38 mil cópias vendidas em oito edições até 1986, ano em que era preparada uma nova tiragem de 50 mil exemplares para comercialização em bancas de jornais.²⁵

Embora tais obras escapem à tendência do gênero e a vendagem seja apenas uma das abordagens possíveis, seus significados particulares evocam problemáticas relacionadas às dinâmicas dos mercados editoriais em diálogo com os palcos e com a sociedade, pautando a edição teatral como uma atividade comercial que envolve uma cadeia de profissionais e pontos de venda e distribuição, e tangencia políticas de Estado, projetos de editoras, empreendimentos tradutórios, propostas de coleções, censura, culturas de massa e estratégias de editores e autores para emplacar seus volumes. Daí a legitimidade de análises não apenas qualitativas, mas também quantitativas ou seriais, que permitam interpretações mais significativas no que se refere, por exemplo, à distribuição geográfica da produção, montante produzido ou vendido em um período, editoras mais presentes, preços, autores e gêneros mais publicados. Não obstante os empecilhos inerentes à dificuldade de acesso ou à existência de arquivos, como os de casas editoriais, o exame das mudanças históricas de produção, venda e consumo do livro de teatro a partir de suas inserções no mundo editorial pode revelar cenários dinâmicos nos quais os títulos publicados vão muito além dos cânones conhecidos posteriormente.

Por fim, um sexto enfoque possível para a pesquisa em torno das edições diz respeito à sua **circulação transnacional**, escala pouco considerada no quadro multifacetado de investigações que se debruçam sobre o fenômeno teatral. Isso significa que o papel das edições na circulação de ideias teatrais, bem como sua institucionalização em escala global, ainda precisa ser melhor dimensionado, de maneira a contemplar modos de transmissão de peças e conhecimento, difusão de modelos e estéticas, apropriação de pedagogias, disponibilização de volumes estrangeiros em determinada sociedade e introdução de métodos. Por certo, apenas o trânsito de sujeitos e companhias não dá conta de explicar os intensos fluxos próprios da prática cênica, e os impressos se revelam instrumentos fundamentais, configurando um espaço transnacional permeado por relações de poder e mediado por tradutores, editores, escolas, instituições, investidores, redes e Estados. Parecem evidentes aqui as possíveis contribuições dos debates aquecidos desde o fim da Guerra Fria por numerosas vertentes que têm buscado

25 MACKSEN, Luiz. "Teatro". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1986, Caderno B/Especial, p. 9.

pensar a história para além das fronteiras nacionais, tais como a História Conectada, a História Global, as Histórias Transnacionais e Transatlânticas, e mesmo os Estudos Subalternos ou Pós-Coloniais.²⁶ Os intercâmbios e as transferências culturais produzem, assim, não apenas dinâmicas transfronteiriças de contato e hibridização, mas relações de dominação, fluxos assimétricos e projetos de hegemonia cultural (e correspondentes reações contra-hegemônicas), encobertos por um suposto universalismo. Não é possível ignorar, nessa perspectiva, a assertiva de Diana Taylor, para quem o poder e o controle da Conquista foram amparados pelo “grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos”.²⁷ A circulação de edições teatrais compõe um conjunto mais amplo de dispositivos que oportunistam a emergência de formas e discursos cênicos, equilibrando-se entre exercícios de alteridade e um mercado partícipe da expansão capitalista e imperialista, em aliança com o colonialismo ou com comportamentos sociais próprios do “processo civilizador”, para usar a expressão clássica de Norbert Elias. Esse entendimento é especialmente relevante a partir do capitalismo industrial do século XIX, quando, conforme assinala Derek Miller, “a demanda por novas peças e novos atores, bem como por informações sobre o teatro em geral, cresceu vertiginosamente”, o que exigia a implementação de métodos para gerenciar o sistema de produção em escala internacional e transformava “o conhecimento teatral em mercadorias adequadas ao comércio industrial global”.²⁸

Atualmente, a edição pode se somar à ampliação do espectro de temas atinentes aos estudos teatrais, com possibilidades de análise que cruzam diferentes áreas do conhecimento a fim de elucidar seu caráter polissêmico e complexo. As seis perspectivas de abordagem expostas aqui de maneira sintética, se não esgotam suas problemáticas, sugerem caminhos para experimentação historiográfica e para operações em que o pluralismo metodológico predispõe múltiplos ângulos de inteligibilidade. Em meio a candentes discussões sobre a relação do teatro contemporâneo com outras mídias, talvez seja o caso de nos indagarmos acerca de sua relação com uma das mais antigas e de implicações fundamentais para a escrita de sua história.

26 Embora os impactos dessas perspectivas possam ser observados, por exemplo, no projeto internacional *Global Theatre Histories* — coordenado por Christopher Balme e Nic Leonhardt —, que buscou compreender a expansão do teatro como mercadoria e fenômeno global entre os séculos XIX e XX, a edição teatral não parece ter ocupado espaço relevante em seu quadro de investigações. <https://www.gth.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/index.html>. Acesso em: 24 maio 2023.

27 TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 47.

28 Do original: “[...] demand for new plays and new performers, as well as for information about the theatre generally, grew astoundingly”; “Industrial capitalism transformed theatrical knowledge into commodities suited to global, industrial commerce” (Tradução nossa). MILLER, Derek. “Knowledge Transmission: media and memory”. In: MARX, Peter W. (ed.). *A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*. Bloomsbury Publishing, 2017, pp. 227-46, p. 227.

Em artigo já célebre, Stephen Greenblatt demonstrava que “os artefatos culturais não ficam parados, imóveis, mas existem no tempo e estão ligados a conflitos, negociações e apropriações pessoais e institucionais”.²⁹ O acesso a edições teatrais do passado, sem dúvidas, está igualmente submetido a essa lógica, condicionado a políticas de memória, arquivamento e catalogação. Daí, que outros tópicos de abordagem podem se situar na formação de acervos e bibliotecas ou, de modo interligado, no lugar das edições para a conformação de uma historiografia. A ênfase aqui recai sobre a caracterização da força do impresso na modelação de ideias sobre cenas passadas, possibilitando a percepção do fazer-se da própria historiografia e a crítica às grandes narrativas e aos cânones. Pensada como um mecanismo de perpetuação cultural, a edição pode se ligar a processos de elaboração e reelaboração de tradições e modelos, bem como configurar-se como instância de consagração e objeto de memória que almeja a cristalização de significados.

A título de exemplo, veja-se o caso de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, peça estreada em 1943 pelo grupo Os Comediantes, que por décadas ocupou posição muito particular em nossa historiografia e no imaginário nacional como fundadora do teatro moderno no Brasil. Trata-se de um texto-chave que sustenta a implementação de um modelo, não apenas cultural, como de periodização, para usar a proposição de Juan Villegas.³⁰ A historicidade desse cânone é conformada por um longo processo de legitimações, operações discursivas e produções historiográficas ao longo das décadas, e, dentre outras instâncias de consagração, suas edições cumpriram papel decisivo para renovar constantemente o interesse pela peça e inscrevê-la historicamente. As mais de 20 edições identificadas no Brasil — de *Vestido de Noiva* ou contendo *Vestido de Noiva*³¹ — evidenciam as estratégias para consolidação de uma imagem hegemônica, capazes de obliterar as oscilações em torno da recepção de Nelson Rodrigues.

Algumas edições merecem um breve destaque aqui por exemplificarem diferentes enquadramentos para a obra, tais como sua monumentalização, inserção em determinada corrente, classificação tipológica, integração acadêmica, simplificação e facilitação no acesso. Publicada pela primeira vez em agosto de 1944 pela “Seção de Livros” da Empresa Gráfica O Cruzeiro — apenas alguns

29 GREENBLATT, Stephen. “O Novo Historicismo: ressonância e encantamento”. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 4, n.º 8, 1991, p. 244.

30 VILLEGAS, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine, California: Gestos, 1997. p. 117.

31 São elas: O Cruzeiro (1944); Edições do Povo (1946); O Cruzeiro (1948); SNT (Teatro Completo, 1959); Tempo Brasileiro (Teatro Quase Completo, 1965); SNT - Coleção Dramaturgia Brasileira (1973); Coleção Teatro Vivo Abril Cultural (1977); Círculo do Livro (1988?); Nova Aguilar (Teatro Completo, 1994 e 2003); Nova Fronteira (Teatro Completo – Peças Psicológicas, 1981 e 2004); Funarte (tradução para o inglês, 1998); Nova Fronteira (2001, 2004, 2005, 2010, etc.); Funarte (The Theater of Nelson Rodrigues, 2001); Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros (2008); Saraiva de Bolso (2014); Nova Fronteira (Box Teatro Completo, 2017).

meses após a entrada de Nelson Rodrigues para a redação dos Diários Associados, proprietários da editora —, a peça teve forte divulgação nos veículos da empresa, talvez inédita para um livro de teatro no Brasil, e já se encontraria esgotada em novembro do mesmo ano. O volume, que incluía também *A mulher sem pecado*, pode ser considerado um momento de inflexão no panorama de edições teatrais brasileiras por relacionar de maneira indelével o texto à sua encenação, de modo diverso das peças que se ligavam a montagens por serem encomendas de astros ou por terem garantido êxito nos palcos anteriormente. Em 346 páginas, constam, além do texto dramático, ficha técnica com os intérpretes da primeira representação, oito fotos de página inteira em papel *couché* acompanhadas de legendas que detalham o instante e o situam na peça, e longos trechos de críticas de Álvaro Lins, Herman Lima, Antônio Rangel Bandeira, Pompeu de Sousa, Edmundo Lis e Tomás Santa Rosa. Mais do que análises legitimadoras, recurso já utilizado em menor escala, tais críticas identificam códigos estéticos e os localizam em correntes modernas, conformando espécie de programa a partir de um alto grau de consciência da modernidade daquele acontecimento de 1943. O fortalecimento de dispositivos paratextuais é, portanto, primordial para a inscrição histórica pretendida, atestando em páginas a importância da *mise en scène* e fazendo que o livro não fosse apenas um objeto de memória, mas também um projeto de teatro para o país ao perpetuar as apreciações e expectativas de um grupo de intelectuais para além do seletivo público do espetáculo, o que se torna fundamental para a sua monumentalização.

Embora não se valha de fotos, a edição de 1946 (com *Álbum de Família*) manterá o expediente dos textos legitimadores e excertos críticos escritos por intelectuais de projeção, constante que irá se perpetuar. A esse respeito, em 1960, por ocasião do lançamento do Teatro Completo de Nelson pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), o crítico literário Santos Moraes traria uma apreciação que, apesar de encolerizada, ilustra de modo enfático a estratégia:

O que me deixou [...] perplexo neste livro foi o espetáculo das opiniões e críticas nele transcritas. Os mais ilustres críticos, os escritores mais conscientes aclamando o sr. Nelson Rodrigues como um dos maiores dramaturgos do século, comparando-o [...] a O'Neill, a Pirandello, e, fora do gênero e da literatura, a Villa-Lobos, Portinari, e Niemeyer como um dos expoentes de nossa cultura.³²

Mais de uma década depois, em 1973, a peça seria lançada dentro da Coleção Dramaturgia Brasileira, do SNT, inaugurada no começo daquele ano para ser distribuída entre escolas, universidades, embaixadas e bibliotecas, em formato

³² “Teatro Completo de Nelson Rodrigues”. Reportagem de José Freire de Freitas. *Leitura*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n.º 33, mar. 1960, p. 28.

simples, poucas páginas e capa maleável estampada por ilustração de refletores padronizada, alterando-se apenas a cor a cada volume. Patrocinada pela Shell em um momento de expansão da empresa no Brasil durante a ditadura militar e com uma tiragem inicial de 6 mil exemplares por título, a série publicaria ao longo da década uma grande variedade de mais de 30 autores, de Martins Pena, Gonçalves de Magalhães, Machado de Assis, Artur Azevedo e Qorpo Santo, a João do Rio, Gastão Tojeiro, Joracy Camargo, Álvaro Moreyra, Guilherme Figueiredo, Jorge Andrade, Abílio Pereira de Almeida, Gianfrancesco Guarnieri e Millôr Fernandes. Apresentando muitos títulos difíceis de serem encontrados, o objetivo era realizar um “retrospecto evolutivo” do nosso teatro, partindo de José de Anchieta e Manuel Botelho de Oliveira até dramaturgos contemporâneos, não sem um nítido apelo ufanista. Nas palavras do então diretor do SNT, Felinto Rodrigues Neto, após ser veículo das mensagens do “Cristianismo e da Civilização aos silvícolas”, o teatro brasileiro constituiu-se como “elemento de pujança na formação intelectual e moral do nosso povo”, revelando autores que colocavam seu talento a serviço das boas causas e que “engrandecendo a Pátria, engrandeciam-se a si mesmos”.³³ *Vestido de Noiva* era, indubitavelmente, inserido em um grande panorama da dramaturgia nacional, capaz de por si só fornecer balizas para uma pretensa história de nossa formação teatral.

Se o texto compunha ali o quadro do esquema geral e sintético delineado pelo Estado para a memória do teatro nacional, em 1977 ele seria a única peça brasileira, com *O rei da vela*, a figurar na afamada coleção Teatro Vivo, da Abril Cultural, assegurando sua incorporação a certa narrativa autóctone do teatro ocidental. Com pesquisa de Maria Adelaide Amaral e consultoria de Sábato Magaldi, a série fora iniciada em 1976 e era destinada à venda em bancas de jornal, pretendendo certo luxo com capas duras em vermelho que emulavam couro e chegando a 36 títulos que incluíam nomes como Sófocles, Shakespeare, Molière, Goldoni, Schiller, Tchekhov, Ibsen, Brecht, Pirandello e Beckett. Segundo Walter Lima Torres, “a ênfase da coleção recaía na possibilidade de oferecer material para que o leitor [...] pudesse vislumbrar a força da matéria teatral transformada em linguagem cênica graças ao trabalho da encenação”, oferecendo ainda como brinde um pequeno volume de *Introdução e História* do teatro ocidental, que funcionava “como uma obra de mediação para o público leigo encontrar as chaves de leitura dos textos posteriormente editados, religando a tradição teatral ocidental e europeia ao teatro brasileiro moderno, este como extensão daquela”.³⁴ Essa operação era baseada na premissa apresentada por

33 RODRIGUES NETO, Felinto. “Apresentação”. In: RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. Coleção Dramaturgia Brasileira. Rio de Janeiro: SNT – Ministério da Educação e Cultura, 1973, pp. VII-VIII.

34 TORRES, Walter Lima. “As coleções que marcaram época”. In: TORRES, Walter Lima. *Ensaio de Cultura Teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. pp. 165-86, p. 177.

Victor Civita, fundador da Editora Abril, de que “teatro vivo, em plenitude de vida, é encenação, espetáculo”,³⁵ e que o texto é seu ponto de partida, devendo ser também objeto de leitura. Buscando garantir tal perspectiva, era estabelecida uma relação fundamental com a encenação a partir de longos prefácios com rico material visual, resumo da vida e obra dos dramaturgos, assim como montagens e elencos emblemáticos. É desse modo que o volume de *Vestido de Noiva* é responsável por inaugurar em livro a correspondência trágica entre a biografia e a produção rodriguiana, ao mesmo tempo que reconstrói sua estreia e montagens subsequentes, para afirmar que Nelson “tem seu nome definitivamente inscrito na história do teatro brasileiro”, uma vez que “nem seus mais severos adversários poderão negar que, na noite de 28 de dezembro de 1943 [...], teve início o moderno teatro brasileiro”.³⁶ Há que se enfatizar que a coleção teve grande influência na estruturação do referencial dramático dos cursos de teatro afirmados nas décadas seguintes pelo país.

Após a morte de Nelson Rodrigues, em 1980, a organização de seu Teatro Completo por Sábato Magaldi, publicado a partir de 1981 pela Nova Fronteira, traria uma nova e duradoura orientação para o entendimento do dramaturgo e sua obra por meio da patrimonialização e institucionalização de um repertório. A escolha da editora não era, provavelmente, fortuita, já que no princípio daquela década a “casa como que começava a monopolizar as páginas literárias dos jornais”, com uma média mensal de oito novos títulos e sete reimpressões.³⁷ A distribuição das 17 peças de Nelson em quatro volumes seguia uma organização temática, didática e não cronológica, o que, nas palavras de Magaldi, “une as peças em grandes blocos, facilitando o conhecimento e a compreensão do autor”.³⁸ O primeiro volume, intitulado “Peças Psicológicas” e onde está inserida *Vestido de Noiva*, era precedido por um longo texto introdutório de 31 páginas, no qual se ressaltava as conquistas lendárias da montagem de 1943, cujas inovações a impulsionavam para o campo de outras artes, universalizando e irmanando o teatro ao desenvolvimento moderno. Esse estudo de Magaldi, nos dizeres de Elen de Medeiros, “delimitou diretrizes catalisadoras, analisou aspectos psicológicos e abordou fatores ligados à vida pessoal do autor que podem ter influenciado sua produção dramática”, guiando parte significativa de sua crítica póstuma.³⁹

35 CIVITA, Victor. “Apresentação”. In: *Introdução e História*. Teatro Vivo. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 8.

36 RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. Teatro Vivo. São Paulo: Abril Cultural, 1977. p. V.

37 HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 732.

38 “Trágico e Mítico: agora em livro todo o teatro de Nelson Rodrigues”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 set. 1981, Caderno B, p. 11.

39 MEDEIROS, Elen de. *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022, p. 78.

Decerto, sua perspectiva articulava e condensava a fortuna crítica legitimadora que já era mobilizada desde a primeira edição, de 1944, mas, sobretudo no Teatro Quase Completo publicado pela Tempo Brasileiro em 1965, do qual parte dos textos foi retirada para encerrar o último volume, “Tragédias Cariocas II”. Tal conformação sedimentava o papel do autor como criador de sentidos estéticos universais e imutáveis em nossos palcos e incorporava implicitamente a proposição de Alcântara Machado assimilada por Décio de Almeida Prado⁴⁰ de que a integração ao universal seguida da integração ao nacional constituiriam o percurso necessário para a modernização da cena brasileira, ainda que sem o comprometimento político. Esse caminho plenamente moderno estaria subentendido na obra de Nelson, indo das Peças Psicológicas e Míticas às Tragédias Cariocas.

Deve-se ressaltar que a edição do Teatro Completo se dá não apenas em um momento de transformação nas relações do campo cultural com o governo ditatorial, mas também no bojo da reconfiguração da imagem de Nelson após seu falecimento, quando homenagens, conferências, filmes e espetáculos assinalavam uma “euforia mercadológica”⁴¹ em torno de seu nome. A leitura de seu primeiro volume era apresentada como “um bom reencontro, maneira de reavaliar um autor”,⁴² suplantando os escândalos e as oscilações críticas das décadas anteriores, quando o projeto do teatro desagradável, a divisão de opiniões e as polêmicas com a “arte engajada” construíam uma imagem controversa. Pode-se dizer que a “classe teatral”, de modo mais amplo, se reconciliava com o dramaturgo, o que dizia respeito não só às reacomodações temáticas e políticas do campo, mas ao impulso apaziguador — em um mundo cada vez mais globalizado e neoliberal — gerado pelo discurso da universalidade, da expressão de grandes paixões humanas arquetípicas fora do tempo e do espaço, para o qual contribuiu sobremaneira a montagem de Antunes Filho também de 1981, *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*. Conforme ponderou Rosângela Patriota, com o processo de abertura política, “observa-se um esforço para descontextualizar seu trabalho e seus diferentes instantes de recepção”.⁴³ Por certo, nesse novo ensejo para as leituras de Nelson, em que perde força a crítica de costumes locais e ganha protagonismo suposta essência do homem, *Vestido de Noiva* ocupa posição fundamental. Dentro do conjunto de sua dramaturgia, ela é uma peça

40 PRADO, Décio de Almeida. O teatro e o modernismo. In: PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas e personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 15-39.

41 MACKSEN, Luiz. “Força dos mitos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 dez. 1981, Caderno B, p. 11.

42 MACKSEN, Luiz. “Múltiplo e Definitivo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 set. 1981, Caderno B, p. 11.

43 PATRIOTA, Rosângela. “Nelson Rodrigues: a unanimidade dos críticos”. *ArtCultura*, Uberlândia-MG, vol. 1, n.º 1, 1999, pp. 34-8, p. 38.

apresentada como aquela que, diante de outras menos consensuais, resiste aos embates e, portanto, serve à construção de uma unanimidade, apagando-se os conflitos entre distintos projetos de teatro para a nação manifestados quando de sua estreia.

Além da publicação de traduções de *Vestido de Noiva* para o francês e inglês, a década de 1990 veria o Teatro Completo ser irmanado à obra de autores consagrados ao ser compactado em um único volume de luxo, em papel-bíblia e capa dura, pela Nova Aguilar, editora inspirada na francesa Pléiade. O século XXI traria ainda dois novos formatos para a peça, a saber, em Graphic Novel e em pequenas brochuras. Reimpressas constantemente pela Nova Fronteira desde 2001, com roteiro de leitura e capas renovadas a cada ano, muitas vezes feitas a partir de fotografias extraídas de bancos de imagens digitais, essas brochuras almejam facilitar o acesso individualizado a cada peça do autor — depois de anos encontradas nas livrarias apenas no Teatro Completo —, bem como baratear a produção em edições mais simples que visam fundamentalmente o alcance universitário.

Ao chamar a atenção para algumas edições pode-se compreender como estes objetos (obviamente com outras manifestações) puderam operar como dispositivos voltados para atuação ativa na projeção e consolidação de um cânone, de modo a suplantarem sentidos em disputa em distintas temporalidades, o que traria nítidas consequências historiográficas. Se valendo de distintas modalidades de publicação e de recursos e estratégias próprios do mercado editorial, os projetos das edições apresentadas encerram diferenças materiais e estruturais que apontam para objetivos transversais: monumentalização, composição da dramaturgia nacional, inserção no teatro ocidental, enquadramento em biografia e obra, adoção em cursos universitários. O esboço da “biografia editorial” de uma peça-chave contribui assim para o delineamento da historicidade de um mito fundador por meio dos objetos e discursos que lhe deram sustentação e buscaram direcionar sua recepção e celebração de maneira continuada. Enquanto um, entre diversos procedimentos metodológicos e ângulos de observação, tal prisma tece uma aproximação aos caminhos por onde podem seguir tanto as edições teatrais quanto a escrita de sua história.

TEATRO POPULAR PORTUGUÊS DO SÉCULO XVIII

ENTRE O GOSTO E O MAU GOSTO

Carlos Gontijo Rosa¹

A forma como nos é dado conhecer a história do teatro privilegia uma exposição e organização dos acontecimentos históricos com fronteiras epocais e territoriais mais ou menos definidas, que demarcam diferentes períodos temporais ou movimentos estéticos identificados em um panorama geral cronológico. Mais, quanto mais distantes são essas fronteiras, mais geral e panorâmico se torna este olhar sobre o objeto histórico — e assim temos o “teatro oriental” ou o “teatro colonial” como conglomerados que, quando olhados “mais de perto”, desmentem uma primeira impressão de homogeneidade. Neste capítulo, proponho o exercício de nos aproximarmos de um momento da história do teatro português que, olhado com mais vagar, coloca em xeque algumas afirmações feitas à distância.

Como veremos, o entendimento de teatro nesse período (ou o estudo e a crítica ao teatro desse período) ainda está muito diretamente atrelado à palavra e ao texto dramático. Por isso, quando nos propomos a analisar o “teatro antigo”, primeiro recorreremos às artes poéticas, às preceptivas e ao próprio texto, publicado ou manuscrito, como documentos fiáveis de um descritivo do pensamento do período. E aqui começamos a nos aproximar de nosso recorte, focalizando no século XVIII. em um panorama geral, ele é chamado de “século das luzes” ou “século da razão”, porquanto corresponde ao Iluminismo, que por sua vez equivaleria ao período estético neoclássico no teatro europeu. Já nas artes lite-

¹ Esta pesquisa foi realizada com financiamento BEPE/FAPESP (Proc. n.º 2021/11276-3), em estágio realizado na Universidade de Cambridge.

rárias portuguesas, mas não restrito a elas, esse período teria sido dominado pelo Arcadismo como proceder iluminista da segunda metade do século XVIII em Portugal e no Brasil.

Mas, diferentemente do que deixa a entender os compêndios de história do teatro português e do que acontece com o Neoclassicismo na França, se é verdade que o teatro árcade tenha alcançado uma proeminência para o futuro do teatro em Portugal, especialmente no século XIX, quando do projeto de conformação de um teatro nacional; ele não chega a suplantam a estética anterior nos palcos e nas tipografias lisboetas — reflexo da manutenção do gosto do público, que ainda se encontrava em consonância com uma espécie de teatro barroco tardio português, cujo maior expoente seria o dramaturgo Antônio José da Silva, o Judeu.

O gosto popular é atendido pelo genericamente chamado *teatro de cordel*, conjunto heterogêneo de textos, cuja unidade consiste na sua materialidade: são textos de 32 a 40 páginas (16, quando entremezes), de aproximadamente 21x15 cm, em papel de baixa qualidade, vendidos pendurados em um barbante por cegos pelas ruas de Lisboa. Mais do que lidos nesses impressos, esses textos também são frequentemente encenados nos palcos lisboetas, como atestam os pedidos de liberação para representação enviados à censura.² Embora muito variado em temas, gêneros e estilos, Marnoto percebe que “a representação de cenas da realidade cotidiana, onde agem personagens representativas dos costumes de vida e do clima social da época, em uma perspectiva burlesca e satírica, é uma característica que elas têm em comum”.³

Por outro lado, o modelo neoclássico assumido pelos árcades vai defender uma ideia de gosto baseada no que diz Voltaire: “Para o gosto, não basta ver e conhecer a beleza de uma obra; é necessário senti-la, ser tocado por ela. Não basta senti-la e ser tocado por ela de maneira confusa; é preciso distinguir as diferentes nuances; nada deve escapar à imediatez do discernimento”.⁴ Nesse sentido, esses autores incorporam uma postura que vira as costas para seu público empírico,

2 Muitos desses pareceres censórios podem ser lidos em Laureano Carreira (*O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: INCM, 1988) e no repositório *Teatro proibido e censurado em Portugal no século XVIII* do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (<https://teatroproibido.ulisboa.pt/indexFirst.jsp>. Acesso em: 8 maio 2023).

3 Tradução nossa. No original, em italiano: “la presentazione di scene della realtà quotidiana dove agiscono personaggi rappresentativi dei costumi di vita e del clima sociale dell’epoca, in una prospettiva burlesca e satirica, è una caratteristica che li accomuna” (MARNOTO, Rita. “Il Settecento”. In: LANCIANI, Giulia (cur.). *Il Settecento e l’Ottocento in Portogallo*. Roma: Universitalia, 2014, p. 98).

4 Tradução nossa. No original, em francês: “Il ne suffit pas pour le goût, de voir, de connoître la beauté d’un ouvrage; il faut la sentir, en être touché. Il ne suffit pas de sentir, d’être touché d’une manière confuse, il faut démêler les différentes nuances ; rien ne doit échapper à la promptitude du discernement” (VOLTAIRE. «Goût: Grammaire, Littérature, Philosophie». In: DIDEROT, Denis & D’ALEMBERT, Jean le Rond [eds.]. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.* Universidade de Chicago: ARTFL Encyclopédie Project [Autumn 2022 Edition], editado por Robert Morrissey and Glenn Roe, vol. 7, p. 761. Disponível em: <https://artflsrv04.uchicago.edu/philologic4.7/encyclopedie0922/navigate/7/2520>. Acesso em: 8 maio 2023. Acesso em: 15 abr. 2024).

em prol de um leitor ou espectador ideal, o qual se propõe a formar, mas sem entender as especificidades reais de sua audiência. Assim,

O Neoclassicismo manteve a tradicional convicção clássica de que a linguagem da literatura é menos o vocabulário limitado dos incultos do que a linguagem um pouco mais articulada dos instruídos.⁵

Há, portanto, uma discrepância entre aquilo que o público de teatro queria ver e o que os autores árcades acreditavam ser a justa medida da escrita dramática. É, portanto, nesse ponto nevrálgico e de difícil assimilação, geralmente desconsiderado por miradas generalistas, que pretendo guiar a discussão deste capítulo: como o gosto do público é encarado pelo teatro português na segunda metade do século XVIII?

Como proposta de exercício de leitura — e porque às vezes as coisas se tornam repetitivas —, terei em meu horizonte de análise cinco textos fundamentais: em uma via positiva, de buscar a compreensão deste “gosto português” no teatro predominante em Portugal desde o início do século XVII, tenho o *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, escrito por Lope de Vega em 1609; o *Hospital das Letras*, de Francisco Manuel de Melo, publicado em 1657; e o *Discurso apologético ao teatro espanhol* (1739), do Marquês de Valença, e a querela em torno da sua *Crítica do Cid* (1747-1748). Por seu revés, há a *Arte poética*, de Francisco de Pina e Melo, de 1756, tratado muito próximo à *Poética*, de Luzán (1737); e resgatamos a *História crítica do teatro*, de Luiz Antônio de Carvalho, de 1779.

“AO GOSTO PORTUGUÊS”, SEUS SINÔNIMOS E ANTÔNIMOS

No universo dos estudos do teatro português, o senso comum acerca do *teatro de cordel* e deste “gosto português” foi dado por Almeida Garrett. Na introdução à peça *Um auto de Gil Vicente* (1838), o autor compõe um tratado diagnóstico sobre o teatro português, em que perscruta o passado desse teatro, identifica as razões de sua condição atual e elabora um prospecto para seu futuro. Ao tratar do período pombalino, Garrett afirma que:

⁵ “Neo-classicism retained the traditional classical conviction that the language of literature was less the limited vocabular of the uneducated than the somewhat more articulate language of the educated” (BATE, Walter Jackson. *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth Century England*. Harper Torchbooks, 1961, p. 41).

Drogas que se não fazem na terra, que remédio há senão mandá-las vir de fora! O marquês de Pombal mandou vir uma Ópera italiana para el-rei. O povo compôs-se a exemplo do rei: traduziam em português as óperas de Metastásio, metiam-lhes graciosos, — chamava-se a isto *acomodar ao gosto português*; — e meio rezado, meio cantarolado, lá se ia representando. Vinha o *Entremês da Castanheira* no fim, ou outro que tal: e que mais queriam?⁶

Nesse texto, que ao final diagnostica a inexistência de um “teatro português”, Garrett estabelece marcos para a leitura do teatro seu contemporâneo e anterior a ele pelo viés do pensamento burguês ascendente no século XIX em Portugal. Faz-nos impressão que os marcos estabelecidos por Garrett nesse texto até hoje pouco tenham sido reavaliados. Talvez isso esteja relacionado com o que percebe António M. Feijó acerca do cânone da literatura portuguesa de maneira geral.

Se, com frequência, se aborda teoricamente a questão [da substituição de nomes canônicos] na universidade e na imprensa — de modo não problemático, aliás, pois parece ser consensual que o cânone é politicamente determinado, e deve, por isso, ser contestado —, as alterações de nomes de autores, na sequência dessa posição teórica mansamente insurreccional, são nulas.⁷

Seja como for, a questão é que até hoje o *teatro de cordel* é encarado pelos estudiosos de teatro português como um conjunto menor de textos por sua característica de ter sido escrito “ao gosto português”. E, embora se reconheça que tal conjunto deveria ter mais espaço nas análises contextuais do século XVIII, ainda assim nenhum movimento real de alteração do cânone acontece, ou seja, a quimera de uma segunda metade do século XVIII ilustrada continua no discurso histórico do teatro português — reforçando, por sua vez, a forma pejorativa como é visto o teatro de cordel e sua mais marcada característica, que é ser “acomodado ao gosto português”.

O gosto na apreciação do objeto estético é uma categoria fluida e de difícil apreensão, pois se trata de uma tentativa de valoração a partir de critérios subjetivos. As questões do gosto invadiram o campo da filosofia a partir do século XVIII europeu com a criação do campo da “filosofia do belo na arte”. Nomes de filósofos como Kant, Hume, Nietzsche e Adorno não podem faltar na discussão do conceito de *gosto* na contemporaneidade. Caldas assim resume a situação:

6 GARRETT, Almeida. “Prefácio a *Um auto de Gil Vicente*”. In: GARRETT, Almeida. *Obras*, vol. 2. 2.a ed. Porto: Lello & Irmão, 1966, pp. 1.320-1, grifo no original.

7 FEIJÓ, António M. “Cânone 1”. In: FEIJÓ, António M.; FIGUEIREDO, João R. & TAMEN, Miguel. *O cânone*. Lisboa: Tinta da China, 2021, p. 12.

no início da Revolução Industrial apareceria uma nova estética, em face das transformações, criando entre outras coisas um novo padrão de beleza e uma “nova” estética do gosto [...] que envolvia *abundância, boa aparência, pele bem-tratada, gestualidade delicada, repertório compatível* com a nova posição social [burguesia ascendente], um certo ar de *austeridade* acompanhado ainda de um certo “*tom*” *solene* nas relações sociais, a *frequência social a novos ambientes*, enfim, um variado número de características inerentes à cultura da classe burguesa.⁸

Para os modernos, o gosto é o “bom gosto”, do gosto estabelecido pelas elites intelectuais e artísticas, com respaldo de uma elite social e financeira — ou se, como diz Hume, o gosto pode ser aprimorado, ele teria um status absoluto hierarquizante — vinculado, segundo Damíão,⁹ com a moral e com a política.

Certamente que no período barroco ainda se pode falar de uma hierarquização da cultura e da arte, mas, uma vez que a sociedade opera de maneira diferente, também as questões de hierarquia e, conseqüentemente, gosto variam. O processo de criação artística, especialmente a literária, passa pelo conceito latino de *emulação*, que consiste em que “o escritor deveria aprender tudo que pudesse dos mestres que o precederam”.¹⁰

Até por volta de 1800, a maior parte da poesia era escrita de acordo com padrões tradicionais e reconhecidos e acreditava-se que formas específicas eram apropriadas para certos temas. [...] Esse respeito por uma forma estabelecida não impedia que se alcançasse um alto grau de originalidade.¹¹

Naquela sociedade estamental, de trânsito social mais estático, refletida pela arte em modelos estabelecidos pela tradição, havia os modelos literários direcionados às classes dominantes (epopeia, tragédia, dramas sérios, sonetos) e modelos para um interlocutor mais popular (teatro de feira, farsas, teatro breve).

8 CALDAS, Waldenyr. *Uma utopia do gosto*. São Paulo: Brasiliense, 1999, pp. 16-7, grifos nossos.

9 DAMIÃO, Carla Milani. “Sentido, sentimento e natureza: pressupostos para a constituição do gosto na estética pré-moderna”. In: FREITAS, Verlaine et al. (orgs.). *Gosto, interpretação e crítica*, vol. 1. Belo Horizonte: Relicário, 2014, pp. 37-52.

10 Tradução nossa. No original: “the writer should learn everything he could from the masters who were his predecessors” (CUDDON, J. A. “Imitation”. In: *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin, 1998, p. 415).

11 Tradução nossa. No original, em inglês: “Before c. 1800 most poetry was written according to traditional and received patterns and it was believed that particular forms were appropriate for certain subjects. [...] This respect for established form did not prevent them from achieving a high degree of originality” (CUDDON, J. A. “Fixed form”. In: *Dictionary...* Op. cit., p. 320).

Podemos usar o que é dito no *Diálogo I* de Francisco Rodrigues Lobo para entender esse pensamento:

Resta agora que o que escreve história seja verdadeiro [...]. O que compõe fábulas seja verossímil [...]. O que trata de ciência, alegue razões. O que fala de artes, experiência. E o que quer ensinar princípios, mostre autoridade. [...] a história verdadeira apascenta os doutos, adelgaça os grosseiros, encaminha os moços, ensina os mancebos, recreia os velhos, anima aos baixos, sustenta aos bons, castiga aos maus, ressuscita aos mortos, e a todos dá fruto a sua lição.¹²

Portanto, já havia, no Renascimento, uma hierarquização das formas de arte vinculadas ao *status* social de quem as consumia.¹³ Baseando-se nessa premissa, vamos rastrear a construção do conceito relativa ao teatro dos séculos XVII e XVIII na Península Ibérica.

Marcante em nossa discussão será a “oração acadêmica” (ou “Lição”) *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo dirigido a la Academia de Madrid*, escrito por Lope de Vega em 1609, e que vem a se tornar uma grande referência de um modo de fazer teatro no Século de Ouro espanhol.

Primeiramente, entendamos quem é o interlocutor proposto por Lope de Vega em seu escrito: a Academia de Madrid. As academias literárias barrocas, muito comuns na Espanha, são reuniões de intelectuais e escritores que poderiam ser efêmeras, com uma ou poucas reuniões, ou mais perenes, chegando a durar anos, sempre realizada na casa de um nobre, que se tornava seu protetor. A Academia de Madrid (também conhecida como Academia de Saldaña ou Academia Castellana) operou por muitos anos e abrigou em seu seio uma miríade de escritores, intelectuais, eruditos e, provavelmente professores universitários. “Muitos desses intelectuais e eruditos defendiam um modelo literário, em geral, e teatral, em específico, radicalmente distinto do que Lope de Vega propunha e que, na arte dramática, havia conseguido generalizar nos palcos de sua época, um modelo muito mais classicista”.¹⁴

12 LOBO, Francisco Rodrigues. “Diálogo I” (1619). In: LOBO, Francisco Rodrigues. *Côrte na aldeia e noites de inverno*, vol. 1. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890, p. 16. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/37757/37757-h/37757-h.htm>. Acesso em: 8 maio 2023.

13 Raymond Williams identifica que a palavra “consumer” [consumidor] vai mudar de sentido em meados do século XVIII. Se até então ela tinha o sentido de “destruir”, “desperdiçar” ou “exaurir”, como ainda permanece na expressão “consumido pelo fogo”, “foi em meados do século XVIII que *consumidor* começa a surgir com o sentido neutro em descrições da economia política burguesa. Na nova predominância de um mercado organizado, o ato de produzir ou usar bens e serviços foram novamente definidos nos crescentes pares abstratos de produtor-consumidor, produção-consumo” (Tradução nossa de WILLIAMS, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press, 1985, n.p.).

14 Tradução nossa. No original, em espanhol: “Muchos de esos intelectuales y eruditos defendían un modelo literario, en general, y teatral, en concreto, radicalmente distinto al que el Fénix propugnaba y que, en la dramática, había conseguido generalizar en las tablas de su época, un modelo mucho más classicista” (MURILLO, Jesús Cañas. *Una oración académica: Arte de hacer comedias en este tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de

Nesse aspecto, observa Damião, é “relevante perceber que a reunião do gosto ao moral e social parece sacrificar e enfraquecer o significado epistemológico e autônomo do gosto como categoria estético-filosófica, capaz de gerar um tipo especial de conhecimento”.¹⁵

De posição contrária à maioria, mas em consonância com seu público, é que fala Lope de Vega. Lope de Vega visa a defender um gênero de teatro que já era praticado, mas que não era valorizado no âmbito das Academias: “a própria intenção lopesca [era] mesclar os dois discursos, de acordo com a demanda de um público que paulatinamente vai modelando um gênero condimentado com audácias mais ao gosto dos tempos e menos sujeitas a uma tradição que é considerada anacrônica”.¹⁶

Lope de Vega justifica o que sua dramaturgia escapa à sistematização clássica (que, percebe-se, não é o Neoclassicismo francês) pelo *gosto e deleite* do público, porque, afinal, “como as paga o vulgo, é justo/falar-lhe em néscio, para dar-lhe gosto”:¹⁷ é por ele que a linguagem é “rebaixada” (“falar-lhe em néscio”); a unidade de tempo é alongada (“até o juízo final, desde o Gênesis”¹⁸) e os gêneros são mesclados (“terão grave uma parte, a outra ridícula”¹⁹). E Lope encerra assim sua “Lição”:

Sustento, enfim, que escrevi, e reconheço
que, ainda que fosse melhor de outra maneira,
não teriam o gosto que tiveram,
porque às vezes o que vai contra o justo,
pela mesma razão deleita o gosto.²⁰

Cervantes, 2011. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp5654>. Acesso em: 8 maio 2023).

15 DAMIÃO, Carla Milani. “Sentido, sentimento e natureza...”. Op. cit., pp. 38-9.

16 Tradução nossa. No original, em espanhol: “la propia intención lopesca [era] de mezclar los dos discursos, de acuerdo a la demanda de un público que paulatinamente va modelando un género condimentado con audacias más al gusto de los tiempos y menos sujetas a una tradición que se juzga como anacrónica” (SANTO-TOMÁS, Enrique García. “Introducción”. In: VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). 2.ª ed. Madrid: Cátedra, 2009, p. 29).

17 Tradução nossa. No original, em espanhol: “como las paga el vulgo, es justo/hablarle en necio para darle gusto” (VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Op. cit., v. 48-49).

18 Tradução nossa. No original, em espanhol: “hasta el final juicio desde el Génesis” (VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Op. cit., v. 218).

19 Tradução nossa. No original, em espanhol: “harán grave una parte, outra ridícula” (VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Op. cit., v. 177).

20 Tradução nossa. No original, em espanhol: “Sustento en fin lo que escribí, y conozco/que aunque fueran mejor de otra manera,/no tuvieran el gusto que han tenido/porque a veces lo que es contra lo justo/por la misma razón deleita el gusto” (VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Op. cit., v. 372-376).

Em uma meio falsa retórica, Lope de Vega afirma, valorativamente, que “deleitar o gosto” é melhor do que “o justo” de se manter firme a preceitos que não dialogam com seu público. O autor, assim, elege o *agradar* ao ensinar e ao persuadir dentre os objetivos da retórica, centrais para o discurso barroco. Mais do que isso, como diz Ruiz Ramón, “o dramaturgo — Lope, Tirso, Calderón... — não se dirigia durante o processo de produção dramatúrgica de seu texto para a cena (*texto-teatro*) a um nenhum fantasma mental, implícito ou explícito, mas a esse público multifacetado chamado ‘Vulgo’, algo entre coletivo, heterogêneo e plural, reunido e diverso, de pé e sentado, mas historicamente identificável”.²¹ Esse é um aspecto que permanece em determinada estética do teatro português, a qual identificamos no teatro de Antônio José da Silva, o Judeu, na primeira metade do século XVIII, e no “teatro de cordel” da segunda metade do mesmo século.

EM PORTUGAL, COMO É ISSO DE GOSTO?

Na esteira de Lope de Vega vem toda a preceptiva do Século de Ouro espanhol. O preceptor português Francisco Rodrigues Lobo, no seu *Diálogo 1*, de 1619,²² fala: “e porque também a variedade é a que mais costuma entreter e deleitar o ânimo dos homens [...]”, vê-se eco do pensamento lopesco, que mais do que original, é ele também eco da prática literária de vertente mais popular no século XVII.

Le Gentil, na seção “O gosto espanhol” do seu livro *A Literatura Portuguesa*, sintetiza a presença da Espanha no contexto do século XVII: “Um bom patriota poderia usar o castelhano. Esse era o veículo de toda propaganda literária ou política, a língua de ampla difusão que se dirigiu a toda a Europa”.²³ E, dentre os autores portugueses seiscentistas que marcaram preceptivamente sua posição, está D. Francisco Manuel de Melo. De Gentil²⁴ ainda afirma que não há escritor que melhor mereça o título de peninsular por seu trânsito entre as línguas e as culturas portuguesa e espanhola. Especificamente no que diz respeito à crítica literária, o erudito ibérico escreve um “apólogo dialogal” chamado *Hospital das Letras*,

21 Tradução nossa. No original, em espanhol: “El dramaturgo — Lope, Tirso, Calderón... — no se dirigía durante el proceso de producción dramatúrgica de su texto para la escena (*texto-teatro*) a fantasma mental alguno, implícito o explícito, sino a ese multifacético público llamado Vulgo, entre colectivo, heterogéneo y plural, reunido y diverso, de pie y sentado, pero históricamente identificable” (RUIZ RAMÓN, Francisco. “La figura del donaire como figura de la mediación”. In: GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos, 2005, pp. 204-5).

22 LOBO, Francisco Rodrigues. “Diálogos 1”. Op. cit., p. 19.

23 Tradução nossa. No original, em francês: “Un bon patriote pouvait faire usage du castillan. C’était le véhicule de toute propagande littéraire ou politique, la langue de large diffusion qui s’adressait à l’Europe entière» (LE GENTIL, Georges. *La littérature portugaise* (1935). Robert Bréchon (ed.). Editions Chandeigne, 1995, p. 97).

24 LE GENTIL, Georges. *La littérature portugaise*. Op. cit., p. 103.

em 1657. No que concerne ao nosso tema do *gosto*, ele afirma que o belo varia, como o gosto, de acordo com o país e as épocas, encontrando uma posição que compreende os diversos lugares do gosto referente, no caso de Melo, às diversidades entre os dois países ibéricos, mas que pode ser entendida, em uma ressignificação contemporânea, na variedade de culturas:

Os gostos variam com os tempos, a cuja variedade os lisonjeiros quiseram hipotecar a fermosura da natureza, como se não fosse o mais civil e cruel de seus costumes desfazer umas cousas para fazer outras.²⁵

Os gostos procedem dos humores, poucas vezes semelhantes e menos vezes concertados nos homens.²⁶

D. Francisco Manuel de Melo se coloca a meio caminho entre o pensamento lopesco e nosso “gosto português” setecentista. Sua simpatia pela forma dramática defendida pelo “aplaudido e universal poeta Lope de Vega Cárpio”²⁷ é visível não apenas na forma poética utilizada em seu *O fidalgo aprendiz*, mas também quando faz o balanço da literatura ibérica no *Hospital*:

Todos nossos antigos, embaraçados com os exemplos dos primeiros cômicos, se não determinavam a despir as velhas farsas de sua prolixidade, reduzindo a comédia a mais agradável e conveniente forma. Veio Lope e se resolveu, à vista daquela desconveniência, em derreter o estilo e traça das comédias antigas, e moldar delas, como moldou, a nova comédia, tão agradável ao mundo, que justamente se pode chamar a este poeta pai e senhor da farsa espanhola.²⁸

No mesmo sentido de defesa de uma poética em franco ataque pelos ambientes eruditos da sociedade se coloca D. Francisco de Portugal e Castro, o Marquês de Valença, primeiro com seu *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol*, de 1739, cujo título é autoexplicativo, e depois com a querela estabelecida em torno de sua publicação *Crítica à famosa tragédia do Cid*, de 1747.

Embora no *Discurso apologético*, o Marquês de Valença se proponha a: “serei defensor do teatro espanhol, sem ser acusador do teatro francês, pois assim repararei piedosamente a honrada minha nação, sem destruir o crédito

25 MELO, D. Francisco Manuel de. “Hospital das Letras”. In: *Apólogos dialogais*, vol. 2. Prefácio e notas de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1959, p. 122.

26 MELO, D. Francisco Manuel de. “Hospital das Letras”. Op. cit., p. 175.

27 MELO, D. Francisco Manuel de. “Hospital das Letras”. Op. cit., p. 111.

28 MELO, D. Francisco Manuel de. “Hospital das Letras”. Op. cit., p. 112.

da estrangeira”,²⁹ seu tom muda na *Crítica*, em que passa em devassa a peça corneilleana.

Esta inversão de sentido da mirada empreendida por D. Francisco de Portugal e Castro é explicada na *Resposta aos reparos de um anônimo*, de 1748, em que explica que

Publiquei as razões que tinha para me persuadir que os franceses não eram mais observantes das leis do teatro que os espanhóis: a que se me respondeu que provasse a minha proposição com exemplos da tragédia francesa como cousa impossível ao meu engenho. Esta foi a principal causa de trocar o nobre exercício de defender pelo menos louvável de acusar.³⁰

Voltando, portanto, à *Crítica*, em que o Marquês de Valença se propõe a “acusar” as imperfeições do *Cid* de Corneille, ele vai enumerar imperfeições na construção de diversas personagens, na verossimilhança das ações e na grandeza dos poetas franceses. A vituperação, a agressividade é tamanha que o autor português o encerra com a seguinte metáfora:

Assentemos, pois, que França é como a Pandora das fábulas, que todos os deuses lhe deram a sua perfeição e excelência, menos Apolo, que lhe não comunicou nenhuma das suas artes, porque ele foi médico, músico e poeta, e os franceses não têm Esculápios que curem, nem Orfeus que cantem, nem Homeros que façam poemas.³¹

O interessante desse texto é que o Marquês de Valença se propõe a uma leitura que “segue os leitores de sua mesma nação”,³² como explica na sua *Resposta*. Tudo com o intuito de defesa do teatro espanhol aurissecular. Assim, Portugal e Castro pergunta “que instrução se pode tirar de toda esta engenhosa fábrica?”³³ ou “se para agradar se pode fingir o que não foi, nem é lícito que seja; por que se não fingirá para instruir os leitores o que não foi, mas devia ser?”³⁴ Como se verá, a instrução, o *docere* é encarado pelos neoclássicos como uma função primordial da poesia.

29 VALENÇA, Marquês de (D. Francisco de Portugal e Castro). *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, impressor, 1739, p. 2.

30 VALENÇA, Marquês de (D. Francisco de Portugal e Castro). *Resposta do Marquês de Valença, D. Francisco de Portugal e Castro, aos reparos de um anônimo à Crítica que fez o mesmo Marquês à famosa tragédia do Cid*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, impressor, 1743, p. 2.

31 VALENÇA, Marquês de (D. Francisco de Portugal e Castro). *Crítica à famosa tragédia do Cid, composta por Pedro Cornelli [sic] e reparos feitos a ela*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, impressor, 1742, p. 16.

32 VALENÇA, Marquês de. *Resposta do Marquês de Valença...* Op. cit., p. 4.

33 VALENÇA, Marquês de. *Crítica à famosa tragédia do Cid...* Op. cit., p. 13.

34 VALENÇA, Marquês de. *Crítica à famosa tragédia do Cid...* Op. cit., p. 9.

No século XVIII, abundam os tratados classicistas, que revisitam as preceptivas clássicas (especialmente Horácio e Aristóteles) por meio da leitura francesa da *Poética*, com o objetivo de reformar a poesia portuguesa. Para tanto, o propósito da literatura carece de ser outro:

Mas nesta imitação não basta a guia
Do deleite que nela se procura:
É preciso chegar a mais altura,
Pois para ser o plectro luminoso
Deve o *útil* seguir-se ao *deleitoso*.³⁵

Em Pina e Mello, aqui tomado como exemplar do pensamento ilustrado, equivalem as funções de divertir e instruir da literatura. Isso quer dizer que os representantes dessa escola literária vão buscar “educar” o gosto do público em direção ao que eles consideram “bom gosto”, como bem explica La Bruyère:

Há em arte um ponto de perfeição, como o há de bondade ou maturidade na natureza. Aquele que o sente e ama tem o gosto perfeito; aquele que não o sente e quer outra coisa, tem o gosto defeituoso. Há portanto bom gosto e mau gosto, e é com muita razão que se discutem os gostos.³⁶

Diferentemente do que vimos discutindo, os autores neoclássicos (ou árcades, pois as duas denominações se misturam, no caso português) vão ter uma postura diferente em relação à ideia de *gosto*. Como pode ser lido na citação de La Bruyère, a obra de arte detém determinado valor estético, o qual deve ser percebido por aquele que a observa, ou seja, o auditório seria o ponto variável, que seria moldado de forma a captar as “emanações” do gosto presentes na obra de arte — quando devidamente captadas pelo auditório, esse apresentaria “bom gosto”. Essa postura é diametralmente oposta à relação entre gosto e auditório como entendido por Lope de Vega e seus partidários, para os quais é a obra de arte que deve ir em direção ao gosto do seu público.

Nessa “nova” vertente do pensamento literário, ainda como aponta La Bruyère, o gosto se discute com fundamento. Contudo, como podemos perceber nas diversas artes poéticas que vieram a lume durante o século XVIII em toda a Europa, os fundamentos nos quais se embasa o “bom gosto” são aqueles derivados dessa nova poética — que se contrapõe às formas com as quais o público estava acostumado, as quais compõem o “mau gosto” para os árcades:

35 PINA E MELLO, Francisco de. *Arte poética* (1765). Lisboa: INCM, 2005, v. 106-110.

36 LA BRUYÈRE. *Os caracteres* (1688). Tradução de João de Barros. Lisboa: Sá da Costa, 1956, p. 11.

eles têm maior prazer em ouvir os monstruosos relatos e modos de homens monstruosos, que as melhores e mais cortesãs narrativas dos assuntos, dos governos e vidas das gentes mais sábias e cortesãs.³⁷

Shaftesbury, como os demais autores neoclássicos, desvaloriza veementemente as formas artísticas progressas — no que serão ecoados até os dias de hoje pelos diminutos, mas faustosos representantes da cultura erudita de cada época. É, portanto, no pensamento vigente nesse conjunto de textos que está calcado o que até hoje consideramos “bom gosto”, que tem que ver com questões de *decoro* (que os tradutores do *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis traduziram como “bom-tom”):

A regra do bom-tom é desse modo, um *código* não explícito de preceitos ideológicos e morais. Neste sentido, acompanha cada época e distingue-se com dificuldade da *ideologia*. Cada escola ou sociedade, mesmo quando rejeita as regras da época que a precede, também dita normas de comportamento. O bom-tom é portanto a imagem que determinada época faz de si mesma e que deseja encontrar nas produções artísticas.³⁸

O *decoro* é, portanto, um atributo moral da obra de arte literária. Embora ele esteja, como afirma Pavis, presente em todas as sociedades e épocas, ele vai atingir determinada centralidade na estética em voga no Neoclassicismo, justamente por sua autoimposta função de instruir seu público.

Essa função, também tomada posteriormente de maneira mais produtiva pelo Romantismo, vai gerar certo paradoxo no pensamento crítico-teórico português porque, diferentemente do que ocorreu, por exemplo, na França — onde a teoria e a prática ilustradas surgiram concomitantemente —, a produção preceptiva lusitana não acompanhou ou foi acompanhada dos palcos. Poucas foram as peças árcades que subiram à cena e, mesmo essas, não tiveram boa recepção, como se percebe nos metateatros de Manuel de Figueiredo e Correia Garção.

Tal descompasso pode ser visto no texto de apresentação que escreve Luiz Antônio de Araújo para o seu *História crítica do teatro*:³⁹

37 Tradução nossa. No original, em inglês: “they have far more Pleasure in hearing the monstrous Accounts of monstrous Men, and Manners; than the politest and best Narrations of the Affairs, the Governments, and Lives of the wisest and most polish'd People” (SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper. *Soliloquy or, Advice to an Author*. London: John Morphew, near Stationers-Hall, 1710, p. 346).

38 PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 34.

39 ARAÚJO, Luiz Antonio. *História crítica do teatro, na qual se tratam as causas da decadência do seu verdadeiro gosto, traduzida em português, para servir de continuação ao teatro de Manuel de Figueiredo e oferecida a Elrei Nosso Senhor D. Pedro III*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1779, n.p.

A respeito do teatro, tem sido bem infeliz o nosso continente; não se viam nele mais que umas poucas de traduções, que, em vez de emendarem os costumes da plebe, julgo, e não me engano, que mais viciosos lhes excitavam.

A crítica a este teatro considerado ultrapassado chega a se estender para sua audiência. Quando fala do teatro italiano, dizendo-as “não mais que imitações da moleza e uns modelos de farsa, e assaz baixos”, Araújo reforça que elas “têm sido bem aceitas” pelo público e que “as críticas não têm podido diminuir-lhe a aprovação pública”.⁴⁰

O *gosto*, portanto, deixa de ser um aspecto inerente a qualquer ser humano e passa a ser um preceito determinado por uma maneira específica de ler o mundo:

A própria palavra “gosto” tornou-se ampla o suficiente, não para incluir um sentimento inculco e inerentemente confiável, mas uma capacidade de julgamento muito mais ampla, a qual ainda é aumentada e direcionada pela experiência e pelo aprendizado, e que com o tempo pode adquirir uma sagacidade quase intuitiva em sua visão objetiva.⁴¹

Mas, mesmo entre os pensadores que acreditam na capacidade humana de aprender a apreciar o “bom gosto”, ainda assim há ressalvas em relação a esse “ignorante” da Beleza do mundo:

Um ignorante legítimo, cujo gosto foi melhorado com julgamento, deve ver as belezas da natureza e flutuar em torno delas; mas suas descrições e julgamentos deverão confessar claramente a obscuridade e imperfeição do seu gosto natural.⁴²

Em Portugal, não é muito diferente. Mesmo com o pensamento defendido, de que na arte literária e no teatro “o poeta devia instruir”,⁴³ ainda assim há

40 ARAÚJO, Luiz Antonio. *História crítica do teatro...* Op. cit., p. 22.

41 Tradução nossa. No original, em inglês: “The word ‘taste’ itself became broadened to include, not an unschooled and innately trustworthy feeling, but a far wider capacity of judgement, which is augmented and directed by experience and by learning, and which in time may acquire an almost intuitional sagacity in its objective insight” (BATE, Walter Jackson. *From Classic to Romantic*. Op. cit., p. 58).

42 Tradução nossa. No original, em inglês: “A genuine dunce, whose taste has been improved with judgment, shall see the beauties of nature, and hover round them; but his descriptions and judgments shall plainly confess the obscurity and imperfection of his natural taste” (USHER, James. *Clio: or, A Discourse on Taste. Addressed to a young lady*. London: T. Davies, in Ruysseel-Street, Covent-Garden, 1767, p. 80).

43 ARAÚJO, Luiz Antonio. *História crítica do teatro...* Op. cit., p. 158.

uma relutância em equiparar a apreciação das massas com a de um seletor grupo erudito:

Atrevo-me a assegurar que, de cem pessoas que tiveram educação, não há dez que possam julgar o estilo de uma obra. Se as tais noventa não conheciam nem as belezas, nem os defeitos, como lhes poderiam eles agradar, como os poderiam interessar?⁴⁴

EM TERMOS PRÁTICOS, O QUE É ISSO?

Empurrado para as margens da cultura financiada pelo Estado, excluída do *status* de arte elevada digna da academia, os princípios fundamentais do *gôût moderne* [gosto moderno] — reciprocidade e engajamento com a audiência — continuam a prosperar. A audiência se recusa a se tornar alienada e privada do direito de escolher, mesmo que tal alienação se apresente como um pré-requisito para a iluminação virtuosa.⁴⁵

Elena Russo reconhece no *gôût moderne* francês⁴⁶ uma concretude de diálogo com a realidade que o circunda, oposta à alienação que ela identifica no Iluminismo. Tal característica, que novamente coloca em contraponto estes pensamentos “antigo” e “moderno”, vai ser reconhecido pelos pensadores neoclássicos portugueses, não com certo desdém em relação ao modelo antigo.

No teatro popular português do século XVIII, ou seja, no *teatro de cordel*, críticos coetâneos e posteriores apontam alguns elementos recorrentes na maioria das peças que, segundo eles, deturpariam o gosto. Dois dos mais iminentes são a presença dos graciosos e as histórias de amor como enredo principal.

Acerca das histórias de amor, muito vai falar no seu curto comentário inicial Luiz Antônio de Araújo. O crítico português considera que o teatro deveria “ser um verdadeiro ensaio dos mais puros costumes, [mas] nada para isso conduzia”. Além de atacar uma moral individual, acusando os autores de “que prejuízos não encham o público aqueles que só se ocupam em lisonjear-lhes as suas paixões”; ele também vai mirar uma moral “institucional”, a fim de que o amor e as finezas

44 ARAÚJO, Luiz Antonio. *História crítica do teatro...* Op. cit., p. 92.

45 Tradução nossa. No original, em inglês: “Pushed to the margins of state-sponsored culture, excluded from the status of academy-worthy high art, the fundamental principles of the *gôût moderne* — reciprocity and engagement with the audience — continued to thrive; audiences refused to become alienated and disenfranchised, even if such alienation was presented as a prerequisite to virtuous enlightenment” (RUSSO, Elena. *Styles of Enlightenment: Taste, Politics, and Authorship in Eighteenth - Century France*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007, pp. 221-2).

46 Relacionado à *époque moderne*, que vai de fins do século XV até o último decênio do século XVIII.

amorosas se imporiam sobre questões muito mais importantes, como o próprio reinar: “nele [nesse teatro] veríamos a alta soberania de um rei vencida com a cega paixão de uma vassala”.⁴⁷

Também nos pareceres inquisitoriais tal preocupação com os valores ideológicos e políticos, especialmente com a manutenção de um *status* real, é percebida. Por exemplo, no parecer censurando a peça *Artaxerxe, ou O mais heroico segredo*, de 1770, o Frei Joaquim de Santa Ana e Silva manifesta que “na sobre-dita comédia se trata do homicídio do rei Xerxe, feito por um seu vassalo, o qual entra no *escandalosíssimo* projecto de matar também ao rei Artaxerxe”.⁴⁸

Essa peça seria a tradução da ópera *Artaserse*, de Pietro Metastásio, que o censor inquisitorial considera “muito desfigurada do seu original” porque “o tradutor lhe acrescentou dois graciosos que, em algumas passagens, rompem em expressões pouco sérias e menos decentes”. Araújo fala, acerca das peças em circulação enquanto viveu em Portugal, que são “umas poucas traduções que, em vez de emendarem os costumes da plebe, julgo, e não me engano, que mais viciosos lhos excitavam”.⁴⁹

Tecendo um recorte dentro do recorte e olhando especificamente para autores estrangeiros cujas peças são “acomodadas ao gosto português” por meio de traduções/adaptações, como Pietro Metastásio, os graciosos são enxertados nas versões portuguesas dessas peças. Os graciosos seriam instrumento da corrupção dessas peças, bem como da moral, pois recai sobre eles o estigma de pertencerem a uma vertente estética “ultrapassada”, que impediria o teatro de ser “um verdadeiro ensaio dos mais puros costumes”, como ainda ressalta Luiz Antônio Araújo.

Uma das características do gracioso que são deflagradoras dessa oposição à sua figura nas peças é que ele é uma personagem cômica. É dito, por Juana José Prades, como “um criado fiel do *galán*, de quem secunda todas as iniciativas, conselheiro sagaz, cheio de graças e piadas, diligentemente interessado por dádivas generosas e pela vida de prazeres (ambicioso, glutão e dorminhoco), cauteloso sobre perigos até a covardia, sem moral; lacaios, soldado ou estudante, de acordo com as atividades de seu senhor”.⁵⁰ Tais características o alinham dentro do que Bakhtin vai chamar de espaço “não-oficial” da festa popular: “o clima de festa específico desprovido de piedade, a libertação total da seriedade,

47 ARAÚJO, Luiz Antonio. *História crítica do teatro...* Op. cit., n.p.

48 Documento consultado em: CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 199-200, grifo nosso.

49 ARAÚJO, Luiz Antonio. *História crítica do teatro...* Op. cit., n.p.

50 “un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas, *consejero sagaz*, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (*codicioso, glotón y dormilón*), cauto en los peligros hasta la *cobardía, desamorado; lacayo, soldado o estudiante*, según las actividades de su propio señor” (grifos no original).

o ambiente de liberdade, de licença e de familiaridade, o valor de concepção do mundo das obscenidades, os coramentos-destronamentos burlescos, os alegres combates e guerras do carnaval, as disputas paródicas, os elos entre as rixas de punhal e o parto”,⁵¹ tudo isso que contempla esse ambiente não oficial pode ser encontrado na construção das personagens e das situações graciosas.

Só que isso depõe contra o espírito neoclássico, pois não vai instruir a uma elevação da alma e dos julgamentos, mas vai reforçar o ambiente popular que habita a massa. Essas personagens, com seu efeito “deseruditizador” das peças elevadas do teatro europeu, vão se colocar como diametralmente opostas aos objetivos visados pelo Neoclassicismo. Enquanto os árcades buscavam que o leitor de suas obras as lesse para “fortificar as suas opiniões, para tirar das obras sólidas exemplos e preceitos que adiantam seus conhecimentos”;⁵² Araújo percebe que “os comediantes italianos julgam bem diferentemente. Eles põem todo o trabalho, cuidados e gastos para atrair o público”.⁵³

No século XVIII português, portanto, vê-se que o *gosto* é um conceito em disputa entre duas formas de pensamento (e sabemos qual foi a vencedora, uma vez que nosso próprio conceito de *gosto* deriva dela). A dicotomia estabelecida entre bom e mau gosto vai demarcar uma linha divisória social, que extrapola o próprio campo estético.

Sujeito à delicadeza do gosto, o homem é mais feliz pelo que agrada a seu gosto do que pelo que agrada a seus apetites, extraindo mais prazer na experiência estética do que no prazer desregrado.⁵⁴

Abandonando o plano vinculado majoritariamente à atividade estética, as questões do gosto invadem valorativamente o campo ético. A apreciação ou não de determinado objeto estético, a apreensão ou não dos seus sentidos acabará por determinar o valor social que tem o público. A partir disso, pensamos: quais sentidos atribuídos à expressão “gosto português” a tornam pejorativa?

O adjetivo “português” não pode ser lido descontextualizado, uma vez que são as adaptações ou traduções ao gosto português, como diz Araújo, que são más porque não seguem fidedignamente ao texto original. Mais do que isso, a forma como elas são adaptadas não segue os preceitos estéticos ilustrados, mas “olham para trás”, reproduzem formas antigas, ultrapassadas. Os mecanismos expostos anteriormente, acabam por elaborar textos que fogem dessa nova forma

51 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 222.

52 ARAÚJO, Luiz Antonio. *História crítica do teatro...* Op. cit. p. 85.

53 ARAÚJO, Luiz Antonio. *História crítica do teatro...* Op. cit. p. 63.

54 DAMIÃO, Carla Milani. “Sentido, sentimento e natureza...”. *Op cit.* p. 45-46.

de escrever e proceder na arte e na sociedade. Mas isso na perspectiva ilustrada, que não é a que seguem os autores do teatro de cordel.

CONCLUSÃO

O próprio conceito de Literatura, no Renascimento, é diferente do que hoje consideramos: naquela época, um sermão, uma carta ou mesmo um tratado médico ou botânico poderia ser considerado literatura. Assim, o teatro é uma das formas de arte literária nos séculos XVII e XVIII, período que compreende o barroco na Península Ibérica, e, portanto, segue as mesmas regras de escrita, nomeadas nesse período *preceptivas*, que outras formas literárias.

As peças cômicas, ou o “teatro menor”, ganham essa denominação nos estudos teatrais e literários porque são olhadas com base em uma perspectiva erudita e eruditizante. O que Lope de Vega faz e que, porque “triumfa”,⁵⁵ ecoa na preceptiva seiscentista, é defender que uma obra receba seu reconhecimento sem sair do seu lugar de pertença. Nesse sentido é que operam as casas impressoras portuguesas na segunda metade do século XVIII, investindo na publicação do teatro de cordel, mesmo sob o risco de serem impedidas de circular pela Real Mesa Censória, que não viam “utilidade” nesse tipo de peça.

Na viragem do século XVIII para o XIX, com o advento do pensamento romântico nas Artes portuguesas, que dá sequência ao pensamento burguês iniciado com o Neoclassicismo neste país, abandona-se definitivamente as formas renascentistas de produção artística. Soma-se a isso uma construção da ideia de “nação portuguesa” que não comporta ter como modelo e parte de sua história uma arte “menor”, pouco exemplar — como era considerado do teatro de cordel.

Assim, de pouco em pouco, empreende-se com o teatro de cordel o que Rui Tavares, desdobrando o conceito de “memória coletiva” de Maurice Halbwachs, chama de *esquecimento coletivo*. Um pouco pelas vias históricas oficiais (compêndios, comemorações, reimpressões, releituras...), um pouco pela via coletiva (“fluida e irregular, feita de pequenas histórias já adulteradas, frases feitas, ficções, músicas e artefactos folclóricos”⁵⁶), o teatro de cordel foi sendo apagado da malha histórica portuguesa, constando *en passant*, até que um dia chegasse (chegará?) a ser completamente olvidado.

55 ESCRIBANO, Federico Sánchez & MAYO, Alberto Porqueras. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Editorial Gredos, 1965, p. 16.

56 TAVARES, Rui. *O pequeno livro do Grande Terramoto*. Lisboa: Tinta da China, 2019, p. 197.

Não nos enganemos, entretanto, de que seja um teatro que fale, como obra teatral, à contemporaneidade. Seguramente algumas daquelas peças, e a companhia que se arriscasse a representá-las, seriam canceladas, se postas em cena hoje em dia. Sua importância não é shakespeareana, não reside em sua atualidade temática ou em sua inovação formal. Mas é um teatro que teve grande relevância nos palcos setecentistas e que, como constituinte da cultura consumida por grande parte da população, não apenas ajuda a compor o retrato de uma época, mas também tem grande importância para os estudos em história do teatro.

**“QUEM COM FERRO FERRE... É O DONO DO FERRO”:
CAPITALISMO E VIOLÊNCIA NA PEÇA *A MAIS-VALIA VAI
ACABAR, SEU EDGAR* (1960)**

Giovanna Zamith Cesário
Isabella Santos Pinheiro
Letícia Gomes do Nascimento

UM PREÂMBULO PARA CHEGAR A EDGAR

Qual o lugar da produção artística no âmbito historiográfico? Apesar da aproximação com outros saberes, — a Sociologia, a Economia, a Geografia, entre outras — a História parece ter relegado a arte, deixando-a, por muitas vezes, como objeto ao próprio campo e às disciplinas circundantes, a exemplo da História da Arte. Entretanto, a História Cultural e a Nova História Cultural desempenharam um papel importante ao debate sobre a historicidade das formas artísticas.¹

A investigação a partir do teatro pode ser uma chave de leitura muito profícua à compreensão da relação entre arte e sociedade. Não obstante, um estudo historiográfico do universo teatral precisa estabelecer uma interlocução com dispositivos próprios desse domínio. Afinal, ao evocar teatro é necessário

¹ Cf. PATRIOTA, Rosângela. “O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica”. In: RAMOS, Alcides F.; PEIXOTO, Fernando & PATRIOTA, Rosângela (orgs.). *A História invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.

reconhecer a importância de elementos que constituem essa prática, como a cenografia, a iluminação, a encenação, e, porque não ainda, a dramaturgia.

Nesse sentido, a dramaturgia faz parte de uma longa tradição de pesquisa da história do teatro. Há tempos, o texto dramático ocupa o lugar de fonte privilegiada entre os historiadores do teatro. No entanto, a mobilização de um texto dramático deve seguir um rigor metodológico que considere o local e a época de sua escrita, o histórico do autor, dos atores e demais artistas envolvidos no processo de montagem da peça, e as disputas sociopolíticas que circundam o texto. A dramaturgia como fonte de pesquisa não pode ser uma mera análise textual, mas, sim, um jogo dinâmico entre o dito e o não dito presente em uma obra.

Em “A mais-valia vai acabar, seu Edgar” é possível analisar questões importantes que ao longo deste texto serão discutidas. A proposta aqui desenvolvida é a de inferir quais elementos do teatro de revista Vianninha mobilizou em sua peça, em consonância com o seu projeto político-cultural, que marcou a fundação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE, em 1961, na cidade do Rio de Janeiro.

NO PALCO, OS DESGRAÇADOS E SUAS DESGRAÇAS

Inspirada nas revistas representadas na Praça Tiradentes, “A mais-valia vai acabar, seu Edgar” inicia-se com um dos elementos mais clássicos desse formato teatral: o prólogo. Esse mecanismo tem como função apresentar as personagens que compõem a peça, bem como o fio condutor dela. No caso da peça aqui trabalhada, além das personagens, são apresentados os atores que compõem o elenco, indicando que alguns deles deram corpo a mais de uma personagem.

[...] Queremos fazer vocês
rirem da graça que
ninguém tem.

[...] Somos poucos:

eu, eu, Abreu,
Romeu, Tadeu,
Dirceu Edivirges
Seixas Dosório.

José não veio com dor na
espinha, André faltou porque
deflorou a vizinha. Então é fazer
papéis a à mão-cheia:

mudo de roupa sou bom, sou mau,
sou gago, sou quatro, mocinho, fico
na fila.
[...]²

No prólogo, nota-se a presença de uma linguagem coloquial, aproximada à oralidade. Essa forma de falar está presente em toda a peça e indica a valorização da prosódia pelo autor, um dos traços incorporados pela revista.³ Mais adiante, o fio condutor da peça fica a cargo do coro. Logo após o prólogo, os Desgraçados — personagens que representam o operariado — apresentam a sua condição como indivíduos explorados, que não fazem nada além de trabalhar, apesar de serem os responsáveis pela fabricação de bens.

É sobre a exploração dos trabalhadores operários e a produção da *mais-valia* que a peça segue seu ritmo no formato revisteiro. A mudança constante de cenas, não respeitando uma linearidade tradicional, remete às revistas. Vianna optou por escrever uma sucessão de cenas, em que elementos como a atualidade, o espetacular, o duplo sentido, o ritmo acelerado remontam ao teatro popular ligeiro. Dessa forma, o manejo de alegorias também é um elemento marcante na constituição do texto: as mortes repentinas, a aparição de personagens figurantes, a facilidade com que os Desgraçados são ludibriados pelos capitalistas, o tom exagerado e farsesco são elementos cênicos convencionados e muito presentes ao longo de todo o texto. No trecho a seguir, é possível ver um dos exemplos desses recursos:

[...] DESGRAÇADO 1 – Vocês querem é sossego, chamego, aconchego, labregol
DESGRAÇADO 3 – Eu quero é mulher.
DESGRAÇADO 4 – Que sossêgo? Eu não quero é virar catupiri. Não quero viver tendo vontade de gritar:
Pa-ra-le-le-pi-pe-dol A-ba-ca-xi!
DESGRAÇADO 3 – So-fia Lo-ren!
[...] DESGRAÇADO 4 – E o patrão, poltrão?
DESGRAÇADO 1 – Ele pode, capão! Ele sabe o que faz. Leu nos livros a educação.

2 Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Peças do CPC*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, pp. 17-8.

3 Oduvaldo Vianna, o pai, é tido como o responsável pelo uso da prosódia brasileira no teatro. Foi uma figura importante do Teatro Trianon e fundou, ao lado da atriz Abigail Maia, a Companhia Brasileira de Comédias, na década de 1920. Cf. FUNARTE. *Oduvaldo Vianna: um inovador no teatro, no rádio e no cinema brasileiros*. <http://portais.funarte.gov.br/brasilememoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-um-inovador-no-teatro-no-radio-e-no-cinema-brasileiros/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

P'ra condessa não diz palavrão, na igreja põe o seu tostão, na Indochina fala indochinão.

DESGRAÇADO 3 – E tem tudo quanto é mulher de colher.

DESGRAÇADO 4 – Vamos reclamar,

DESGRAÇADO 3 – Nós queremos mulher! Nós queremos mulher!

DESGRAÇADO 4 – Qual mulher! Qual mulher! Abaixo a tirania, Dona Maria!

DESGRAÇADO 1 – Viva a ordem... belém! [...] ⁴

No decorrer da peça, depois da cena em que o Desgraçado 4 juntamente com o Desgraçado 1 são “transportados” para uma cena paralela, por meio do sonho, para uma feira, em que todos os bens de consumo são comprados com o tempo de trabalho. As referências explícitas sobre a teoria econômica de Marx, apresentada em *O Capital*, corroboram o objetivo da peça em tentar explicar ao público o conceito de *mais-valia*.

Ao fim da cena, o Desgraçado 1 revolta-se por ter seu tempo de sobra tomado e transformado em lucro para outrem e, seu companheiro, o Desgraçado 4, então, lhe explica que aquele gesto é o que dá forma à *mais-valia*. Cabe aqui o momento em que o Capitalista 2, por meio de uma rápida caracterização com adereço indicada pela rubrica do autor, transforma-se em um soldado e termina por prender o Desgraçado 4.

DESGRAÇADO 4 – Eu exijo, gordinho.

CAPITALISTA 1 – Gordinho é a mãe! Ninguém exige coisa sem cabimento. Faça um requerimento.

DESGRAÇADO 4 – O requerimento nunca se lê.

CAPITALISTA 1 – Faça outro requerimento requerendo a leitura do requerimento. E para se concentrar em praça pública é preciso licença.

(C2 põe um boné de guarda e dispersa os Desgraçados. D4 sobe no baú.)

DESGRAÇADO 4 – Companheiros.

CAPITALISTA 1 – Isso é subversivo. Transtorno da ordem pública! Cana!

(C2 vestindo de guarda coloca uma grade na frente de 4. Os Desgraçados vão saindo abatidos. [...]) ⁵

A relação entre violência e capitalismo fica muito evidenciada, por ser, justamente, um dos capitalistas que assumiu o papel de soldado e prendeu o Desgraçado 4. Mais do que isso, a capacidade do capital em obter apoio pela rede — cientistas, economistas e puxa-saquistas, como citado no texto — que orbita em torno de si e de seus interesses. E, até mesmo, quando surge uma brecha — a

⁴ Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. Op.cit., p. 4.

⁵ Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. Op. cit., pp. 77-8.

possibilidade de reivindicar algo via requerimento — ela é fechada pela máquina burocrática, que não funciona em prol dos trabalhadores.

Outro ponto de destaque no trecho citado é a noção de anticomunismo, pois, no momento de escrita e encenação da peça, início dos anos 1960, o país imerge em uma intensa polarização política entre setores conservadores e progressistas. A questão se acirra, posteriormente, mais ainda com a entrada de João Goulart no poder, como presidente da República, e com o sonho das reformas de base.⁶

Após a prisão do Desgraçado 4, o Desgraçado 1 começa a rezar sozinho, esperando alguma providência divina como eventual resolução para a prisão de seu companheiro. Quando ele percebe a ineficácia de seu ato passivo e individual, a situação ocorrida ganha um novo delineado. O enfrentamento direto aos capitalistas, pelo Desgraçado 1, e o apoio dos outros Desgraçados, fazem que o Desgraçado 4 seja solto da prisão.

Assim, o que altera a circunstância é a capacidade de mobilização coletiva dos Desgraçados, cuja liderança parte de um sujeito pertencente ao próprio grupo. Essa noção é muito importante para o trabalho de Vianninha, no CPC da UNE — sobretudo com a elaboração dos autos, em que se debate, após a representação, algum tipo de proposta para a questão em voga.⁷

Um mecanismo muito particular da revista é a copla.⁸ Esse artifício permite que os próprios personagens adentrem à cena e se apresentem aos espectadores, mas sem um caráter psicologizante. Isso ocorre de acordo com a neces-

6 A segunda metade da década de 1960 foi um período em que a esquerda conseguiu estabelecer uma hegemonia cultural no país. Isso significou uma efervescência nas artes delineada por grupos intelectualizados da sociedade brasileira à época, compostos por artistas, estudantes, jornalistas, sociólogos, economistas, alguns representantes religiosos, entre outros. Entretanto, o golpe de 1964 trouxe um nível de isolamento aos movimentos culturais em relação aos demais grupos sociais, apesar de não ter sido capaz de interromper a circulação das ideias de cunho esquerdista, gestando, paradoxalmente, uma estirpe criativa e, de diversas formas, combativa. Sob o mandato do general Costa e Silva, a resposta do governo foi brutal: a instauração do AI-5 trouxe a censura e, com ela, a mais vil tentativa de esfacelamento da cultura produzida no Brasil naquele momento. Essa ação foi desencadeada em decorrência do processo de polarização política ocorrido no início dos anos 1960, em que o PCB foi o grande responsável por alimentar um sentimento anti-imperialista dentro da esquerda — ainda que o marxismo à brasileira tivesse algumas *nuances*. Assim, o partido acabou por criar um antagonismo entre um setor latifundiário, imperialista e conservador e outro setor industrial, nacional e progressista; o grande problema foi que essa oposição nunca teve mais espaço do que a ideia anticomunista, o que se evidenciou como um grande revés na história da esquerda brasileira, sob um ponto de vista prático. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp. 7-12.

7 O teatro de *agitprop*, ou agitação e propaganda, é um tipo de fazer teatral surgido no início do século XX, na Rússia. Foi uma importante vertente teatral utilizada por Erwin Piscator, na Alemanha da década de 1920, e, posteriormente por Bertolt Brecht na fundamentação e no desenvolvimento, respectivamente, do que ficou conhecido como teatro épico, na contemporaneidade. Para outras informações, cf. MANTOVANI, Pedro. *Fatzer: revolução e contrarrevolução na Alemanha*. Doutorado em Filosofia – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

8 As coplas consistiam em pequenas composições fragmentadas. Esse recurso servia para que cada personagem pudesse adentrar à cena e se apresentar ao público.

sidade cênica e o efeito cômico pretendido, portanto, nem todas as personagens possuem esse espaço, a fim de evitar que a peça fique demasiadamente longa.

No caso a seguir, é o Capitalista 2 quem expõe a sua história por meio da sua função social como capitalista, em uma conversa com a Mocinha. Perceba que, apesar de anunciar sua história, ela não cita seu nome, sua idade, nem qualquer outro tipo de informação que o caracterize como indivíduo. O que a personagem faz, do início ao fim, é representar um arquétipo do que seria um capitalista. A fala ainda é precedida de versos musicados, como sinalizado na rubrica do autor, compondo a ária de apresentação na peça.⁹

[...] CAPITALISTA 2 – [...] Eis a minha história, sem enfeites e macetes. Deslutei, destrabalhei sem descanso e desvenci. Não era preciso vender um pouco mais caro, seu Amaro? Era preciso. Meu lucro tinha que existir para extinguir em todos os recônditos recantos do mundo os homens que sugam como vampiros imundos o trabalho de seus semelhantes. É preciso continuar a ganhar — para a luta continuar. O meu lucro — que não paga metade do meu trabalho — é dedicado à luta pela liberdade. Vendo mais caro — nada oculto aos homens de bem — para construir novas máquinas, novas vidas. Toda vez que estiver em jogo a dignidade do homem, eu responderei: presente. Um soldado a mais no Exército que luta em nome da vida, do sonho de poetas, de um mundo melhor, todo flores, crisântemos, sorrisos, todo mãos apertando mãos, bocas comendo pães. (*sic*) [...] ¹⁰

Em consonância com a abordagem brechtiana, a importância das personagens não está centrada na individualização, mas nas funções que eles podem representar. Assim, o que para o autor está em jogo não era o conflito subjetivo das alegorias, mas, sim, a relação patrão *versus* empregado atravessada pela noção de classes sociais opostas e distintas. Arelado à *mais-valia*, o intento, portanto, é de focar em conceitos como luta de classes e alienação do trabalho. Vianninha, desse modo, constrói oda a peça baseada na oposição. De um lado estavam os trabalhadores, oprimidos e subservientes e, do outro, os opressores, os donos da fábrica.

A proposta do dramaturgo é mostrar o contraste presente nas relações desiguais nas quais os trabalhadores estavam imersos no Brasil, sobretudo, daquele período. Os anos 1960 representa um período de intensa expansão da indústria brasileira — iniciado na década de 1950 — e isso modifica, não somente as configurações de trabalho, mas também a percepção dos trabalhadores em relação ao

9 Cf. VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991, pp. 154-7.

10 Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. Op. cit., p. 32.

seu modo de vida.¹¹ O exemplo que Vianninha dá, do cansaço dos operários perante a jornada exaustiva e a comoção que causa o pedido por mais dois minutos de descanso, serve de cenário para que o dramaturgo desenvolva os conceitos envolvidos na peça.

A começar pela exploração da mão de obra de trabalho. Os patrões sabem que seus empregados não têm noção do quão são explorados. E, por isso, quando os Desgraçados pedem por mais dois minutos de descanso, a ameaça se instaura. É necessário desestimular a todo custo aquele pedido de descanso. Especialmente porque ele simbolizava muito além de dois minutos, ele é, na realidade, o prejuízo para os patrões na produção da *mais-valia*. De um ponto de vista discursivo, conceder o descanso também representa a perda de autoridade dos Capitalistas e o domínio próprio do tempo, dos Desgraçados.

Tendo em vista isso, os Capitalistas começam a orquestrar maneiras de impedir que aqueles dois minutos de descanso sejam dados aos trabalhadores. O Capitalista 2, destarte, ao ser interpelado pelo Desgraçado 2 sobre intervalo para descanso, conta-lhe uma história sobre um bilhete deixado a ele com a mensagem “Hei de vencer”, quando ainda era uma pequena criança.

Para ser bem-sucedido, como estava premeditado no bilhete, o Capitalista 2 inventa uma máquina de farinha produzida à base de terra e para superar a concorrência acaba por matar os que tentaram atravessar o seu projeto de alguma maneira. Ele objetifica a sua companheira, representada pela personagem Mocinha, de acordo com as suas necessidades financeiras — mesmo que o ato suscite um breve abalo moral, a dívida sobrepõe a dúvida e, no final, o Capitalista 2 age conforme a sua conveniência.

A Mocinha também sentiu o peso da dúvida ao pensar se deve, ou não, abandonar seus privilégios, mas fez o que, tradicionalmente, espera-se de uma mulher em prol do amor extremamente romantizado: ela permaneceu ao lado do companheiro até o fim, mesmo deixando para trás a sua família e sendo vendida — e, portanto, violentada — por ele.

[...] MOCINHA – Como arranjarás o dinheiro que falta?

CAPITALISTA 2 – Você canta num canto um velho cheio da grana...

[...] CAPITALISTA 1 – Canalha! Tira a mão do material! Me expressei muito mal: tirai a mão de minha filha!

CAPITALISTA 2 – Vossa filha és meu amor, senhor.

[...] MOCINHA – Eu ides (*sic*) com ele, ó, pai.

11 Apesar da ênfase que a autora atribui a cidade de São Paulo, ela tece apontamentos interessantes sobre as modificações das relações de trabalhos na indústria. Cf. ROSA, Maria Inês. *A indústria brasileira na década de 60: as transformações nas relações de trabalho e a estabilidade*. Mestrado em Ciências Sociais – Departamento de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1982.

CAPITALISTA 1 – Vais passar fome, dormires no duro, não vais mais assistir televisão, não vai mais dar bola pro Claudionor, candidato a vereador?

MOCINHA – É mesmo. Tchau, mocinho. Não, não. Irei com ele por todos os descaminhos da vida, pai... Sejam eles dos bons, dos maus ou dos regulares!

CAPITALISTA 1 – Vai. Desapareça da minha vista filha malquista!

[...] CAPITALISTA 2 – Assim continuava a minha vida. Somente a Mocinha me acompanhava, alguns cachorros, o vento... e a fome, os calos. Mas o papezinho no bolso (*Lê.*) New York City Bank... Não. Hei de vencer! Depois de um tempão consegui um dinheiro para acabar a invenção. Vendi meu sangue, um dedo da mão, vendi minha sombra, e o meu calção.

MOCINHA – Me vendeu tam... (*sic*) (*Toma outro cutucão.*)¹²

A ideia de que tudo deve ser suportado para obter e acumular bens materiais e o prejuízo causado em razão disso é retratada de múltiplas maneiras ao longo da peça. Ainda que o recorte principal seja o viés econômico, “A mais-valia vai acabar, seu Edgar” nos permite, atualmente, levantar questões sobre o papel da mulher no sistema capitalista.

Nesse sentido, o antropólogo americano David Graeber utiliza o termo “riqueza da noiva”,¹³ para explicar que, sobretudo, as mulheres jovens servem como crédito e débito na perspectiva masculina. Embora seja um termo mais adequado para sociedades do início do século XX, ele possibilita pensar sobre a relação que o Capitalista 2 estabeleceu com a Mocinha.

Enfim, a imagem de um sacrifício individual para obter êxito na sua empreitada percorre a narrativa do Capitalista 2, como um modo de corroborar positivamente o trabalho excessivo. Isso é algo muito próximo do discurso meritocrático da atualidade: um grande esforço individual supera todas as dificuldades e resulta em um final feliz.

O tom do discurso do Capitalista, em contraste com a história absurda narrada por ele, acaba por emocionar o grupo dos Desgraçados, que, chorando, se esquece de suas queixas trabalhistas. A ironia se constrói pela inadequação entre o discurso dos Capitalistas e seus efeitos sobre os operários, intencionando provocar no público um certo choque de estranheza. Os Capitalistas adotam mecanismos para que os empregados não percebam o quanto, cotidianamente, seus corpos são vítimas de violência, física e simbólica, como exemplificado no próximo trecho:

[...] DESGRAÇADO 1 – Ajuda-me aqui, Dois. Eu quero me dá uma sentadinha. (*D2 ri de tudo*)

12 Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. Op. cit., pp. 29-30.

13 Cf. GRAEBER, David. *Dívida: os primeiros 5.000 anos*. São Paulo: Três Estrelas, 2006, p. 170.

DESGRAÇADO 3 – Senta. (*D1 vai pôr a cabeça no chão.*) De assim, não. Acho que não é com a cabeça, não.

DESGRAÇADO 1 – Eu esqueci.

DESGRAÇADO 3 – A bunda, põe ela no chão. A perna é o que eu não sei.

DESGRAÇADO 2 – A perna tira. (*D3 e D2 desistem de descobrir. Se atiram no chão.*)

DESGRAÇADO 1 – A perna dobra! (*Senta. Satisfeito.*)

DESGRAÇADO 2 – Quero ver levantar. (*Todos olham para D4, fazem sinais para que ele se sente.*)

DESGRAÇADO 4 – Não! Chega pra mim! Eu só trabalho, trabalho, trabalho... (*Perde o fôlego.*)

DESGRAÇADO 3 – Eu te ajudo: trabalho, trabalho, trabalho...

DESGRAÇADO 4 – E tenho dois minutos de descanso? Nunca vi o sol, não tomei leite condensado, não canto na rua, esqueci de sentar, quando chega a hora de descansar, fico pensando na hora de trabalhar! Chega! [...] ¹⁴

Nota-se que o autor utiliza o recurso da comicidade para demonstrar o quanto os operários estão exaustos e, vai além, demonstra como os operários estão inseridos em uma lógica tão perversa de exploração que sequer lembram mais como se sentar. O que fica evidente é a alienação dos Desgraçados em relação à sua própria condição de explorados.

A noção de trabalho para Marx era o ato definidor, por excelência, de interação do homem com o mundo, principalmente, no período pré-industrial. Contudo, essa vinculação modificou-se, drasticamente, a partir do momento em que a sociedade se industrializou. Então, a conexão estabelecida fundamenta-se na expropriação do valor do trabalho. Segundo Robert Kurz,¹⁵ o trabalhador era para o Capitalista uma espécie de robô humano, ora visto como vítima da transformação social, ora como novo herói da prosperidade do sistema.

Quanto mais os Desgraçados da fábrica não têm noção da exploração de sua mão de obra, por mais tempo trabalham e a consequência disso é o acúmulo de riqueza nos cofres dos Capitalistas. Durante a passagem sobre um devaneio do Desgraçado 1 e do Desgraçado 4, o conceito de *mais-valia* é abordado didaticamente, na expectativa de que o público compreenda a dinâmica do lucro e as implicações na vida dos trabalhadores.

DESGRAÇADO 4 – Venha comigo, vá. Eu te empresto meu umbigo. (*D1 faz que sim, alegre.*) Fecha os olhos... imagina... é uma feira... Cheia de

14 Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. "A mais-valia vai acabar, seu Edgar". Op. cit., pp. 20-1.

15 Cf. KURZ, Robert. *Os últimos combates*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

gente, apinhada de grito, apito, música, festa... Vamos lá... Pirlimpimpim. Pirlimpimpim.

(A música entra. Gritos na feira. Os Capitalistas e os Figurantes com barraquinhas vendem coisas. Um porteiro ao lado de um cartaz: "Entrada para a feira". O Porteiro é o Capitalista 1. A feira aumenta e diminui de intensidade de acordo com o desenrolar da cena.)

VENDEDOR – Olha a boate, olha o iate, olha o apartamento.

VOZES – Venha ver o orçamento. A sua fazenda, com cavalo, capim e cabocla. Geladeira. Enceradeira. Apitadeira. Automóvel. Olha o último sucesso da Ângela Maria. Seu curso na Faculdade de Frescura. Olha. Olha. Olha... *(Diminui.)*

PORTEIRO – Vão entrar? (Os Desgraçados dizem que sim. Porteiro sorri.) Quantas horas o senhor trabalha por dia?

DESGRAÇADO 1 – Oito horas.

PORTEIRO (dando notas grandes. Com horas escritas.) – Uma hora... duas horas... três horas... quatro, cinco, seis, sete horas... (Papeis menores) Cinco minutos, cinco minutos, ahn, ahn... Oito horas. Prontinho. Desculpe dar tanto trocado. À vontade. Divirtam-se.¹⁶

Por isso, na peça, o dinheiro é convertido em tempo. As notas e moedas representam as horas e os minutos. O poder de compra e de dívida dos Desgraçados é calculado com base no tempo de trabalho, mas é controlado pelos Capitalistas. Na continuidade da cena, o Desgraçado 4 e o Desgraçado 1 caminham pela feira e começam a comprar alguns itens. Primeiro começam por itens básicos, como um pouco de feijão e uma habitação simples. Ao chegar na parte da feira em que os artigos de luxo começam a aparecer, o Desgraçado 1 se vê impossibilitado de adquiri-los.

[...] DESGRAÇADO 1 – Que feira bonita.

QUINTO VENDEDOR – Olha o caviar, peru, patê de enguia, ovo de marreco doido, suflê de suflê para sofrer, vatapá, bungunzá, *(sic)* mamamá, lalalá.

DESGRAÇADO 1 – Quero caviar.

QUINTO VENDEDOR – Uma hora e dez de trabalho.

DESGRAÇADO 4 – Não, Um. Você só compra no sonho o que você compra acordado.

[...] DESGRAÇADO 1 – Vamos embora, Quatro. Isso não é sonho... é pesadelo no meu cerebelo. *(sic)*

[...] DESGRAÇADO 4 – Quanto você gastou?

DESGRAÇADO 1 – Duas horas... Deixa eu comprar mais coisa, seu Coisa.

16 Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. "A mais-valia vai acabar, seu Edgar". Op. cit., pp. 68-9.

DESGRAÇADO 4 – Não. Só compra no sonho o que você compra acordado. É a décima vez que o autor me faz dizer isso... Depois a gente encontra ele.

DESGRAÇADO 1 (*ao público*) – Eu vou guardar essas seis horas de trabalho que sobraram... Depois sonho sozinho e compro mais coisa, seu Coisa.

PORTEIRO (*aparecendo ao fundo*) – Essas horas ficam conosco, cavalheiro...¹⁷

Considerando a perspectiva de Simmel,¹⁸ o dinheiro organizou uma nova relação entre sujeitos e objetos. As trocas se dão menos em virtude das características dos objetos, e mais pelo valor econômico. Dessa forma, esses quando trocados, deixam de ter singularidade e virtude, e ganham sentido a partir da equivalência, porque se igualam ao dinheiro. Na economia monetária, o prazer está em gastar o dinheiro como meio de obter o maior número de coisas.

Com o dinheiro, o que está em jogo é menos “o que” e mais “o quanto”. Há objetividade nas relações de troca, pois elas se dão de forma alheia às colaborações e ações individuais, são, portanto, despersonalizadas. Mas ainda que o dinheiro tenha um caráter alienador para certas relações pessoais, compõe uma série de conexões entre setores econômicos específicos. Tais relações, pautadas por valores concretos, organizam o interesse no lucro.

Nesse sentido, é possível perceber que os Capitalistas, de fato, igualam seus trabalhadores ao dinheiro. Esses eram vistos apenas como meio de lucro, de acúmulo monetário. Além disso, graças à desumanização de seus corpos, os Desgraçados são vistos como ferramentas para enriquecimento de seus patrões. A explicação sobre o que é *mais-valia* chega em seguida:

[...] DESGRAÇADO 1 – Que sonho mais besta, ô! Eu trabalhei oito horas... seu grudento!

DESGRAÇADO 4 – E gasta para viver – pra poder trabalhar no dia seguinte só duas horas... As outras seis horas... ficam na feira... é o lucro!

DESGRAÇADO 1 – Como é? (*O indivíduo também se interessa. O lixeiro também.*)

DESGRAÇADO 4 – A gente vende a gente, não é?

INDIVÍDUO – É.

DESGRAÇADO 4 – A força que a gente tem na cabeça, no estômago, nas pernas... O Gaguinho disse que isso era mer... mercadoria tam... também.

INDIVÍDUO – Sem dúvida.

DESGRAÇADO 1 – Eu sou mercadoria?

17 Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. Op. cit., pp. 70-2.

18 Cf. SIMMEL, Georg. *Filosofia del dinero*. Madri: Instituto de Estudios Políticos, 1977, pp. 321-2.

INDIVÍDUO – Pois então.

DESGRAÇADO 4 – É assim, Um. Não dependeu de mim, do Amim, de você. Nossa força de trabalho é mercadoria. E sabe quanto vale? O tempo de trabalho que leva pra fazer ela.

DESGRAÇADO 1 – E quanto é que a gente vale?

INDIVÍDUO – Cinco mil réis e uma casca de laranja.

DESGRAÇADO 4 – Nossa força de trabalho vale o tempo de trabalho que gastam pra fazer as coisas que a gente come, veste... E agora você viu... Isso vale duas horas... Você trabalha oito. As seis horas que sobram eles embolsam. Tudo é vendido pelo valor certinho... só que é vendido. Tem dono e endereço direitinho.

[...] DESGRAÇADO 4 – Sabe como é que o Gaguinho disse que chamava isso de ficar com as horas que a gente trabalha?

DESGRAÇADO 1 – Não.

DESGRAÇADO 4 – Mais-valia.¹⁹

No entanto, a luta de classes se evidencia em diversos momentos da cena. Por exemplo, quando o Desgraçado 4 começa a questionar a história do patrão. A estratégia adotada pelos Capitalistas diante desse questionamento, é desfocar a atenção do assunto, para a criação de um concurso do Desgraçado mais feliz do mundo. Os Capitalistas acabam por decidir que o Desgraçado 2 é o homem mais feliz do mundo, uma vez que ri o tempo todo, incapaz de reagir às mazelas impostas pelo sistema capitalista.

O “Desgraçado mais feliz do mundo”, ao retornar à fábrica no dia seguinte, acaba morrendo de exaustão, o que mais uma vez expõe a violência sofrida pelos trabalhadores, que a fim de garantirem seu sustento e emprego, se submetem a jornadas desumanas de trabalho. A crítica mordaz ao processo industrial, no qual o país estava inserido na década de 1960, se faz presente a todo momento no texto dramático. As categorias cênicas criadas por Vianninha estão ligadas a categorias como dinheiro, dívida e violência, física ou simbólica.

A compreensão do conceito de *mais-valia* provoca acirramento entre as classes, em um confronto direto entre o Desgraçado 4 e o Capitalista 1.

[...] DESGRAÇADO 4 – Ó, gordinho. Nós descobrimos uma coisa quando os olhos abrimos. Tudo que os gordinhos têm é nosso também. A gente quer o que é da gente pra não ser mais pingente. Tudo é nosso, ô, gordinho. Eu preciso de um médico, de um dentista, descanso, tenho dor de barriga, pés inchados, não consigo mais comer, tenho dor de cabeça, estou ficando magro, choro à toa, pego gripe quando tomo garoa, estou perdendo a memória, a história,

19 Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. Op. cit., pp. 72-3.

não enxergo direito, estou perdendo o peito — durmo de pé — só sobra a vontade. A vontade não ter mais isso na vida. E vontade só morre quando seca a veia por onde ela corre.

CAPITALISTA 1 – Por que é que tudo é de vocês, morto de fome?

DESGRAÇADO 4 – Porque eu trabalho oito horas por dia... eu vendo a minha força que já não tem força durante oito horas... e para fazer com que a força continue dentro de mim... pra continuar a viver — eu gasto dez minutinhos de trabalho dos outros. O resto do meu trabalho fica com você, gordinho.

[...] CAPITALISTA 1 – [...] Isso é tudo mentira que contaram para vocês. Nós temos nossos cientistas, economistas, puxa-saquistas que estudaram e pensaram... E agora vocês — meia dúzia de gatos pingados, suados, mijados — com essa história? Tudo é mentira que o Capeta põe no coração de gente ruim que não se contenta com o pão e querem ver tudo feito um vulcão. Rua.²⁰

Ao final da peça, após o Desgraçado 4 ser liberado da prisão, ele conversa com o Desgraçado 1 e expõe a necessidade em divulgar sobre a descoberta que fazem sobre a sua própria condição. Mais do que isso, como eles têm parte em tudo aquilo produzido pelo trabalho e em todas as coisas que estão dispostas no mundo.

[...] DESGRAÇADO 4 – Precisamos contar pra todo mundo. Precisamos pensar mais e descobrir como as coisas são. Vamos contar, falar, cantar, berrear, sussurrar, esfregar...

DESGRAÇADO 1 – Contar que bem que a gente já podia ganhar mais.

DESGRAÇADO 4 – Ganhar mais? Fomos nós quem fizemos tudo isso, Um! Essa avenida é tua, essa casa é tua, como o Sol, o mar que é seu, meu, do Abreu... Como o ar, jornal, leite, a gravata, a bola de futebol, papel para fazer cheque, rolha de uísque, paralelepípedo.

(Avançam para o público. O coro de Figurantes repete as últimas palavras do que eles dizem.)

[...] DESGRAÇADO 1 – Gente — o trem é teu, o riso é teu, linotipo é tua, aço é teu, eletricidade é teu (*sic*), prensa é tua, rotativa é teu (*sic*), tear é teu, torno é teu, segadeira é tua, martelo é teu, rotativa é teu (*sic*), o sonho é teu, a foice é tua, o samba é teu, o amor é teu, a lembrança é tua, a lua é tua. A vida é teu! (*sic*) A vida é tua!²¹

20 Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. Op. cit., pp. 76-7.

21 Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. Op. cit., pp. 79-80.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da peça analisada neste texto, é perceptível que Vianninha mobiliza elementos cênicos que transitam entre o épico e a revista. Esse é um aspecto característico da recepção da abordagem brechtiana no Brasil, como indica Iná Camargo Costa.²² No teatro brasileiro, a recepção do teatro épico teve uma aproximação com o teatro de revista, sobretudo por meio da noção de que cada cena existe por si mesma, rompendo com a necessidade de encadeamento presente na forma dramática.

Como novidade para o teatro da época, Vianninha trouxe a modificação da função da cena com o uso de alegorias. Ele e Chico de Assis, diretor da peça, produziram uma revista musical com a montagem da peça. De forma geral, “A mais-valia vai acabar, seu Edgar” é caracterizada como uma revista brechtiana, indicando a presença das duas tradições lado a lado.²³

Em um tom argumentativo, no texto “Sobre a mais-valia” (1960), Vianna Filho²⁴ expôs sobre a necessidade de conhecimento do mundo a partir do conhecimento histórico, tendo a arte como uma possibilidade de ampliação da inteligibilidade das experiências do cotidiano. Ao artista cabe a organização do material e a comunicação do conhecimento, por ser capaz de criar condições propícias à intervenção humana sobre a realidade.

Nesse sentido, o dramaturgo tentou formular uma síntese de como o teatro realista não consegue ser a forma ideal à realização de um teatro capaz de provocar mudanças. O teatro realista, para Vianninha, é um teatro utilitário, cuja fórmula projeta e consagra o condicionamento material como um fator natural e imutável. Uma forma de irresponsabilidade social, em que o indivíduo volta os olhos para si mesmo, sem a amplitude da dimensão coletiva. Em outros termos, o

22 Costa tem por argumento assinalar que *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e *A mais-valia vai acabar seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, foram pioneiras na experiência de recepção da abordagem brechtiana no Brasil. Ela indica que *Eles não usam black-tie* foi um marco para a dramaturgia brasileira e abriu caminho para a peça *Revolução na América do Sul*. Ela ainda afirma que Vianninha foi o responsável por desenvolver as questões trazidas pela peça de Boal e que, possivelmente, o fato de Vianna Filho ter atuado na peça o tenha favorecido nessa reflexão. Cf. COSTA, Iná C. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 76.

23 Sobre as produções de Vianninha durante sua fase cepecista, a autora afirma que “Brasil versão brasileira” consolidou a opção estética presente em “A mais-valia vai acabar seu Edgar”. Entretanto, os dispositivos do teatro de revista aparecem, mais ou menos vezes, em outras peças e autos escritos por Vianninha no CPC da UNE, como “Quadra quadras de terra”, “Os Azeredo mais os Benevides” e “O auto dos 99%”. Cf. COSTA, Iná C. *A hora do teatro épico no Brasil*. Op. cit.; VILLARES, Rafael de S. *Por uma dramaturgia nacional-popular: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)*. Mestrado em Artes da Cena – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

24 No livro organizado pelo Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (USP) (LITS), foi colocado o título “Sobre a mais-valia”, sendo mencionado o título original na nota de rodapé. Neste artigo, optou-se por manter o título da referência consultada, ainda que secundária, a fim de facilitar a busca para o leitor. Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Sobre a mais-valia”. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Peças do CPC*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 93.

realismo impede a consciência histórica e, por conseguinte, a alteração do *status quo*, pois,

[...] o realista não está atrás de novos valores para a realidade que se modifica; quer recuar a realidade para valores ideais que, de qualquer forma, compõem historicamente a luta do homem pela sua liberdade.²⁵

O curioso é que, nesse mesmo texto, o dramaturgo faz uma diferenciação entre realismo e realismo brasileiro. Talvez, esse primeiro realismo ao qual Vianna Filho refere-se estivesse associado ao naturalismo. Quanto ao segundo tipo, caberia uma conexão com o realismo socialista, mas deixa brechas para a aproximação com o teatro de revista, porque o nacional e a atualidade também foram traços fundamentais para essa vertente cômica em solo brasileiro.

De acordo com Neyde Veneziano, a revista trata do presente. A sua escrita é voltada às atualidades de uma época e permite uma constante mutabilidade, seja na mensagem ou em sua na forma. A autora ainda afirma que o gênero revisteiro propicia surgimento de produções caracteristicamente nacionais, com assuntos diretamente relacionados ao “cotidiano popular”, pois, para ela,

há um modo de se fazer revista à francesa, um à portuguesa, um à inglesa e, é claro, um à brasileira. Cada uma dessas nações a reivindicar dela uma representatividade essencialmente local e nacionalista. Já se disse ser a revista um gênero tipicamente francês, inglês, americano. E tudo isto pode ser verdade. Ao colocar em cena os disparates, as tolices, as asneiras dos políticos, dos poderosos, combiná-los à música própria da terra e desenhar um painel dos acontecimentos imediatos, este gênero nasceu para servir, sob medida, à nacionalidade de quem o adotar [...]²⁶

Assim, certamente, o dramaturgo confere uma importância significativa à abordagem brechtiana em seu texto, mas a opção formal pelo uso do teatro de revista evidenciado na peça, talvez possa fazer sentido em uma apreensão mais ampla pela busca do autor por novas linguagens dramáticas acerca da produção de um teatro político e popular.

Desse modo, o autor busca colocar em cena a exploração do trabalhador e como isso retira o domínio do tempo de suas mãos. As formas de violência que permeiam a peça caminham lado a lado com a comicidade, porque a sátira

25 Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Sobre a mais-valia”. Op. cit., p. 97.

26 Cf. VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro revista brasileiro... Oba!*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996, p. 34

e a ironia funcionam como mecanismo de distanciamento e de recusa da naturalização do tema abordado. A experiência do CPC talvez seja, na trajetória de Vianninha, uma tentativa de produzir “um teatro de criação e não de imitação do real. Um teatro otimista, direto, violento, satírico e revoltado como precisa ser o povo brasileiro”.²⁷

²⁷ Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Do Arena ao CPC”. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Peças do CPC*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 193.

**A ESCRITA DO CORPO FEMININO NA CENA TEATRAL
BRASILEIRA: LEITURAS DE *A HERANÇA*, *FALA BAIXO*,
SENÃO EU GRITO E *VAGA CARNE***

Esther Marinho Santana
Lígia Rodrigues Balista
Maria Clara Gonçalves

“**H**á muito que as mulheres são as esquecidas, as sem-voz da História. [...] O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza [...]. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala”.¹ É o que defende Michelle Perrot em seu estudo sobre as múltiplas formas como, ao longo dos séculos, o corpo das mulheres foi repetidamente apropriado por práticas cotidianas e políticas institucionais, e exposto como um objeto controlado, explicado e qualificado — e, por conseguinte, emudecido. Profundamente (de) formada pela colonização europeia, a sociedade brasileira não se afasta das observações da historiadora, baseadas no contexto francês. O argumento segundo o qual “No palco do teatro, nos muros da cidade, a mulher é o espetáculo do homem”² bem poderia definir, de modo geral, também o tom geral da historiografia do teatro no Brasil.

Ana Maria de Bulhões-Carvalho, Leslie Hawkins Damaceno e Ana Lúcia Vieira de Andrade sugerem duas esferas distintas em nossos palcos: a “ordem

1 PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. In: MATOS, Maria Izilda Santos de & SOIHET, Rachel (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 13.

2 PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. Op. cit., p. 14.

visível” e o “espaço só indiretamente perceptível”.³ No primeiro campo, constituído em torno da encenação imediatamente assistida, evidencia-se a vasta atuação de atrizes e *performers*, enquanto, no segundo, sustentado pela criação, preparação e posterior recepção dos espetáculos, nota-se, sobretudo na escrita dramatúrgica, um “porcentual relativamente baixo de autoras femininas na relação dos dramaturgos nacionais”.⁴ Com efeito, em estudos icônicos como os de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, obras teatrais escritas por mulheres são praticamente ignoradas até o século XX, e, a partir de tal ponto, embora ganhem certo espaço na história teatral, nitidamente empalidecem diante do primado masculino. Para além da qualidade de instrumento teatralizado por dramaturgos, onde está o corpo feminino em nosso corpus teatral?

Em busca de caminhos que nos ajudem a responder essa indagação, selecionamos três peças escritas por mulheres em diferentes contextos sociopolítico-culturais, que representam o corpo feminino em nítido estado de objetificação, silenciado, invadido e/ou tornado plenamente utilitário: *A Herança* (1908), de Júlia Lopes de Almeida, *Fala baixo, senão eu grito* (1969), de Leilah Assumpção e *Vaga Carne* (2016), de Grace Passô.

A convite de Arthur Azevedo, Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) apresentou o drama *A Herança* na estreia do Teatro da Exposição Nacional, em 4 de setembro de 1908. A trama centra-se em Elisa, uma mulher de 25 anos, que, acometida por uma doença, reside na casa do marido já falecido. Além de textos teatrais, Almeida escreveu romances, contos, crônicas e ensaios, e atuou como idealizadora da Academia Brasileira de Letras — porém, por ser mulher, não pôde ocupar uma cadeira, que acabou sendo concedida ao seu marido. A peça de Leilah Assumpção (1943-), *Fala baixo, senão eu grito*, estreada em 10 de agosto de 1969, no Teatro Aliança Francesa, traz ao palco Mariazinha, uma mulher solteira que vive em uma modesta pensão na cidade de São Paulo, tendo como companhias a televisão e seus móveis. A obra, a primeira produção dramática de Assumpção montada profissionalmente, rendeu-lhe prêmios como o Molière e o da Associação Paulista de Críticos Teatrais, e considerável apreço pela crítica, que a alinhou a outros dramaturgos da temporada à dita Geração de 69, ou à “Nova Dramaturgia Brasileira”, segundo o termo cunhado por Magaldi.⁵ Em mais de cinco décadas de carreira, a autora escreveu dezenas de peças, encenadas no Brasil e no exterior, e uma autobiografia. Por fim, *Vaga carne*, de Grace Passô

3 BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de; DAMASCENO, Leslie Hawkins & ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. “Ó abre alas! Marca feminina no teatro brasileiro”. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de & EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (orgs). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 23.

4 BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de; DAMASCENO, Leslie Hawkins & ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. “Ó abre alas! Marca feminina no teatro brasileiro”. Op. cit., p. 34.

5 MAGALDI, Sábato. A grande força do nosso melhor teatro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 ago. 1969, p. 17.

(1980-), foi apresentada em 31 de março de 2016, no Festival de Curitiba, e retrata uma voz indistinta, que se apodera de um corpo feminino. Dramaturga, atriz, diretora e curadora, Passô é atualmente uma das mais profícuas artistas dos palcos e das telas no país. Traduzidos para diversos idiomas e montados mundo afora, os seus textos venceram as premiações da Shell, da Associação Paulista dos Críticos de Teatro, da Associação de Produtores de Teatro, do Festival do Rio, entre outros.

Com base nos corpos como pontos de reflexão e dissonância, tais produções dramáticas nos fornecem subsídios para repensarmos a condição da mulher na sociedade brasileira em épocas diversas. As obras se aproximam, ainda, por suas ações concentradas em apenas um ato, desenroladas em um único ambiente interno, com ares de contenção. Tomados e confinados, esses corpos espelham questionamentos afins, falando pelo feminino e por meio da criação dramática de mulheres. Carentes de soluções cênicas finais, todas deixam os seus desfechos em suspensão e indefinição para reproduzir a condição irresoluta das questões ali encarnadas.

A HERANÇA

Na sala da casa da família de Dona Clementina, a personagem Elisa, de luto pela morte recente de seu esposo, costura e tosse. A imagem que inicia *A Herança* traz a condição fulcral da jovem: o corpo adoecido. Sozinha e sem parentes, a moça encontra-se naquela casa em uma condição de subserviência, já que passa a desenvolver incansáveis trabalhos domésticos para as outras mulheres que vivem naquele espaço. A entrada de Rita, filha de Dona Clementina, pontua como Elisa atua como uma criada, sendo cobrada pelo atraso na costura e por outros afazeres domésticos. O seu corpo fragilizado a faz ter dificuldades para exercer tais funções, por isso, aos olhos das outras personagens femininas, a sua postura é de alguém “malcriada” e “mole”.⁶

A “herança” que dá título à peça é uma palavra que carrega sentidos diversos no desenvolver da trama. O termo aparece explícito por Dona Clementina, na metade da ação, ao falar de suas dificuldades financeiras: “A herança do meu pobre filho, consumi-a em reformar a casa velha da Penha e em resgatar a hipoteca desta”.⁷ Já para Elisa, o termo tem outra acepção, visto que sua doença é o que sobrou de seu matrimônio, como uma espécie de ganho às avessas, conforme expõe na cena final: “Não me olhem assim aterradas. Fiquem nos seus

6 ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Herança*. Rio de Janeiro: Typ. do *Jornal do Commercio*, 1909, p. 10.

7 ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Herança*. Op. cit., pp. 24-5.

lugares. Eu volto para o meu, com a minha herança! (*Sai com um ataque de tosse pelo fundo, batendo com a porta. Há um instante de perplexidade*)”.⁸

Ao longo da peça, a condição física de Elisa torna-se um tema recorrente entre as personagens, que possuem posturas distintas sobre o caso. Dona Clementina, apreensiva com a saúde de sua filha e sobrinha, preocupa-se se a convivência com Elisa pode lhes fazer mal fisicamente, cogitando mandá-la em uma viagem aos Estados Unidos. Já a personagem do Doutor, demonstra, ainda que superficialmente, alguma consideração por Elisa, o que a faz ter diálogos mais íntimos com o homem, expondo sua solidão e apontando como a fase de cuidados da tuberculose do marido foi menos penosa que a fase do luto vivido naquele momento: “ao menos, naquele tempo de sacrifícios e de sustos, eu me sentia amada por alguém...”.⁹ Os cuidados com o esposo a fazem ser contaminada pela doença que o levara à morte; contudo, diferentemente dele, está desamparada, envolta em uma tristeza que parece transformar o seu sangue em lágrimas.

DOUTOR: Tenho-a ouvido tossir...

ELISA: É nervoso...

DOUTOR: Deve ser. Mas, diga-me: não sente mais nada?

ELISA: Sinto...

DOUTOR: O quê?

ELISA: Uma tristeza imensa! Às vezes parece que me sufocam, que todo o meu sangue está desfeito em lágrimas, aqui, na garganta... depois, passa, como tudo que é cisma, e eu fico boa... mas irritada... impaciente... não sei como!¹⁰

O sufoco narrado por ela mistura a sensação do sangue na garganta, provocado pelo quadro tuberculoso, com o pesar, o sentimento de aperto e as lágrimas. Somam-se a isso arrepios ao cair da noite, quando ela se recolhe sozinha para o quarto onde faleceu o marido. O signo da morte e da tristeza acompanha os dias daquela moça, que não tem com quem falar de sua dor, já que mesmo o médico não parece estar de fato tão interessado em um contato mais significativo, preferindo seguir os protocolos necessários para responder ao chamado da dona da casa.

Ao falar sobre sua vida antes do matrimônio, há uma mudança de tom importante no diálogo, que evidencia, nas falas de Elisa, dois momentos distintos de sua vida ali, de seu corpo (compreendido tanto em termos físicos quanto afetivos) e da relação com a família do marido.

8 ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Herança*. Op. cit., p. 54.

9 ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Herança*. Op. cit., p. 32.

10 ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Herança*. Op. cit., p. 33.

ELISA (*mudando para um tom leve e alegre*): Em solteira eu era forte e alegre; estudava meu curso na Escola Normal e as fadigas de espírito, que atormentavam as minhas colegas, pareciam-me leves a mim. Quer que lhe diga? Eu estava até muito convencida de ser inteligente e de pela minha inteligência chegar um dia a ser alguém! Estudava, estudava, estudava, com o sentido nos meus exames, e os meus exames animavam-me a prosseguir na carreira com verdadeiro entusiasmo. Imagine: no fim estava a minha independência, o meu futuro assegurado... uma escola risonha, muito asseada, muito disciplinada, cheia de crianças inocentes a quem ia servir de mãe espiritual... Oh! Eu tinha uma verdadeira vocação para mestra! (*suspira, muda de tom*). Faltava pouco tempo para completar o meu curso quando me casei... Meu marido opôs-se a que eu continuasse a estudar... (*baixo*) Foi um desastre... (*outra vez alegre*). **Fale-me do meu tempo de solteira, doutor, se me quiser ver rir!** (*ri-se, tosse*)¹¹ [nossas ênfases]

A alegria e força da jovem aparecem atreladas ao estudo e às perspectivas de um futuro profissional como professora, uma via para um “futuro assegurado” não apenas pela independência financeira e social, como também pela emancipação pessoal. O júbilo e os planos são interrompidos, todavia, pelo casamento, que a obriga a se manter no ambiente doméstico. Ao papel de cônjuge, acrescenta-se, diante do adocimento do marido, a função de uma espécie de enfermeira de dedicação integral, que é transformada, após a viuvez, em uma serva dos familiares, sempre restrita aos afazeres da casa. Em suas falas, a lembrança e a narração das memórias dos tempos de solteira resgatam uma vivacidade e uma alegria das mais genuínas, já perdidas no momento presente, quando o riso do rememorar mistura-se à tosse triste do luto e da retribuição recebida, uma bactéria potencialmente mortal. Observa-se um grande contraste entre o que a moça sonhava para si e o que acaba vivendo — uma experiência comum a tantas outras mulheres nessa “educação que tende a fazer de uma donzela em sociedade um autômato de passo dirigido, de gesto medido”.¹²

Ao verificar o comprometimento dos pulmões de Elisa, o médico sugere à Dona Clementina que ela seja afastada do convívio por meio de um “regime de cura, muito severo”, que inclui ir para outra cidade, atrás de “bons ares”.¹³ Fazendo um discurso dúbio, à moça o Doutor dá recomendações de cuidados,

11 ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Herança*. Op. cit., pp. 33-4.

12 HOUBRE, Gabrielle. “Inocência, saber, experiência: as moças e seu corpo fim do século XVIII/ começo do século XX” In: MATOS, Maria Izilda Santos de & SOIHET, Rachel (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 38.

13 ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Herança*. Op. cit., p. 44.

mas à Dona Clementina confidencia: “Toda a prudência é pouca...”¹⁴ Privada de seu ideal de ser professora, e transformada em uma serviçal doméstica, Elisa passa a ser vista como uma presença incômoda, já desnecessária até mesmo para o cumprimento de seus afazeres: “Convém agora interromper essas lições, até que ela fique mais fortezinha... decreto férias!”¹⁵ O poder do discurso médico¹⁶ e a voz masculina de autoridade em destaque aqui, parecem, por um lado, proteger a jovem. Por outro, evidenciam também as intenções da matriarca de afastar a moça doente para proteger os outros corpos naquela mesma casa.

Perpassando toda a ação, a tosse de Elisa, manifestação de seu adoecimento progressivo, mescla-se aos sons de trovoadas na cena final. Em uma espécie de grito de liberdade, a moça abandona a casa, indo ao encontro da tempestade; a condição climática, que poderia agravar sua doença, torna-se seu último refúgio. É nesse corpo visivelmente doente que se explicita a herança da moça. Elisa passa de um corpo utilitário a um corpo indesejável, a, enfim, um corpo que deseja recuperar a si próprio e as potencialidades de um porvir. Seu corpo é tomado várias vezes: primeiro, pelo laço do matrimônio e pelos cuidados do marido como enfermeira inabalável, que lhe rendem uma infecção bacteriana; posteriormente, pelas familiares do esposo, que a exploram para que desempenhe tarefas exaustivas como costureira, responsável pela limpeza e arrumação, e até mesmo como tutora — uma deturpação pérfida de seus sonhos de se tornar uma professora profissional. O seu papel social de outrora, de quem cuidara a ponto de poder se expor a uma doença, transforma-se: no luto e na ausência do homem que as ligava como família, o corpo de Elisa, já doente, além de triste e enlutado, é tomado pelas outras mulheres da casa; como corpo servil, serve apenas até quando não as expõe a um risco; nesse momento, pode ser um corpo descartado e afastado.

Remetendo ao célebre final em aberto de *A casa de bonecas* (1879), de Henrik Ibsen (encenada em 1899 no Brasil), quando Nora de súbito opta por abandonar a sua família, Almeida faz Elisa também escolher deixar o cenário doméstico que a confinava. Se a ideia de uma tuberculosa perambulando por uma noite chuvosa não parece trazer bons prospectos para a sua integridade física, a imagem do corpo feminino que, repetidamente apoderado e feito utilitário, enfim retoma a si próprio, oferece ao menos a possibilidade de decisão pelo desconhecido.

14 ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Herança*. Op. cit., p. 45.

15 ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Herança*. Op. cit., p. 47.

16 Para mais sobre educação feminina, discurso médico e a construção de um tipo de mulher submetida à tutela médica, Cf: MATOS, Maria Izilda Santos de Matos. “Delineando corpos As representações do feminino e do masculino no discurso médico (São Paulo 1890-1930)” In: MATOS, Maria Izilda Santos de & SOIHET, Rachel (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 110.

FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO

Em meio à efervescência cultural do final da década de 1960, Leilah Assumpção concebeu a peça *Fala baixo, senão eu grito*. Enquanto os discursos feministas da época apontavam para uma nova perspectiva em relação à mulher e seus desejos, como a emancipação sexual e novas concepções sobre a maternidade, Mariazinha, a figura feminina da peça, se esquia desse lugar, canalizando a sua rotina para o trabalho, cuja finalidade é quitar uma quitinete e comprar objetos inúteis. O nome comum da personagem se confunde com sua vida ordinária, que muda de curso no momento em que o Homem, com um revólver em mãos, invade seu quarto e desestabiliza sua normalidade.

O enredo constrói-se a partir de um jogo cênico entre essas duas figuras, explorando seus olhares díspares sobre a condução da vida; de um lado temos Mariazinha que obedece às regras sociais e pauta-se em uma sobrevivência que tem o trabalho como um ponto de valor e, de outro, um homem que implode tais normas em busca de uma existência anárquica. Nota-se entre os dois ora uma repulsa, ora uma confluência em uma imbricada ordenação que mescla fantasia e violência: o homem quer que Mariazinha se revele, enquanto ela quer dormir para conseguir ir ao escritório no dia seguinte. O enfiamento desses dois modos de experienciar a realidade se choca até o ponto em que Mariazinha “grita, ou melhor, urra como um animal — SOCOOOOOORRO!!!! TEM UM LADRÃO DENTRO DO MEU QUARTO!!! POLÍCIA!! POLÍCIA! SOCOOOOOORROOOOOO!!!!”.¹⁷

Sons da televisão iniciam a peça, entre o famoso programa dominical da apresentadora Hebe Camargo e o *jingle* da propaganda dos cobertores Parahyba:¹⁸ “Já é hora de dormir/Não espere mamãe mandar/Um bom sono para você/E um alegre despertar”,¹⁹ Mariazinha aparece com seus cachinhos e sua sóbria vestimenta de trabalho. Em um quarto feminino vulgarmente enfeitado e amarrotado, as plantas artificiais e naturais, além dos móveis, tornam-se os interlocutores da solitária mulher que se prepara para dormir. As cortinas se abrem enquanto ela canta com uma voz de criança a música do comercial. Tal aspecto infantil é reiterado diversas vezes ao longo da ação, seja por meio de

17 ASSUMPÇÃO, Leilah. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p. 113.

18 Inicialmente, na década de 1950, a música foi encomendada aos compositores Mario Fanuchi e Erlon Chaves por Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, responsável pela chegada da televisão ao Brasil, para que fosse veiculada em torno das 20h na TV Tupi (emissora fundada por Chateaubriand), sinalizando o horário em que as crianças deveriam dormir. Em meados nos anos 1960, o *jingle* foi comprado pela empresa Cobertores Parahyba.

19 ASSUMPÇÃO, Leilah. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Op. cit., p. 25.

brincadeiras que remetem à infância ou quando se sente acuada com a entrada do homem e balbucia, após o choque, a palavra *mamãe*.

Mariazinha é uma mulher que, segundo os padrões normativos da época, não alcançou o êxito feminino, ou seja, não constituiu uma família. A permanência desse corpo imaculado (virgem) a distancia do papel social que a colocaria em outra etapa da vida — sem alcançar esse lugar, ela permanece às voltas com sua criança. O subtítulo da peça, *Aqui Jaz Mariazinha Mendonça de Morais*, evoca a ideia de ela estar enterrada naquele quarto, naquela vida medíocre, com seu corpo inerte, ultrapassado. Sem o conceber como um lugar disruptivo e, ao mesmo tempo, sem conseguir colocá-lo dentro da ordem social comum, Mariazinha consagra-se como alguém infantilizada e morta.

O despertar desta consciência/corpo ocorre quando um homem — não nomeado pela dramaturga, que apenas o caracteriza pelo gênero —, invade o espaço em que jaz Mariazinha e a confronta. Se “um quarto imaginário se constrói em torno de nosso corpo que se acredita bem escondido quando nos refugiamos num canto”,^{20, 21} a entrada do Homem no quarto é também uma invasão ao próprio corpo de Mariazinha. Como um pesadelo que acomete o imaginário feminino, um homem adentra o quarto/corpo da mulher violentamente empunhando uma arma.

Ao se deparar com tal cena, Mariazinha “vai dar um grito, mas este não sai. Fica de Boca escancarada, estatelada”.²² A boca grafada em letra maiúscula remete ao parecer de mais uma personagem dentro desta atmosfera dramática, que se encontra também na ideia título da peça, como a parte do corpo por onde as palavras podem ser ditas (ou não), em voz alta ou baixa. É por meio da boca que angústias, frustrações e desejos são revelados por Mariazinha ao Homem, em uma espécie de jorro que expurga os males que habitam aquele corpo.

MARIAZINHA – Essa boca escancarada!

HOMEM – Vomita! Vomita tudo! (*rasga uma roupa*)

MARIAZINHA – É! Eu arraso tudo. (*rasga também*)²³

Adentra-se, assim, o corpo/ser de Mariazinha por meio dessa boca escancarada que vai revelando aos poucos suas profundezas. Gritar, silenciar, engolir, vomitar são processos que desvendam essa mulher e a fazem travar um contato direto tanto com a realidade na qual estava inserida, quanto com o outro. Esse desnudamento rearranja o percurso de Mariazinha aos olhos da plateia, que

20 “Une chambre imaginaire se construit autour de notre corps qui se croit bien caché quand nous réfugions en un coin” (tradução nossa).

21 BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. 2.^a ed. Paris: P.U.F., 1958, p. 131.

22 ASSUMPÇÃO, Leilah. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Op. cit., p. 30.

23 ASSUMPÇÃO, Leilah. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Op. cit., p. 65.

participa como testemunha dessa transformadora noite. A partir da apreciação do grotesco que se associa à surpresa e à construção de novos lugares,²⁴ o encontro/embate entre as personagens da peça subverte os caminhos seguros por onde Mariazinha transitava, abrindo buracos que os conduzem a outros lugares. Ao ressaltar as partes do corpo da mulher (boca, pulmão, nariz e olhos), o texto abre a possibilidade de apresentar outras significações de seu todo. Sinalizando a prostração dessa existência sufocante, a poeira do quarto invade seu corpo por meio da respiração ligando-se à própria inércia da vida que, estagnada, serve apenas para juntar pó; já a fumaça da cidade grande demarca o território inóspito em que ela se finca, ansiando a estabilidade.

HOMEM – Respira fundo, Mariazinha, respira... (*ela prende a respiração, angustiada*). É só poeira e fumaça por todo o canto... [...] Tá tudo tapado de poeira e fumaça. Fumaça preta e pesada, preta e pesa... [...] Respira fundo, Mariazinha, respira... Sente só a poeira no seu nariz... É só poeira e fumaça respira... Respira até o fundo! Leva a poeira e a fumaça até lá dentro de você... Até o pulmão, até o fundo!²⁵

Ao final, a invasão sofrida por Mariazinha a humaniza e a retira de um lugar ridículo para colocá-la em um espaço partilhado por qualquer um. Após os episódios daquela noite, não há mais uma separação entre seu corpo e os corpos da plateia: “já não é mais ridícula. Os cachinhos desfizeram-se, os laçarotes, os balões estouraram, assim como seu mundo todo. Ela é agora qualquer um da plateia”.²⁶ A condição de igualdade entre os corpos presentes no teatro aproxima os espectadores de Mariazinha, alargando os olhares daqueles sujeitos. Todos os corpos são invadidos e ressignificados na cena final.

VAGA CARNE

As dinâmicas específicas da encenação e da leitura de *Vaga carne* impõem, já de saída, compreensões muito distintas do ser invadido, uma vez que, na

24 A boca e a garganta ainda estão relacionadas ao aspecto mais essencialmente mítico do grotesco. Como o grotesco reflete outra realidade, interior, desconhecida, topograficamente associada ao baixo e ao subterrâneo, todos os motivos associados ao cômico forneceram um potencial profícuo para a manifestação da categoria, o que levou as cavidades a estarem associadas ao grotesco, havendo uma analogia entre as aberturas do corpo humano e as grotas da terra que levam ao subterrâneo. Cf. SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 249.

25 ASSUMPÇÃO, Leilah. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Op. cit., p. 57.

26 ASSUMPÇÃO, Leilah. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Op. cit., p. 113.

primeira montagem do espetáculo, o sujeito tomado era vivido pela própria dramaturga, Grace Passô. Se nos palcos é imediatamente possível vê-lo como uma mulher negra, essa se torna, na versão textual, uma legítima revelação final, assim descrita somente nas últimas linhas. Observadas tais divergências e as suas conseqüentes implicações nos processos interpretativos do público, trataremos, aqui, do material escrito, em consonância com as outras análises literárias já tecidas, para investigar os movimentos paralelos da descoberta gradual da identidade invadida e da insubmissão progressiva do corpo ocupado. Dito de outro modo, interessa-nos refletir sobre as transformações de um mero instrumento utilitário, apossado pela voz para operar como “só um microfone”,²⁷ para um indivíduo que logra aprisionar a sua própria invasora e, enfim, tentar falar por si, como uma mulher negra.

“No breu, ouve-se a voz”,²⁸ anunciam as rubricas que iniciam a ação, des-cortinada por um ser cuja existência pode ser atestada unicamente pelo som e por suas primeiras palavras, que declaram que “vozes existem”²⁹ e são vorazes por matérias. Empregando um recurso metateatral,³⁰ ela fala diretamente para os espectadores para explicar que, dentre uma infinidade de animais e objetos, tais como patos, cães, cremes de beleza e café, apresentava-se em cena naquele instante por meio da linguagem humana

para ser ouvida por vocês. Por aleatoriedade, escolhi falar no feminino, enquanto vossa espécie não define se fala como macho ou como fêmea. Sei também que vocês têm dificuldades de entender o que não é vocês mesmos [...] vim até aqui, proferir sons de suas línguas limitadas.³¹

Enquanto, em suas restrições, tais línguas “não decidem”,³² a voz optara por tomar não apenas a linguagem que afirma, faz e significa o humano, como também um corpo, feminino, para que pudesse se comunicar com a plateia: “Ontem

27 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021, p. 22.

28 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 15.

29 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 15.

30 Cf. ABEL, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill & Wang, 1963 e HORNBY, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986. O metateatro se define como o teatro que se desnuda e exhibe como teatro, isto é, como um material criativo posto em cena. Para isso, recorre a uma variada gama de recursos autorreflexivos, como a consciência dramática das personagens, a peça dentro da peça, o papel dentro do papel, comentários sobre o texto ou a representação etc. Ou, segundo o *Oxford Dictionary of Literary Terms*, é “qualquer momento de autoconsciência por meio do qual uma peça chama a atenção para o seu próprio estatuto ficcional como uma encenação teatral. Normalmente, falas diretas para o público em prólogos, epílogos ou introduções são metadramáticas uma vez que se referem à própria peça ou reconhecem uma situação teatral” (2014, edição eletrônica, n.p.) [tradução nossa].

31 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 17. Em razão das restrições técnicas, a presente formatação não reproduz fielmente a disposição do texto tal qual no material original, em que é repleto de longos espaçamentos e diversos trechos em branco, que certamente impactam a experiência poética de leitura.

32 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 17.

eu entrei em você, **coisa**”³³ [nossa ênfase], ela prossegue, quando, finalmente, as rubricas indicam que “*o corpo da mulher é visto*”,³⁴ para logo ser envolto pela escuridão. “Posso **penetrar**, invadir, ocupar tudo. [...] Eu penetro a matéria, saio dela, eu proclamo matéria, **eu sou livre, eu posso**”.³⁵ [nossas ênfases], ela decreta, em nítido contraste com a imagem novamente revelada nos palcos, “*Vê-se o corpo da mulher. Inerte. Sem ação no mundo. É de lá que agora a voz fala*”³⁶ [nossas ênfases]. Se a voz é a plena potência, tal corpo, em via oposta, não é nada além de uma ferramenta funcional, apoderado para que forneça as condições para que a sua invasora seja compreendida pelos espectadores e para que, ao escutá-la, “tenham consciência de si mesmos”.³⁷

Ao falar para a plateia, a voz explorará tanto o campo do verbal quanto a corporalidade do ser tomado, passeando e descrevendo os trajetos pelo seu sangue, órgãos e ossos, e brincando de “entrar em carnes e fazer a carne dizer”.³⁸ Não é o corpo, pois, que fala por si. Obrigado a meramente reproduzir o que a força externa indaga, procura e elabora, ele é forçado até mesmo, pouco tempo depois, a repetir o que os espectadores sugerem:

Apontando para alguém. Diga alguma palavra! [...]

A voz repete a palavra dita.

[...] Delicioso, isso é delicioso. Já nem sei mais como é o corpo desta mulher por fora. Quem é ela? Faz o quê? Está aqui, agora, por quê?

[...] *Para o público.* Ei, bichos ferozes! Vamos invadir o corpo desta mulher com palavras! Vamos ocupar o corpo desta mulher com palavras! Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer!

*A voz repete as palavras gritadas. Ocupa o corpo da mulher com as palavras que nascem ali...*³⁹

Se o momento é repleto de diferentes possibilidades criativas na encenação, durante a qual o público pode gritar a mais variada gama de palavras, mais ou menos gentis ou agressivas para o corpo que deverá ecoá-las, na leitura, por sua vez, a indicação cênica de uma nova invasão é deliberadamente vaga, mas suficiente para tirar o ser ocupado da inércia impotente. Nutrindo-se de sua chave metateatral, o texto reposiciona os espectadores — tradicionalmente

33 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 17.

34 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 17.

35 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 17.

36 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 18.

37 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 18.

38 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 21.

39 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., pp. 21-2.

mantidos alheios ao processo de construção dramática pela quarta parede cênica, conforme as convenções naturalistas e realistas — e proporciona que saiam de um lugar espectral distanciado e passivo para conduzir o objeto teatralizado a um poder teatralizante. Isto é, a princípio tomado, colocado em cena e ali confinado pela voz, o corpo feminino é exposto, como tal, ao ser reduzido à mera reprodução do que o público dita, desvelando, por conseguinte, o esvaziamento de sua identidade e a sua incapacidade de escolher e agir.

Todavia, é justamente nesse instante que o ser “sem ação no mundo”⁴⁰ passará a conduzir a ação, recusando-se a dar permissão para que a sua invasora seja outra vez livre e prendendo-a dentro de si. Decidindo deixar aquele ser para, quiçá, assaltar outros, a voz anuncia: “*Para o corpo que habita. Pronto, companheira, é o suficiente, quero sair daqui. Chega. Acabou. Nada acontece. Eu quero sair, tem espaço lá fora, me deixa sair...*”⁴¹ Ao notar que seu pedido não foi atendido, conclui, “[...] você quer me aprisionar, você quer que eu seja uma mera representação de você, carne, você é patética”⁴² De aprisionado e dirigido, o corpo passa a ser o aprisionador e o diretor.

A voz se percebe, então, exposta a uma vertiginosa contaminação humana, sentida na dúvida, no medo, na solidão, no esquecimento, na confusão, no prazer e no gozo: “é esse sangue, eu devo estar cheia de sangue, eu fui contagiada, eu só posso ter sido contagiada”⁴³ Ainda, impõem-se também o feminino e o maternal, que fazem ela se descobrir grávida e afetivamente responsável pelo cuidado do feto, uma menina: “*Chora. A contragosto. Eu sou uma mulher... Ela vai ter o próprio corpo. Precisamos ensinar a ela. Ensinar, não sei, ensinar...*”⁴⁴ [nossas ênfases] sobre o espaço físico de um teatro e o caráter ficcional — e revelador — de uma peça, sobre o peso (in)suportável dos corpos, sobre os homens, sobre a chuva, sobre guitarras, sobre prostitutas, sobre carrosséis e rodas-gigantes.

Mais do que uma manifestação de carinho, a tarefa da educação aparece como uma espécie de resíduo angustiante do papel maternal, como se o amor, por si só, não bastasse, e tivesse de se fundear em um imperativo dos mais paradoxais daquele que, por vezes, sequer sente conhecer a si mesma e o mundo, mas deve, ainda assim, “ensinar, não sei, ensinar”. Não à toa, o chamado à educação procede à percepção de que a filha teria a própria corporalidade. Conforme aponta Perrot, o início da mudança do estado de objeto silenciado do feminino se dá justamente graças à elaboração de “novos saberes sobre o corpo”⁴⁵ por meio dos quais as mulheres veem no conhecimento uma oportunidade de “lutarem [...]

40 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 18.

41 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 22.

42 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 22.

43 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 28.

44 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 48.

45 PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. Op. cit., p. 22.

pela *autonomia de seu corpo*".⁴⁶ Indagando-se sobre o que deverá ensinar, a voz desabafa que deve instruir a filha "que nada tem o direito de invadir o seu corpo e que se alguma coisa invadir seu corpo, que lhe peça licença",⁴⁷ exatamente, pois, o oposto do que ela, coo força invasora, fizera.

Exasperada, enfim, a voz pontua que necessita de uma vez por todas ir embora, e, para isso, tenta enfiar algo no corpo que a aprisiona. Ferida e sangrando, a mulher persiste invadindo e prendendo, tomando também a linguagem verbal: "Sua consistência está **invadindo** tudo e eu ainda não consigo sair daqui. *Para o público*. Agora vocês esquecerão essas minhas palavras? [...] Onde estão as palavras? Onde? Onde?"⁴⁸

Na cena final, após a escuridão envolver novamente os palcos, as rubricas determinam que "*A mulher é vista*."⁴⁹, enquanto a voz se dá conta de que:

Eu já sei quem ela é! Eu já sei!

Ela é uma mulher, ela é negra...

Breu.

Espera!

A mulher é vista.

Eu já sei! Ela está aqui hoje, diante de vocês, e ela gostaria de dizer que...

*Breu.*⁵⁰

É selada a peça, e, com ela, é concluído também o espetáculo tomado e prescrito por um corpo até então apresentado sem quaisquer descrições físicas ou subjetivas. Como uma infecção furiosa, ele invade a própria invasora e encena a ânsia e a (im)possibilidade de falar de si — e, sobretudo, por si — como uma mulher negra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises das três produções dramáticas com base na perspectiva da representação do corpo feminino nos palcos brasileiros em diferentes contextos sociais, históricos e políticos alarga um campo de entendimento sobre a construção feminina em textos teatrais escritos por dramaturgas. Compreende-se, nas leituras aqui realizadas, que a figuração da mulher em épocas distintas traz

46 PERROT, Michelle. "Os silêncios do corpo da mulher". Op. cit., p. 23.

47 PASSÓ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 49.

48 PASSÓ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 50.

49 PASSÓ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 52.

50 PASSÓ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 52.

semelhanças importantes, principalmente na sua apresentação por meio do corpo como um lugar invadido. Atravessado e apossado, seja de modo figurado, seja literal, por imperativos familiares, por bactérias, pela rotina de trabalho, por um homem ou por uma voz, o feminino é concebido como um espaço que está constantemente sendo usurpado de si e tomado por funções e demandas alheias.

Não à toa, “nosso corpo nos pertence” era o mote das discussões engendradas pelo movimento feminista dos anos 1960 e 1970, na busca de uma compreensão de como a política de cerceamento dos corpos das mulheres ligava-se às relações de poder entre os gêneros. Nesse campo, debater a liberdade feminina baseando-se nesse tema alargava os caminhos para repensar as escolhas individuais referentes à sexualidade, ao casamento, ao aborto e a métodos contraceptivos. “O discurso feminista se abria, então, para um debate político sobre o corpo ao afirmar suas diferenças, reivindicar seus direitos, praticar sua liberdade e se insurgir incansavelmente contra o controle social ao qual era submetido”.⁵¹

Nesse sentido, Elisa, Mariazinha e o corpo da mulher (personagem de *Vaga Carne*) foram retratados sofrendo intervenções externas, que evidenciam o seu estatuto utilitário e esvaziado de si e as desfiguram, permitindo uma série de questionamentos. No início do século XX, uma jovem avalia o impacto do matrimônio em seus sonhos profissionais, nos inesgotáveis afazeres na residência da família e, até mesmo, em sua saúde, visto que termina contaminada pela tuberculose do marido, a terrível herança de seu papel como esposa. No final da década de 1960, uma funcionária de escritório, qualificada como “solteirona”,⁵² tem o seu quarto invadido por um homem, que coloca em xeque a sua existência como uma espécie de autômato solitário, esgotado pelas responsabilidades do emprego e dos vícios consumistas. Na contemporaneidade, a mulher tem o seu corpo invadido por uma voz, que é, então, feita prisioneira em seu território corpóreo, trazendo novos olhares ao ser invasor.

Nos textos analisados, as dramaturgas concebem situações em que as personagens femininas são colocadas em situações conflitantes. Para Júlia Lopes de Almeida o trabalho surge como uma possível via de satisfação e emancipação feminina, algo que foi impossibilitado à Elisa após o casamento; já Leilah Assumpção, não contenta e tampouco liberta, seja Mariazinha, sejam os espectadores que a assistem, refletidos na personagem ao final da ação. Por fim, em Grace Passô, um corpo de mulher surge apossado e transformado em um mero “microfone”,⁵³ posto em cena como uma noção quase abstrata, carente de individualização, e termina por transmitir as angústias mais elementares da maternidade. Jamais nomeado e, até a conclusão da ação, sem nenhum traço distintivo, o feminino de

51 SCAVONE, Lucila. “Nosso corpo nos pertence? Discursos feministas do corpo”. *Revista Gênero*, Niterói-RJ, vol. 10, 2010, p. 49.

52 ASSUMPÇÃO, Leilah. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Op. cit., p. 24.

53 PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Op. cit., p. 22.

Vaga Carne já não aborda questões profissionais ou o casamento, mas leva ao extremo a faceta utilitária de Elisa e Mariazinha. Perpassado por fantasmagorias da função materna, enfim transmite a indagação basilar de como ser e tentar falar como mulher — e negra. Terminadas de forma abrupta, nenhuma das obras propõe quaisquer soluções, sugerindo que talvez seja este o lugar do corpo feminino na escrita das três dramaturgas: invadido, tirado de si, e, finalmente, à procura de si, na escrita teatral.

AS AUTORAS E OS AUTORES

Béatrice Picon-Vallin. Pesquisadora emérita do CNRS/Paris. É autora de diversas obras, sendo algumas delas publicadas no Brasil, como *A Arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea* (7Letras/Folhetim, 2013), *Meierhold* (Perspectiva, 2013) e *O Théâtre du Soleil: os primeiros cinquenta anos* (SESC/Perspectiva, 2017). Já atuou como professora convidada no Japão e no Brasil, além de ter trabalhado nas principais escolas de teatro da França.

Carlos Gontijo Rosa. Professor na Universidade Federal do Acre, *campus* Floresta, Cruzeiro do Sul. Membro do Grupo de Estudos do Teatro Ex-cêntrico (ETEx/ECA/USP). Foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (2020-2022) em estágio pós-doutoral na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com estágio no exterior na Universidade de Cambridge.

Celina Sodré. Diretora da companhia Studio Stanislavski, em atuação no Rio de Janeiro desde 1991, e do Instituto do Ator. Professora da Universidade Federal Fluminense e membro do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. É uma das organizadoras do livro *Estrada alta: 30 anos do Studio Stanislavski* (Hucitec, 2023).

Daniel Schenker Wajnberg. Jornalista, crítico de cinema do jornal *O Globo*, crítico de teatro do *blog danielschenker.com.br*. Doutor pela UNIRIO, é professor de História do Teatro da Faculdade CAL de Artes Cênicas e autor do livro *Teatro dos 4 – A Cerimônia do Adeus do Teatro Moderno* (7Letras, 2018).

Dinah de Oliveira. Professora adjunta e pesquisadora institucional do curso de bacharelado em Artes Visuais – Escultura, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, participou da organização dos livros *Cartilha de*

Mezinhagem (n-1, 2023) e *Estrada alta: 30 anos do Studio Stanislavski* (Hucitec, 2023).

Elizabeth Azevedo. Professora *sênior* livre-docente do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Membro do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da USP, é autora de *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade* (EdUSP, 2014). Atualmente, é vice-coordenadora do Centro de Documentação Teatral da ECA/USP.

Esther Marinho Santana. Doutora em Teoria e Crítica Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Membro do Grupo de Estudos do Teatro Ex-Cêntrico (ETEx/ECA/USP). Atualmente, realiza estágio de pós-doutorado na Universidade de São Paulo, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), tendo sido pesquisadora visitante na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. É organizadora do livro *Albee Abroad* (Brill, 2023).

Fabiana Siqueira Fontana. É professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, onde dedica-se a pesquisas relativas à memória e à história do teatro brasileiro. É autora de *Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno* (FUNARTE, 2016). Tem experiência na organização de arquivos e coleções inseridos no âmbito das artes nacionais.

Gabriela Fernandes Carvalho. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, defendeu uma dissertação sobre Newton Navarro e sua atuação no processo de modernização da cena de Natal. Atualmente, é professora de Artes na rede municipal de ensino de João Câmara (RN).

Giovanna Zamith Cesário. Mestre em História pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atualmente é doutoranda igualmente pelo mesmo programa. É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), dedicando-se, desde a graduação, ao estudo de práticas teatrais no Brasil do início do século XX.

Henrique Brener Vertchenko. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, com estágio de pesquisa na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. É diretor e ator de teatro formado pelo Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (BH-MG). Organizou, em parceria com pesquisadores da área, o livro *Lugares de onde se vê: teatro e sociedade* (EdUEPB, 2022).

Henrique Buarque de Gusmão. Professor do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro e membro dos Programas de Pós-graduação em História Social (UFRJ) e em Artes Cênicas (UNIRIO). Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ), é autor de *A arte romanesca do ator: Constantin Stanislavski na cultura do romance* (Hucitec, 2020) e *Ficções purificadoras e atozes: entre a crônica e o teatro de Nelson Rodrigues* (7Letras, 2022).

- Isabella dos Santos Pinheiro.** Doutoranda em História pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com bolsa CAPES. Atua como tutora da área Historiografia, Patrimônio e Ensino de História, no curso de História da UNIRIO, pelo Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro (CEDERJ).
- Jean-Claude Yon.** Especialista em história dos espetáculos do século XIX, é diretor de estudos na École Pratique des Hautes Études. Presidente da Société des Etudes romantiques et dix-neuviémistes (SERD), é autor de *Jacques Offenbach* (col. Biographies, Gallimard, 2000) e *Une histoire du théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre* (Flammarion, 2012).
- Kátia Rodrigues Paranhos.** Professora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e do Programa Pesquisador Mineiro/PPM, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). Autora, dentre outros, de *História, teatro e política* (Boitempo, 2012), *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais* (7Letras, 2014) e *Teatro & censura: intersecções entre arte e política no Ocidente* (Cancioneiro, 2022).
- Letícia Gomes do Nascimento.** Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com bolsa CAPES. Atualmente, é tutora das disciplinas de Antropologia e Sociologia no curso de História da UNIRIO pelo Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro (CEDERJ).
- Lígia Rodrigues Balista.** Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Desenvolveu o estágio de pós-doutorado pela mesma instituição. Membro do Grupo de Estudos do Teatro Ex-Cêntrico (ETEx/ECA/USP). É uma das organizadoras da publicação de *A pipa de Diógenes*, peça inédita de Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri (Jabuticaba, 2022).
- Maria Clara Gonçalves.** Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Membro do Grupo de Estudos do Teatro Ex-Cêntrico (ETEx/ECA/USP). Atualmente, realiza estágio de pós-doutorado na Universidade Federal do Espírito Santo, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo. É uma das organizadoras de *Theatro de Amilar Alves* (Pangeia, 2023).
- Monize Oliveira Moura.** Professora do Departamento de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGARc) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atriz graduada na Escola de Teatro da UFBA. Doutora em História pela Universidade Paris-Saclay e em Artes Cênicas pela UNIRIO (com bolsa CAPES).
- Tania Brandão.** Professora aposentada da UNIRIO e membro do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas dessa universidade. Especialista em História do Teatro Brasileiro, é autora de *Teatro dos Sete: a máquina de repetir e a*

fábrica de estrelas (7Letras, 2002) e *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa* (Perspectiva, 2009). Atuou como crítica de teatro do jornal *O Globo* e, atualmente, publica críticas no *blog Folias Teatrais*.

Thiago Herzog. Historiador, doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO, mestre em História Social pelo PPGHIS/UFRJ e especialista em ensino de História Judaica pelo Instituto Agnon y Melamed/AMIA. Atualmente é professor de História para a educação básica e para o ensino superior.

Béatrice Picon-Vallin
Carlos Gontijo Rosa
Celina Sodré
Daniel Schenker
Dinah de Oliveira
Elizabeth Azevedo
Esther Marinho Santana
Fabiana Siqueira Fontana
Gabriela Fernandes Carvalho
Giovanna Zamith Cesário
Henrique Brener Vertchenko
Henrique Buarque de Gusmão
Isabella Santos Pinheiro
Jean-Claude Yon
Kátia Rodrigues Paranhos
Letícia Gomes do Nascimento
Lígia Rodrigues Balista
Maria Clara Gonçalves
Monize Oliveira Moura
Tania Brandão
Thiago Herzog

HUCITEC EDITORA
PARA VOCÊ LER E RELER



ISBN: 978-65-8603-948-1

