

Itinerância: um conceito em trânsito na cena brasileira

Ana Beatriz Wiltgen

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO
Mestranda – Teatro – Or. Prof^a. Dr^a. Maria Flora Sussekind
Bolsa CAPES

Resumo: O ser humano é impregnado pela errância. Com a passagem do nomadismo para o sedentarismo, embora o homem tenha se domesticado, sua pulsão errante continua estruturando a vida social. Mobilidade, fluidez e trânsito constituem a experiência de vida das sociedades contemporâneas. O ator sempre esteve ligado à itinerância por questões subjetivas ou objetivas: espiritualidade, ideal artístico, subsistência ou independência profissional. Se itinerância teatral se traduzia em mambembagem, depois da explosão da cena, da evasão da caixa italiana passou a ser constituinte, a agir como princípio operatório da própria encenação, estruturando internamente texto e encenação. A ideia é apresentar o percurso de um conceito: a itinerância enquanto motor e como constituinte da cena contemporânea.

Palavras-chave: teatro, itinerância, mambembe, nomadismo, recepção

Escolhi trabalhar a “itinerância” por se relacionar especificamente com a situação de deslocamento¹ e por possibilitar uma abordagem abrangente com o entrecruzamento de diferentes perspectivas, enquanto “mambembagem”, por exemplo, apesar de ter uma relação mais direta com a prática teatral, foi sendo ressignificada de maneira desqualificante.²

Como substantivo, mambembe pode ser um lugar, um ator ou um grupo teatral, mas que, inevitavelmente, se encontra à margem, fora do centro, fora da luz, fora das atenções; não se encontra em evidência, não é fixo, é volante. Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (PAVIS, 1999, p. 231) faz uma aproximação com o que entendemos hoje como saltimbancos privilegiando o aspecto volante: “Trupes mambembes [...] cruzavam antigamente a Europa realizando espetáculos populares em tablados. [...] se produziam sempre à margem dos teatros oficiais”. Definições não especializadas, porém que constam dos principais dicionários da língua portuguesa, apresentam uma relação entre mambembagem, amadorismo e baixa categoria dando margem a equívocos.³

¹ Itinerante: 1. Que jornada de lugar para lugar: *Trabalhador itinerante*. 2. Que percorre itinerários: *Bispo itinerante*. Pessoa itinerante. (<http://www.michaelis.uol.com.br> . Acesso em: 17 jun. 2010)

² Mambembe: 1. De má qualidade; imprestável, ordinário. (Diz-se principalmente dos espetáculos ou grupos teatrais de baixa categoria: circo mambembe.) 2. Lugar afastado, sem recursos nem conforto, desagradável. 3. Grupo de atores ambulantes que dão espetáculos de baixa categoria. (<<http://www.dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em: 17 jun. 2010)

³ Mambembe: 1. Companhia teatral ambulante, geralmente atores amadores. 2. Que trabalha nesta modalidade de teatro: *artista mambembe*. 3. De pouca qualidade ou de pouco valor, ordinário, reles: *uma construção mambembe*. (Dicionário escolar da língua portuguesa / Academia Brasileira de Letras. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008)

Os artistas que se tornaram mais conhecidos como mambembes foram os cômicos *dell'arte* também considerados, no geral, como os primeiros atores profissionais da história do teatro ocidental, sendo o próprio termo “arte” usado, na época, para designar habilidade ou ofício. O termo que, outrora, se referia ao profissionalismo teatral, atualmente, carrega a conotação pejorativa de ordinário e imprestável. No entanto, seu caráter essencial diz respeito à itinerância. Efetivamente, mambembar significa viajar com um espetáculo.

A prática, presente no Brasil de várias maneiras desde o século XIX, sofreu desqualificações inclusive em momentos em que era fundamental para a subsistência da classe artística, como o início do século XX quando a teatralidade circense se intensificava com a inclusão de paródias e farsas em seu repertório e quando artistas como o famoso Côrrea Vasques eram tachados de “saltimbancos parodiadores insuportáveis” (SILVA, 2003, p.210).

Mas o que significa hoje itinerância em teatro? Pode se tratar de uma mambembagem ou de uma turnê convencional pelo país, com a produção visitando pequenas cidades, capitais ou mesmo sem sair do raio de uma metrópole. Pode estar ligada a uma ação social por meio de um evento espetacular ou não. Pode se tratar de um nomadismo físico ou social do ator. De um artista itinerante, migrante ou estrangeiro; uma companhia ambulante, volante, errante. Um artista em trânsito, uma arte em trânsito. Mas, em que trânsito? A itinerância pode operar internamente a obra baseando o processo de criação, constituindo a dramaturgia temática ou estruturalmente, materializando-se em deslocamento espacial dos artistas e espectadores ou deslocamento perceptivo da recepção. O fato é que quando menciono itinerância teatral, aporto conceitos como mambembagem, nomadismo, errância, deslocamento, trânsito, migração, estrangeirismo, identidade, fluidez, mobilidade, permanência.

O ser humano é impregnado pela errância. No livro *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas* (2001), Michel Maffesoli aponta o nomadismo como elemento central para se compreender a constituição da vida social contemporânea. Com a passagem do nomadismo para o sedentarismo, embora o homem tenha se assentado no trabalho e se domesticado, sua pulsão errante se entranhou na estrutura humana, carregando o estigma da marginalização e reaparecendo sob várias formas: peregrinações sexuais e profissionais, escapismos noturnos, êxtases cotidianos – técnicos, culturais, musicais, afetivos –, buscas espirituais, conexões virtuais, trajetos urbanos, errâncias identitárias e ideológicas, nomadismos afetivos, exílios e fugas existenciais, celebrações rituais, transgressões, politeísmo, ecletismo, devires. Em diversas épocas, as instituições efeturaram o cerco ao nomadismo no intuito de estabilizar os costumes, moralizar os comportamentos e amansar as paixões, falhando na

tentativa de erradicar a pulsão vital da errância que incita à aventura, à busca do desconhecido, à descoberta do estranho e do estrangeiro trazendo novo sopro de vida a uma vida fadada a fechar-se sobre si e, assim, a morrer de inanição.

Nomadismo e teatro sempre estiveram ligados. Dioniso, divindade mitológica greco-latina ligada ao teatro, pode ser encontrada em numerosas culturas como figura emblemática da errância, assumindo a identidade do viajante ou, ao menos, apresentando uma dimensão vagabunda.

O ator sempre viajou subjetivamente. Ser outro é sair de si, se deslocar de alguma maneira. A origem do teatro, ritualística, ligada ao sagrado, ao xamanismo e à narração dos mitos é uma forma de deslocamento; a máscara fazendo o transporte entre esferas distintas. Com o tempo, a sacralidade perdeu a força abrindo caminho para o ator profissional se constituir. Este, algumas vezes brincou de ser outro por meio de um explícito jogo de faz-de-conta temporário, representando o personagem de maneira a não permitir – nem ao espectador, nem a si mesmo – acreditar totalmente nessas metamorfoses. Outras, embarcou no ilusionismo cênico, se colando ao personagem que deveria ser “incorporado” quase como uma entidade de culto religioso. Em todos os casos, graças a uma experiência mimética ou não, o ator quer provar outra vida, ser múltiplo, deslocar-se subjetivamente. O ator pode passar a vida inteira sem sair de sua cidade e, por meio dos personagens por ele interpretados, ver suprida uma necessidade de se deslocar, de conhecer outros horizontes e culturas. E é esse seu “incomparável privilégio”, como dizia Baudelaire em relação ao poeta: “pode do jeito que quiser; ser ele próprio ou outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra quando quer na personagem de cada um. Para ele, tudo é vago” (MAFFESOLI, 2001, p.90). E assim, vai aprendendo de si.

Datada de 2000 A.C., uma inscrição em uma estela egípcia, embora “não nos ateste absolutamente a existência de atores viajantes”, sugere se tratar do testemunho de “um ator andarilho, participante de espetáculos sacros” (RABETTI, 1997, n.1, p.72). O primeiro ator – imortalizado como tal pelo teatro ocidental – foi Téspis que andava pelas ruas de Atenas representando em cima de um carro em pleno século VI A.C.. A itinerância esteve ligada ao teatro na mitologia greco-latina, nos transportes de espíritos dos rituais sacros, no carro-palco de Téspis, nos deslocamentos do público para assistir aos grandes festivais de tragédia grega, nos mistérios medievais e nas carroças dos artistas renascentistas, entre outras diversas situações, até o confinamento do espetáculo na caixa italiana onde permaneceu até o século XX.

Em 1948, foi inaugurado o Centre d'Etudes Philosophiques et Technologiques du Théâtre na Sorbonne de Paris, com uma semana de debates dedicados às relações entre arquitetura e dramaturgia visando a reconstrução das salas destruídas ou abandonadas durante a II Guerra Mundial. Em sua explanação, André Barsacq (BARSACQ, 1950, p.27) falou sobre suas três experiências ao ar livre com Jacques Copeau⁴, entre 1933 e 43, considerando-as tentativas em direção à realização de um teatro diferente do corrente que, segundo ele, ainda seguia a comédia burguesa do século XIX. Seu sonho era a evasão da então habitual moldura à italiana a qual viria se concretizar nos anos 1960-70 quando o teatro ganhou as ruas, fábricas, armazéns, hospitais, parques, estações; espaços públicos, semi-públicos e privados. A década de 1970-80 veio responder às questões dos dramaturgos, encenadores e arquitetos teatrais presentes em 1948 na inauguração do *Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre* sobre a relação do espaço teatral com a dramaturgia, especialmente no que dizia respeito à possibilidade de se encenar um texto moderno em espaços não convencionais. A conclusão, na época, foi de que arquitetura teatral e dramaturgia são interligadas de tal maneira que a transformação cênica viria a partir do desenvolvimento concomitante de uma e de outra.

A explosão da cena concretizada com a evasão da caixa italiana, com a apropriação do espaço público, com o estilhaçamento do espaço cênico e da escritura dramaturgical abriu espaço para a itinerância passar a operar internamente a nova cena. O deslocamento que ocorria externamente em forma de mambembagem passou a conceber e estruturar internamente o texto e a cena. A itinerância deixou de estar estritamente ligada a uma prática de vida do artista ou à mambembagem, tornando-se, em casos específicos, parte constituinte do espetáculo desde o processo de criação até a encenação em forma de deslocamento efetivo de artistas e/ou público. São inúmeras os espetáculos que, de uma forma ou de outra, apresentam a itinerância como fator operatório de sua concepção e / ou representação.

Por outro lado, não há mais como olhar para uma obra de arte no geral, um objeto, uma peça teatral *per se*, sem perceber as relações que estabelece com o espaço físico e com o receptor. A ocupação da obra no espaço determina percepções diversas, na medida em que espaço e obra se interferem mutuamente. O que não significa, no tocante ao evento teatral, que o deslocamento físico de artistas e público provoque, necessariamente, na recepção uma alteração de posicionamento perceptivo; a posição de observador diante da obra pode até se manter estável. Para deslocar o estatuto do espectador efetuando uma mudança de perspectiva

⁴ As três experiências citadas foram encenações ao ar livre – pátio de um convento italiano (1933), Piazza da Signoria em Florença (1935) e pátio do Hospices de Beaune em Paris (1943) – as quais resultaram ousadas e inovadoras para a época, suscitando acalorado debate no encerramento da Semana sobre a possibilidade de encenação de textos modernos em “lugares improvisados”, como imensos albergues, cervejarias e grandes lojas de departamento.

em relação a sua função de receptor, forçando sua capacidade perceptiva sensível e fazendo-o co-autor, não é preciso tirá-lo do lugar físico. Portanto, a necessidade de se pensar o teatro em um conjunto de interrelações mútuas, especialmente quanto ao deslocamento das estruturas da comunicação na cena contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARSACQ, André. L'expérience de trois mises en scène de plein air. In: *Architecture et dramaturgie*. Paris: Flammarion Editeurs, 1950.

KOSOVSKI, Lidia. Espaço urbano e performance teatral. In: *Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética*. n. 12., p. 219-224, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MELIM, Regina. Entre a especificidade e a mobilidade do lugar. In: *Revista Número*. São Paulo, p. 16-17, 01 abr. 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

RABETTI, Maria de Lourdes. Grupos, trupes & companhia: momentos emblemáticos da história do teatro. In: *Urdimento. Revista de estudos sobre teatro na América Latina*. n. 1., p. 6-10, ago. 1997.

SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Tese de Doutorado, 2003.

TESSARI, Roberto. Teatro no renascimento italiano. In: Carvalho, Sérgio de. *O teatro e a cidade: lições de história do teatro*. São Paulo: SMC, 2001.

DICIONÁRIOS DA LÍNGUA PORTUGUESA

Dicionário do Aurélio *online*: <<http://www.dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em: 17 jun. 2010

Dicionário escolar da língua portuguesa / Academia Brasileira de Letras. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

Moderno dicionário da língua portuguesa (Michaelis) *online*: <<http://www.michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 17 jun. 2010.