



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO - PROCESSOS DE CRIAÇÃO
EM CAMPO EXPANDIDO – TRABALHO DE CAMPO, IMERSÕES,
ITINERÂNCIAS, AÇÕES EM TEMPO REAL

O TEATRO BRASILEIRO MODERNO E A CULTURA POPULAR

LARISSA DE OLIVEIRA NEVES

Esse trabalho faz uma análise da importância das manifestações culturais populares para o desenvolvimento do teatro moderno brasileiro. Tem como base uma abordagem histórica, que avalia as relações entre teatro e cultura popular, na constituição do moderno teatro no Brasil. Assim, os escritores comentados são, entre outros, Artur Azevedo, Ariano Suassuna e Dias Gomes.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro; Cultura popular; Teatro moderno.

The Brazilian theater and popular culture.

ABSTRACT

This paper presents an analysis of the importance of popular cultural art for the development of Brazilian modern theater. The approach is historical, and evaluates the relations between theater and popular culture, in the Brazilian modern theater's foundation. Therefore, there are remarks about writers such as Artur Azevedo, Ariano Suassuna and Dias Gomes.

KEY-WORDS: Brazilian theater; Popular Culture; Modern Theater.

- 2515 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

O teatro brasileiro e o popular

O teatro brasileiro esteve sempre intimamente ligado à cultura popular. Se essa proximidade gerou, durante muito tempo, polêmicas voltadas à qualidade artística e a certo refinamento estético, ansiados pela parte mais intelectualizada da população, sua validade é de tal forma escancarada com o advento do teatro e da dramaturgia modernos, que se tornou, a partir de então, quase impossível classificar uma avassaladora maioria das obras teatrais como sendo, ou não, populares. A conceituação de cultura popular tem sido tema de diversos estudos, entre sociológicos, literários e teatraisⁱ, haja vista sua ampla utilização, que se conjuga com a igual dificuldade em se definir o significado da palavra povo. No entanto, apesar dessa complexidade terminológica, que gerou estudos de peso, o significado de cultura popular torna-se claro quando a mesma surge espelhada pelo imaginário de um povo.

No caso do Brasil, tão particular, devido ao seu caráter cultural sincrético, embora o povo e o popular ganhem ainda mais inextricabilidade por causa disso, em geral as pessoas concordam em definir como sendo populares manifestações como o carnaval, os folguedos, cantos e contos, a feijoada e o futebol (entre tantos outros). País colonizado que fomos, tivemos, durante o processo de nossa formação, uma elite cultural e econômica bastante ligada à cultura europeia. Até o começo do século XX, o modelo de civilização buscado pelas pessoas que geriam o país não estava baseado na sua própria estrutura cultural, estava alhures, do outro lado do Oceano (Ver: Sevcenko, 2003).

Esse modo de ver e pensar teve repercussão avassaladora na formação do pensamento nacional, a ponto de ainda hoje a ideia de “cultura atrasada” reverberar em todos os cantos de nosso país (Ver: Schwarcz, 2015). Nos nossos estudos teatrais, por exemplo, a comparação entre o que acontecia aqui e o que se passava na Europa consistia em nota comum, e estava diretamente ligada a juízos de valor. O padrão avaliativo julgava o que produzíamos em termos de: estamos mais próximos ou mais distantes de um ideal estético formulado por povos vistos como mais “avançados” que o nosso.

- 2516 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

No século XIX, o ideal vinha da França, para onde viajavam nossos mais talentosos jovens dramaturgos e de onde nos chegavam, quase que de imediato, as novidades de cena. Primeiramente tivemos a tentativa de reproduzir um Romantismo com a nossa cara, em seguida um Realismo, que colocasse no lugar de frente a mazela da escravidão. Então, quando “deveria” surgir entre nós o Naturalismo – se continuássemos a perseguir a esteira francesa – a força **brasileira** descarrega sobre a elite ilustrada numa avalanche incoercível: o Teatro Musicado – irrefreável, ainda bem, embora ferrenhamente criticado por aqueles intelectuais que, na sua ânsia por “melhorar” nossa cultura, continuavam, e ainda por décadas continuariam, a buscar construir um teatro que definitivamente não era o nosso.

Se as histórias do teatro do século XX consideram o surgimento definitivo do teatro brasileiro justamente quando esse teatro passa a ser registrado – isto é, à época de Martins Pena (1815-1840), considerado nosso primeiro comediógrafo; de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), nosso primeiro tragediógrafo; e de João Caetano (1808-1863), nosso “primeiro ator” –, a verdade é que na prática o mesmo nunca deixou de vigorar – nas festas, nas ruas, nas tendas, nos circos. Esse teatro, porém, tinha um estado de nãooficialidade, por ser popular por excelência, seja pelo público pobre e/ou escravo que o assistia, seja pelas formas pouco ortodoxas apresentadas (danças afrobrasileiras; malabares; farsas; bonecos); seja, ainda, pela condição de saltimbancos dos próprios artistas que o concebiam, muitas vezes também negros e mestiços. Portanto não aparecia nas histórias.

Sua influência, no entanto, sobre a construção do teatro brasileiro, é irrefutável – sendo sua primeira, e grande, consequência, exatamente o irreprimível avanço do Teatro Musicado para dentro das casas de espetáculo. Tais gêneros musicados chegaram até nós, ironicamente, franceses, mas se abrasilaram quase que imediatamente. Chegou-se a um ponto do caminhar de nossa história, especialmente a urbana, no qual o povo

- 2517 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

conquistava um lugar – o seu teatro invadia finalmente os edifícios teatrais oficiais, sem que ninguém, da elite, conseguisse fazer nada para impedi-lo. Os escritores e escolares puderam apenas observar boquiabertos essa avassaladora invasão a seu território “sagrado” da arte, antes restrito aos endinheirados ou, ao menos, remediados, e reclamar nas linhas dos jornais. Uma das crônicas mais comentadas nesse sentido, intitulada “O Teatro Nacional”, saiu da pena de um dos nossos maiores escritores, conhecedor a fundo da alma e da sociedade brasileira, ele mesmo mestiço:

Entre a sociedade e o teatro, portanto, já não há liames nem simpatias; longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfatiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento. Não está longe a completa dissolução da arte; alguns anos mais, e o templo será um túmulo. (Assis, 2008, p.396)

Publicado em 13 de fevereiro de 1866, Machado de Assis, nesse texto, reclamava da estrada que o teatro brasileiro vinha tomando a partir dos anos 1860. O vaticínio é pessimista: “o templo será um túmulo”. A sociedade, a quem se refere Machado, não é, certamente, o povo pobre e iletrado que passara, a partir dessa década, a frequentar os teatros com imenso fervor, para assistir a um teatro de música, dança e farsa; porque esse povo, ao contrário do que lamentava o escritor, simpatizava cada vez mais com o teatro, gerando a efervescente vida teatral do final do século.

Se de fato nosso “sistema teatral”, nos moldes ocidentais, começou a existir na década de 1830, o famigerado “vazio de dois séculos” (Magaldi, 1997) na verdade configurava-se como dois séculos de formação de uma teatralidade exuberante, forjada como resistência de um povo marcado pela violência, povo esse ao qual a elite, querendo ou não, também pertencia. Um exemplo bastante claro desse tipo de teatro foi a chamada Barraca do Telles, ou Barraca das Três Cidras do Amor, pouquíssimo conhecida e praticamente não mencionada nos estudos de história do teatro.

- 2518 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A Barraca do Telles é um exemplo desse teatro que não aparece nas histórias, porque, carente de quase qualquer tipo de registro, torna-se bastante difícil analisá-lo (por isso também o “vazio”, conforme atesta o próprio mentor dessa expressão). Ao mesmo tempo, sendo um tipo de teatro intimamente ligado à cultura popular, não havia interesse por parte dos letrados de pensar sobre essa manifestação artística e cultural, já que, à época, como foi dito, a busca pela nacionalidade brasileira orientava-se muito mais por um anseio em aproximar-se da cultura estrangeira, adaptando nossa realidade aos moldes artísticos europeus, do que por conhecer e falar sobre nossa própria cultura.

Em seu rodapé sobre teatro, publicado semanalmente no jornal *A Notícia*, Artur Azevedo dedicou um texto inteiro ao Telles, em memória a um passado que ele não chegou a conhecer (entre as décadas de 1840 e 1860). Com capacidade para cerca de cem espectadores, a Barraca – montada durante os dois meses de duração da Festa do Divino, que acontecia todos os anos no antigo Campo de Santana, no Rio de Janeiro (ver: Abreu, 1996) – apresentava um espetáculo dividido em duas partes. Numa delas, artistas representavam “comédias, cantorias e peloticas” (Azevedo, 2012), acompanhados por uma orquestra. Entre os espetáculos estavam farsas de Martins Pena, números de ginástica e de prestidigitação, e apresentações musicais. Na outra parte havia um famoso teatro de bonecos negros, no qual, além de peças vivas na tradição oral como *Roda de Fiar* e *A Criação do Mundo*, encenavam-se números de danças, folguedos como o jongo, e também as farsas de Pena (Abreu, 1996, p.65).

Datada de sete de fevereiro de 1895, nessa crônica, Artur Azevedo escreveu:

Curioso seria estabelecer um paralelo entre o que se via no Rio de Janeiro, numa barraca de feira, há quarenta anos, e o que se vê hoje em nossos teatros.

Escreve o Dr. Mello Moraes Filho, referindo-se ao Telles: “Retribuindo com o seu esforço a generosidade pública, despicava-se no fado do fim do ato, bamboleando, cantando, requebrando-se, puxando a feira, ondulando as nádegas

- 2519 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

a extenuar-se, aos – Bravo do Telles! – Corta jaca! – Mete tudo! – Bota abaixo! – da multidão calorosa, que ria, gritava, batia com as mãos, até os derradeiros rumores desse dançado tradicional e eletrizante do povo brasileiro.”

Façam favor de me dizer se lhes não pareceu estar lendo a descrição de algum dos nossos espetáculos da atualidade. (Azevedo, 2012)

Fica clara pelo comentário de Azevedo a ideia apresentada mais acima, de que o teatro da rua e de “barraca de feira”, presente não só nessa festa do Divino, na paradigmática Barraca do Telles, mas em festas populares de rua de todo o país, invadiu as casas de espetáculos no final do século XIX. Torna-se, a partir de então, cada vez mais veemente a rica troca cultural que virá a originar o teatro moderno algumas décadas depois. Afinal, quando o teatro popular invade “os nossos espetáculos da atualidade”, os intelectuais não podem mais ignorá-lo.

O teatro de convenções que ajudou a forjar o moderno brasileiro

O chamado teatro moderno começou a despontar na Europa entre o final do século XIX e o começo do XX, quando, junto com inovações tecnológicas fundamentais para a era atual, tais como a iluminação elétrica e o cinema, alguns artistas tomaram a dianteira na criação de espetáculos inovadores: surgiu o encenador. A figura do encenador – sendo Antoine (1858-1943), francês, e Stanislavski (1863-1938), russo, considerados alguns dos primeiros a exercer essa função nova na arte da cena teatral –, aliada a novas formas de escrever dramaturgia, de atuar, de lidar com a indumentária e o espaço cênicos (Ver: Roubine, 1998), foi responsável por uma grande novidade no fazer teatral (além de várias outras que a acompanharam): a singularidade de cada espetáculo.

Até o advento do teatro moderno os diversos tipos de fazer teatral baseavam-se em convenções: de interpretação, de dramaturgia, de cenário, etc. Convenção significa uma linha tradicional de fazer cênico que se transmite entre gerações, com mudanças, claro, mas que envolve um saber de certo modo acompanhado e aprimorado durante décadas,

- 2520 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

tanto pelos artistas como pelo público. Por exemplo: a Commedia dell'Arte foi um teatro de convenção, assim como o teatro elisabetano, o classicista, o romântico, o realista; o teatro antigo e a comédia nova romana – todas essas linguagens, complexas, ricas, intensamente teatrais, foram teatro de convenção, porque suas estruturas baseavam-se em princípios conhecidos e explorados por todos os envolvidos.

Hoje em dia ainda temos diversos gêneros teatrais que continuam a seguir convenções, como o circo-teatro ou os musicais. O caso é que com o surgimento do encenador criou-se também um novo tipo de teatro que, embora se aproveite (e muito) das convenções, elabora espetáculos singulares, únicos, cujos procedimentos valem apenas para aquele espetáculo, não podendo ser recompilados em outra obra, porque foram criados especialmente para aquele momento cênico. Aliada à singularidade, compunha-se também a unidade do espetáculo, porque o olhar do diretor, o “olhar de fora”, favorecia a harmonia de todas as partes envolvidas na prática cênica.

Os encenadores e teóricos europeus da primeira metade do século XX, como Brecht (1898-1956), Artaud (1896-1948) ou Meyerhold (1874-1940), entre outros, junto com os artistas que os acompanhavam, partiram de diversos pressupostos teóricos e práticos para criar verdadeiras linguagens inovadoras de cena. No Brasil, porém (e esse porém não faz nenhum juízo de valor, muito pelo contrário), até por volta dos anos 40 do século passado mantivemos, grosso modo, o teatro de convenção, sendo que as tentativas de modernização – que foram várias e continuavam então a buscar os modelos europeus (Ver: Faria, 2012) – não atingiam uma repercussão que pudesse de fato abalar o sistema teatral vigente.

Esse sistema era puramente convencional: a comédia de costumes com uma estrela à frente – tendo sido Procópio Ferreira (1898-1979) a maior delas –, o teatro de revista e musicado, o circo-teatro. Essas linguagens, criadas no século XIX e constantemente aperfeiçoadas por décadas, falavam com e sobre o Brasil. Sem as rédeas impostas por

- 2521 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

uma elite intelectual que, como já frisamos, pretendia ser uma miragem da Europa, os artistas populares, visando atingir um público brasileiro, criavam arte brasileira: rica, mestiça, musical.

Mas não podemos generalizar – diversos escritores, no decorrer desse tempo, perceberam que, ao invés de “adoçar”ⁱⁱ uma estética europeia ao que vivenciavam no Brasil, o caminho para afetar um maior número de pessoas consistia em mergulhar a fundo na própria estética popular nacional. Podemos comentar primeiramente Martins Pena, o único dramaturgo brasileiro cujas peças eram encenadas tanto no Real Teatro São Pedro, o teatro imperial, frequentado apenas pelas elites e com elenco majoritariamente formado por atores portugueses (Ver: Prado, 1972) (é certo que eram apresentadas sempre como digestivo e nunca como a peça principal, mas eram encenadas), como na Barraca do Telles. Martins Pena, intelectual, erudito, conhecedor de ópera, diplomata, entendeu que o melhor ensejo para sua escrita teatral consistia não só em falar sobre o seu povo, mas, principalmente, em colocar esse povo em cena, com sua língua, seus costumes, suas danças, músicas e festas.

Surge então em sua dramaturgia uma cultura mestiça, brasileira, nacional, que se vale da Folia de Reis, da Noite de São João, da Malhação do Judas, dos costumes de dia a dia da população para se constituir. Essa cultura envolve o conteúdo e a forma de várias de suas peças, como a segunda parte de *A família e a festa na roça*, na qual se coloca no palco uma espécie de reprodução da Festa do Divino, com missa, leilão, música de “barbeiros”ⁱⁱⁱ, ritmos nacionais. A teatralidade da festa de rua é utilizada como mote para a teatralidade da cena – não existe a preocupação em transformar essa teatralidade a partir de um parâmetro europeu: o que sobe ao palco é uma estrutura performática nacional.

Ainda que muito se fale do diálogo de Pena com a comédia clássica, em especial Molière, essa leitura não exclui a outra: a erudição do autor propiciou a vivacidade de suas peças

- 2522 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

tanto quanto a apropriação da cultura popular nacional. Claro que precisamos ponderar sobre a atuação da década de 40 do século XIX e pensar até que ponto essa estrutura, evidente no texto, conseguia chegar aos palcos. E em qual lugar, será, essa forma teatral, presente na dramaturgia de Pena, conseguia aproximar-se mais da performatividade de rua na qual ele se baseou – na Barraca do Telles, com seus artistas populares; ou no Imperial Teatro São Pedro, com seus artistas portugueses?

Artur Azevedo (1855-1908) merece também destaque nessa história. Dramaturgo de uma fascinante ambiguidade (Ver: Neves, 2006), Azevedo, ao mesmo tempo em que não se afastava das ambições eruditas de seus pares, escreveu uma obra teatral que absorve ainda mais a cultura popular nacional. Contemporâneo ao momento auge de dominação do teatro musicado no Rio de Janeiro, foi seu mais importante dramaturgo. Sua trajetória inicia-se na capital com a adaptação de gêneros musicados franceses, primeiramente a opereta, em seguida a revista. Nessa primeira fase o autor já realizava um trabalho de abasileiramento bastante intenso, quando, por exemplo, transformou uma festa em Belleville numa Festa do Divino e um “fricassée dancée par tout le monde” numa entrada do “bando do Espírito Santo” (Neves, 2016). No decorrer de sua carreira intensificou a apropriação de elementos da teatralidade popular, e suas peças de maior maturidade não se espelham em nenhum gênero europeu, embora, obviamente, sejam consequência de toda sua formação. Elas contêm linguagem nacional e formato genuíno, com inclusão também de festividades performáticas como Carnaval, Reis e Divino.

O texto teatral desses autores e de seus contemporâneos, assim como o modo como eram encenados, seguia o padrão das convenções. Elas se multiplicavam, se recriavam, dinamizavam, encontravam a cada dia novas formas de conversar com seu público – mantendo-se, até então, como um teatro convencional, que seguia alguns princípios renovados a cada espetáculo. Esse teatro popular avançou século XX adentro e ganhou espaço de diálogo impressionante com os circos, onde adquiriu uma estruturação

- 2523 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

peculiar e intensa (Silva, 2007). As apresentações de variedades dos circos, as entradas de palhaços e os melodramas (encenados geralmente na segunda parte do espetáculo) constituíram-se numa forma cultural de entretenimento e de trocas com a realidade brasileira, cuja força cênica só começou a ser desvendada em estudos muito recentes. Nesse espaço aparentemente rudimentar, a riqueza de uma linguagem cênica extremamente eficaz foi aprimorada por gerações de artistas.

Nos edifícios teatrais, a invasão musicada do século XIX perduraria até meados do século XX, quando o teatro moderno veio a alterar a dinâmica cênica como um todo. A programação geral dividia-se entre comédias de costumes de padrão extremamente convencional e o teatro musicado, que continuava vivo sob a forma de revistas cada vez mais carnavalizadas (Veneziano, 1996). É certo que chegou um momento em que houve certa estagnação. Os padrões convencionais criados e aperfeiçoados durante décadas começaram a gerar certa exaustão. Segundo Décio de Almeida Prado, a explosão do moderno em vários países se deu de forma semelhante, conjugando-se um momento em que o teatro comercial perdia forças, exauria-se, com a força renovadora de grupos amadores (Prado, 2003, p.38).

Tínhamos, então, por entre as décadas de 30 e 40 do século XX, um repertório imenso de teatro convencional brasileiro, criado e recriado aqui, nessas plagas, pelos artistas da terra. Além, é claro, de uma extraordinária cultura popular performativa (festas, folguedos, danças, mascaradas), que veio se desenvolvendo durante quatro séculos. Um manancial riquíssimo, pronto para ser explorado pelo teatro moderno. No entanto, a admiração intelectual pelas formas europeias mantinha-se viva, afinal, como não se sentir atraído por aquele teatro pulsante, renovador, arrebatador, que vinha sendo construído no ultramar?

Assim, as tentativas de modernização dialogavam com essas novidades estrangeiras e seguiam um lento curso, por meio das iniciativas de alguns artistas engajados em tentar

- 2524 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

realizar um teatro diferente daquele que vigorava de forma mais expandida. Cada tentativa tinha seu mérito e significava o galgar de um degrau rumo à modernidade. Os nomes de Álvaro Moreyra (1888-1964), Renato Vianna (1894-1953) e Flávio de Carvalho (1889-1973) são sempre referidos quando se pensa em um período de “pré-modernismo” teatral (Ver: Faria, 2013).

Cabe aqui copiar uma frase dedicada aos contistas desse mesmo período: “Por acaso algum autor teria planejado ser ‘pré-moderno’?” (Carvalho e Piccolo, 2016, p.11). A pergunta é retórica, e cabe também aos artistas de teatro desse começo de século, seja os profissionais, seja os renovadores. Ninguém faz arte pensando em ser “pré”, a arte se faz por inteiro. No entanto, as tentativas de modernização não reverberaram a ponto de modificar o panorama teatral comercial, e a explicação para isso me parece bem simples: elas não chegaram a entusiasmar uma quantidade suficiente de artistas, nem a comunicar de forma envolvente com o público. Elas, na verdade, não falavam sobre o Brasil. Pelo menos não de modo a afetar a população. E sabemos que, diferentemente do que pode acontecer com outras artes, o teatro só se faz quando repercute junto ao público.

Com olhar ao longe, até o final da década de 30, poucos, ou quase nenhum intelectual percebeu que a fonte para uma renovação estava ao lado, no teatro de convenção brasileiro, ou nas teatralidades populares do povo, e não do outro lado do oceano. Chama atenção, nesse sentido, o modernista Antonio de Alcântara Machado (1901-1935), que, no desenvolver do seu pensamento crítico, durante a década de 1920, passou do senso comum entre seus pares, isto é, de uma crítica ferrenha ao teatro popular e uma valorização do teatro moderno europeu, com destaque, no caso de Machado, para Pirandello (1867-1936), para a percepção, bastante à frente de seu tempo, de que o teatro brasileiro somente se renovaria quando passasse a olhar para si mesmo.

- 2525 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Alcântara Machado se encantou com o circo, descobriu a vivacidade única do teatro de revista e por fim percebeu o que ninguém, a seu tempo, havia percebido:

Não. Corpo nunca houve. A roupa veio aos pedaços do outro lado do mar. E é isso que se chama teatro brasileiro.

No entanto o desejado indivíduo está aí no ventre da terra clamando por parteira. Está aí na macumba, no sertão, nos porões, nos fandangos, nas cheganças, em todos os lugares e em todas as festanças onde o povinho se reúne e fala os desejos e sentimentos que tem. A música nova disso tudo misturado nasceu. Pois isso tudo misturado tem mais um filho. É o teatro bagunça, o teatro brasileiro. (Machado, 2009, p. 375)

A crônica, de novembro de 1928, tem um tom positivo bastante diverso do olhar de Machado de Assis e de Artur Azevedo sobre o teatro popular. Claro, a diferença temporal é grande, no entanto, mesmo a essa época, continuava prevalecendo a mentalidade novecentista, de que o modelo de arte europeu era o melhor – aliás, ainda hoje há muita gente que pense assim, não é? Alcântara Machado entendeu que, se o teatro brasileiro quisesse se modernizar, precisaria olhar para a teatralidade da terra, a “bagunça” brasileira – não haveria outro jeito.

Não à toa, nem por acaso, Décio de Almeida Prado (1993a) descobriu em Alcântara Machado um nome único entre os modernistas, no ensaio em que demonstra que, se o teatro moderno não apareceu durante a efervescência modernista da semana de 22, ao menos tivemos um crítico e um dramaturgo, Oswald de Andrade (1890-1954), que contribuíram para impedir que essa arte estivesse completamente ausente. Os dois mergulharam fundo no desvendar da cultura nacional, por isso chamaram a atenção do crítico. No texto, intitulado “O teatro e o modernismo”, somente esses dois nomes são aventados, porque apenas eles, à época, não só ultrapassaram as limitações da convenção, mas o fizeram a partir de um material brasileiro – em forma e conteúdo.

- 2526 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Naquele momento urgia começar a pensar o Brasil sem compará-lo com o que era feito no exterior. Depois de um século de independência, cabia começar a medir o Brasil pelo próprio Brasil, e não o colocando em uma escada na qual a cultura e a arte europeias estivessem no topo, e a nossa tentando galgar os degraus rumo a um padrão estético que definitivamente não era o nosso. A síndrome de inferioridade cultural, estigma de povo que se formou a partir de um violento processo de colonização, não poderia ser erradicada rapidamente, tanto que até hoje ainda não o foi. No entanto, o advento do teatro moderno, na década de 1940, abriu importantes portas: os escritores que modificariam a dramaturgia nacional foram aqueles que finalmente perceberam o que Alcântara Machado veio prescrevendo em suas últimas crônicas – que o desejado indivíduo [o teatro] precisava ser retirado das “entranhas da terra”.

Os primeiros dramaturgos modernos e a cultura popular

Embora haja divergências sobre o modo como se deu o início do teatro moderno entre nós (Ver: Brandão, 2009), é incontestável a voracidade inaugural da famigerada encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), em 1943, pelos atores do grupo amador Os Comediantes, sob a batuta de Ziembinski. Essa história já foi contada e recontada – é o grande marco de iniciação do moderno teatro entre nós. Nosso batizado foi sem dúvida em berço de ouro, digno do esplendor da nossa cultura. Foi tardio? Ouso responder categoricamente que não, afinal, decidimos que o tempo das comparações ficou para trás. Então, seria tardio em relação a quê? O batizado do moderno no Brasil aconteceu exatamente quando devia acontecer, e de uma forma magnificente.

Não cabe aqui comentar a inovação estética inusitada e perfeita, até hoje surpreendente, de *Vestido de noiva*. Cabe aqui comentar o surgimento de uma peça brasileira que se volta para a pequenez do cotidiano nacional e faz dele uma obra-prima cuja estrutura inovadora nunca tinha sido pensada no teatro ocidental. E esta é encenada de maneira majestosa. Os desavisados poderiam pensar que esse surgimento

- 2527 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

foi espontâneo, caiu do céu, obra de um gênio (o que não deixa de ser). Mas o enredo que vimos delineando nesse texto visa mostrar exatamente que houve uma construção histórica crescente para alcançar o moderno em nosso país. Essa construção se valeu, entre outros elementos, do empenho de diversos intelectuais em se debruçar sobre a cultura popular, já que a erudita moldava-se por padrões estrangeiros. Foi fundamental, portanto, que um olhar crítico positivo para o nosso ambiente próprio fosse despontando aqui e ali, e fosse aumentando gradativamente.

Não obstante, a surpresa daquela encenação até hoje encanta quem busca conhecer sua história. E a inovação do texto teatral fascina leitores quase um século depois. O importante para esse contexto consiste em mostrar que o escritor, um jornalista pobretão que, diferentemente de muitos de seus antecessores (aqueles que estudavam literatura na Europa), nunca saiu do país, foi colher na mesquinhez do cotidiano carioca a matéria para suas peças. Quando uso as palavras pequenez e mesquinhez não pretendo com isso menosprezar os temas abordados pelo autor, e muito menos a nossa cultura, e sim apontar sua genialidade ao colocar em cena o âmago de nossos sentimentos mais essenciais e transformar o cotidiano em obras sublimes.

Sem dúvida as personagens, situações, enredos das peças de Nelson Rodrigues fogem ao senso comum, mas, mesmo assim, elas são calcadas nesse dia a dia nacional, em sua linguagem, em suas relações de trabalho, de família, nas divergências entre trabalhadores e patrões, maridos e mulheres, pais e filhos. Personagens genuinamente nacionais, tiradas das “entranhas da terra”. Ricos ou pobres: é a cara do Brasil que se estampa nessas personagens. Leitor de Dostoiévski, de Shakespeare, de Eugene O’Neil, entre tantos outros, suas peças transparecem uma fina erudição estética. Não se trata, portanto, aqui, de menosprezar as leituras de clássicos ou contemporâneos estrangeiros, muito pelo contrário, a intenção é salientar que um autor como Nelson Rodrigues transfere para a cena, para o texto teatral, sua própria cultura, recriando-a a partir de seu conhecimento intelectual.

- 2528 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Nelson Rodrigues não é um dramaturgo que elencaríamos de primeira ao pensar sobre um teatro popular. Não é um autor, como Ariano Suassuna (1927-2014) ou Dias Gomes (1922-1999), que utiliza *a priori* as performatividades populares na estruturação de suas peças. No entanto, ele foi o primeiro autor de teatro moderno encenado a fugir dos modelos europeus e a criar uma formatação teatral própria. Sua proximidade intensa com o popular nacional – não só em suas “tragédias cariocas”, mas em toda sua produção – indicam o observador atento da vida ao seu redor. É desse material que Nelson Rodrigues retirou as situações, os temas e as formas de sua dramaturgia.

Vestido de noiva, para manter o exemplo do marco inaugural¹, transita entre uma casa de família de classe média alta para um bordel de subúrbio, entre jornaleiros de rua para um enterro com círios acesos. A obra completa de Nelson Rodrigues destrincha o Brasil, com cartomantes, gafeiras, médicos de quinta, rezadeiras. As personagens e os espaços populares geram uma estrutura própria, dinamizada por escolhas formais inteligentes e inusitadas: cada peça é única e surpreendente. A cultura popular sai das estruturas de convenção, onde eram mantidas nas formas de teatro comercial do começo do século, seja na cena, seja no texto, para ganhar a singularidade possível apenas a partir do moderno, conforme ressaltamos no início.

O trabalho de criar ressignificação para as convenções do teatro nacional, além de trazer à cena personagens, temas e formas culturais de tradição brasileira, estará cada vez mais presente na dramaturgia moderna. Durante a consolidação do teatro moderno, um nome sempre lembrado quando se fala em cultura e teatro populares é o de Ariano Suassuna. Diferentemente de Nelson Rodrigues, que faz do popular uma base fundante, Suassuna o coloca na linha de frente. Sua peça mais conhecida e mais vibrante, *O Auto*

¹ A primeira peça de Nelson Rodrigues foi *Mulher sem pecado*, de 1941.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

da Compadecida, de 1956, é um exemplo claro de apropriação e de recriação do popular nacional para a escritura de uma peça moderna.

A cena se inicia com uma parada de circo. Os atores se apresentam como eles mesmos, cantando e dançando, como costumavam fazer os artistas circenses ao chegar numa nova cidade, para chamar o povo, antes do surgimento, é claro, dos carros de som. O apresentador é o palhaço – narrador da peça, irá surgir em momentos estratégicos, para explicar a situação ao público, sempre com muita graça, e possibilitar a mudança de cenário que ocorre antes da última parte, além de fechar a cena, na despedida do público. A estrutura que envolve o enredo, como uma fina bolha cujo interior seria a fábula, foi inspirada na convenção do circo nacional.

O recheio, a trama, veio de três histórias do cancionista nordestino, o cordel vendido até hoje nas feiras do nordeste. Mas Suassuna não simplesmente reproduz esses contos, eles se renovam na dramaturgia, puxados pelas mãos de João Grilo, o protagonista. As situações do romanceiro (o enterro do cachorro; o cavalo que defecava dinheiro, transformado em gato na peça; e a intervenção de Nossa Senhora) são inventadas, no texto teatral, pela mente criativa do miserável João Grilo, em sua busca por fugir da seca e da miséria. Elas se complicam conforme o astuto malandro cria os ardis para resolver os problemas que se encadeiam, até a morte de quase todas as personagens. Assassinadas pelo cangaceiro, são levadas ao céu para o julgamento de Deus, sendo protegidas por Nossa Senhora.

Além do circo, Suassuna apoia-se também na religiosidade brasileira para compor sua ferramenta de criação, em específico no catolicismo popular. A peça se nomeia Auto – gênero medieval, que tem sua história firmada desde o começo do Brasil, pelos padres jesuítas, e mantém-se viva no cotidiano das festas populares. Assim, a partir da reconstrução de diferentes convenções artísticas – o circo, o auto, o cordel – o autor engendra uma nova situação formal, passível de ser representada somente nessa peça.

- 2530 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

O estrondoso sucesso de sua encenação, realizada por atores amadores, primeiramente no Recife, depois no Rio de Janeiro, em 1957, deu visibilidade não só ao escritor, Suassuna, mas a uma forma até então insuspeitada de se fazer teatro moderno no Brasil.

A essa altura já profissionalizada, a encenação moderna tinha como reduto principal a empresa Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo (Ver: Guzik, 1986), cujo repertório até então era composto, em sua grande maioria, por textos estrangeiros. Não espanta, portanto, a repercussão que teve a apresentação de *O Auto da Compadecida*, mostrando, uma vez mais, a nossos artistas, que se apropriar da nossa cultura popular poderia ser não um caminho, mas o caminho a ser seguido para chegarmos a um teatro moderno crítico, comunicativo e com o qual nosso público se identificasse. A receita, na verdade, vinha do passado, quando o teatro musicado invadiu nossos palcos. Naquele momento crucial de nossa histórica teatral os artistas tinham compreendido qual trilha percorrer, faltava o entendimento dos intelectuais, que então, em meados do século XX, também se efetivava.

Ainda refletindo sobre esse período de consolidação do teatro moderno, ressaltamos outro nome fundamental, com uma história bastante inusitada: Dias Gomes. Gomes iniciou sua carreira como escritor de teatro em 1942, quando escreveu a comédia *Pé-de-cabra*, encenada por Procópio Ferreira. Tornou-se dramaturgo da companhia de Procópio, para quem escreveu várias comédias. Essas comédias, do que podemos chamar de “primeira fase” do autor, estavam inseridas dentro dos moldes da convenção das comédias de costumes do início do século. Mesmo tendo iniciado sua carreira quando grupos amadores ² começavam a renovar a cena nacional, Gomes não se aproximou desses grupos e manteve-se ligado apenas às empresas profissionais. Durante dois anos, entre 1942 e 1944, ele escreveu uma dúzia de textos, encenados sem

² Tais como Grupo Universitário de Teatro e Grupo de Teatro Experimental, em São Paulo; Os Comediantes, Teatro do Estudante do Brasil, Teatro Experimental do Negro no Rio de Janeiro. ³ Especialmente o grupo Teatro de Arena.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

grandes reverberações ou qualquer tipo de inovação que fugisse dos princípios cênicos regularmente repetidos nessas casas de espetáculos.

A partir de 1945, quando começou a trabalhar no rádio, e por praticamente 15 anos, seu nome quase não apareceu mais no teatro, tendo publicado alguns romances e escrito apenas mais duas peças de pouca repercussão. No entanto, o conhecimento acumulado na escritura de um teatro de convenção e em quase duas décadas de atuação no rádio, onde esteve à frente de vários programas sobre cultura brasileira e rádio teatro, irão gerar surpreendentes frutos. Em 1960, a empresa do Teatro Brasileiro de Comédia, atrás de renovar seu repertório, já desgastado depois de mais de uma década, e seguindo a esteira de outros grupos de teatro³ que surgiam e que estavam se dedicando a falar sobre o Brasil, encenou *O pagador de promessas*.

A grande diferença entre essa peça e aquelas escritas na “primeira fase” de Dias Gomes consiste em que, a partir de então, o autor inseriu na linguagem e na estrutura de sua dramaturgia o olhar para o Brasil, que antes estava restrito ao tema e a uma inserção do tema nas molduras da convenção. Em *O pagador de promessas* a cultura popular está à serviço da forma e do conteúdo. A ação se localiza em uma praça em frente a uma igreja em Salvador: Gomes traz para o palco o espaço vivo da cidade em dia de festa popular – é dia de Santa Bárbara e de Iansã –, com sua inerente movimentação: a vendola do Galego, a banca de quitutes de Minha Tia, Dedé anunciando seus folhetos de cordel, o tráfego de veículos passando ao lado. Conforme o dia avança, os capoeiras vêm fazer sua roda, o povo aparece para a festa, o bafafá atrai os curiosos que querem ver o beato Zé do Burro, firme na convicção de entrar com sua cruz na igreja.

A peça tem macro e micro estruturas fundadas na cultura popular. Se a cena inteira se faz a partir dos variados referenciais ao popular nacional – o espaço da festa popular na cidade; as personagens e seu modo de falar, de agir e de interagir; o próprio mote para todo o enredo, baseado em uma promessa feita num terreno de candomblé; além de

- 2532 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

momentos de invasão plena da espetacularidade popular no palco, como é o caso da apresentação da roda de capoeira no começo do terceiro ato – seu envoltório também parte de um teatro de convenção milenar e de tradição no Brasil: a paixão de Cristo. Zé do Burro percorre sua “via crucis”, como é acusado pelo Padre, e a peça também a percorre. A macroestrutura que envolve o andamento do enredo e de todas suas particularidades parte desse teatro tão encenado todos os anos em festas religiosas do país inteiro. Zé do Burro faz sua caminhada carregando o peso da cruz, é ofendido e humilhado, questiona sua fé, para no final ser sacrificado e ganhar sua redenção, ao entrar na igreja carregado pelos capoeiras e em cima de sua cruz.

Dias Gomes, claro, reescreve a convenção, recria a teatralidade, insere nela outros elementos que com ela dialogam. Toda sua obra escrita depois de 1960 pode ser considerada um dos ícones desse tipo de trabalho. É esse trabalhar, tecer, e reinventar que faz o moderno. E, no Brasil, quando o moderno se faz a partir de suas matrizes teatrais populares, os resultados têm sido deslumbrantes.

Os desdobramentos do teatro moderno e de seu diálogo com a cultura popular no teatro contemporâneo

A partir do final do século XX parece que grande parte dos entraves que faziam os intelectuais recusarem a cultura e o teatro populares como matéria prima para criação de dramaturgia e de espetáculos começou a cair. A descoberta da própria cultura ocorreu de forma a fascinar alguns artistas fundamentais para essa história. Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) e Luís Alberto de Abreu (1952) são dois nomes exemplares em relação à dramaturgia. Ambos não só deram continuidade a um fazer teatral descolado de modelos externos, como ampliaram e aprofundaram o diálogo com as formas artísticas populares e coletivas vivenciadas pelo nosso povo.

Torna-se difícil avaliar com distanciamento uma arte tão próxima de nosso tempo, como ocorre com a produção desses dois escritores e homens de teatro. Se Soffredini faleceu

- 2533 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

há quinze anos, e suas primeiras peças datam da década de 1970, o estilo dramaturgicamente do autor, muitas vezes trabalhado em grupo, avança em moldes de uma encenação contemporânea – embora ainda seja uma representação do moderno. E a produção de Abreu é impressionante em quantidade e qualidade, sendo autor que contribui de diversas formas, seja em trabalhos com processo colaborativo, seja produzindo pensamento crítico sobre a arte de hoje, sobre a cultura popular, a escritura dramática e o teatro em suas diversas formas (de rua, de sala, de grupo).

Estamos vivendo ainda a época do teatro moderno, ou ultrapassamos uma nova barreira, a partir das inovações do chamado teatro de grupo, da inserção de performance na cena teatral, e, principalmente, das relações que se constroem virtualmente? Uma pergunta difícil de responder. No entanto, no caso do diálogo entre o teatro e a cultura popular, os avanços nesses últimos cinquenta anos foram determinantes para gerar uma nova maneira de se produzir e analisar o teatro brasileiro. Não foram avanços apenas no modo de fazer espetáculos cênicos, mas no modo de pensar o popular de maneira mais precisa, sem preconceitos. A pesquisa acadêmica está sendo fundamental nesse sentido, e mantém intensa troca com a prática artística.

Para finalizar esse amplo panorama, os últimos trinta anos trouxeram à vida teatral brasileira uma grande quantidade de grupos que realizam teatro de qualidade e inovador. Muitos deles voltam-se para a cultura popular^{iv}, especialmente os grupos que fazem teatro de rua ou alternam peças de sala com peças de rua. Esse tipo de produção deve sua possibilidade de existência a essa história que buscamos delinear aqui, de autoconhecimento e de autovalorização – de encontro com a própria cultura. Porque, se pode conter certo exagero a famosa frase de Nelson Werneck Sodré, de que “Em política, como em cultura, só é nacional o que é popular” (2008), sabemos que, no Brasil, ela expressa um sentido de formação nacional, de rompimento com uma subjugação cultural (e política), um sentido de descolonização – para utilizar o termo que é lema desse congresso. E alcançar de modo total esse rompimento tem exigido grande esforço

- 2534 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

popular e intelectual. Os artistas de teatro têm tido importância central nessa caminhada por uma plena emancipação.

Decidimos acima não fazer mais comparações, na esteira dessa que esperamos ser nossa última etapa para um processo completo de independência cultural. Não é possível resistir, no entanto, a, nessa rápida conclusão, conferir que o teatro contemporâneo nacional não deixa nada a desejar nos quesitos beleza, pesquisa, crítica, inovação e criação artística, em relação ao teatro de qualquer outro país. E é uma produção sem amarras estéticas, que dialoga com nossa própria história, nossa cultura, e se volta para nosso povo, isto é, para nós mesmos.

Referências bibliográficas:

ABREU, Martha Campos. **“O Império do Divino”: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)**. Tese de Doutorado em História – IFCH, Unicamp, 1996.

ASSIS, Machado de. **Do Teatro**. (organização: João Roberto Faria). São Paulo, Perspectiva, 2008.

AZEVEDO, Arthur. **O Teatro**. (organização: Neves, Larissa de Oliveira; Levin, Orna Messer). Campinas, Editora da Unicamp, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3ª ed. São Paulo, Hucitec; Brasília, Edunb, 1993.

BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa**. São Paulo, Perspectiva; Rio de Janeiro, Petrobras, 2009.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo, Edusp, 2013.

- 2535 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

CARVALHO, Danielle Crepaldi, Piccolo Alexandre Prudente (org., apres.

e notas) **Antologia de contos: retrato do Brasil pré-modernista e modernista.**

São Paulo, Lazuli Editora, 2016.

FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro.** São Paulo, Perspectiva, Edições SESCSP, 2012.

GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho.** São Paulo, Perspectiva, 1986.

MACHADO, Antonio de Alcântara. **Palcos em foco.** São Paulo, Edusp, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro.** 3ª ed. Rio de Janeiro, Global, 1993.

MORAES FILHO, Mello, **Festas e tradições populares do Brasil.** Rio de Janeiro, RJ; Paris, H. Garnier, 1901.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano.** São Paulo, Perspectiva, 1972.

_____. **Peças, pessoas, personagens.** São Paulo, Perspectiva, 1993a

_____. **Teatro de Anchieta a Alencar.** São Paulo, Perspectiva, 1993b.

_____. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo, Perspectiva, 2003.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia.** São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.** 2ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro – Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil.** São Paulo, Altana, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil.** Cadernos do povo brasileiro – 2, 2008. Ebook: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/povonobrasil.html>. Acessado em 20/01/2016.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

ROUBINE, Jean- Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

VENEZIANO, Neide, **Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... oba!**. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

ⁱ Dentre tantos, podemos citar, por exemplo: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais de Mikhail Bakhtin; *Cultura popular na Idade Moderna*, de Peter Burke; *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, de Néstor García Canclini.

ⁱⁱ Termo utilizado por Décio de Almeida Prado ao analisar a obra teatral de José de Alencar.

(Prado, 1993b, p. 343).

ⁱⁱⁱ Grupo de músicos negros, escravos ou ex-escravos, que tocavam ritmos populares. (Ver:

Abreu, 1996). ^{iv} Alguns grupos, entre tantos outros, são: Parlapatões, Patifes & Paspalhões (1991), de São Paulo; o Tá Na Rua (1974) e o Teatro de Anônimo (1986), do Rio de Janeiro; o Grupo Imbuça (1977), de Sergipe; o Grupo Teatral Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz (1978), do Rio Grande do Sul.