

# **TRADIÇÃO POPULAR EM CENA NO CONTEXTO DO TEATRO DO REAL**

Juliana Ferreira Machado (Juliana Mado)

## **RESUMO**

Os teatros do real incluem diferentes categorias: espetáculos em que os atores compartilham suas próprias histórias, teatro documentário, performances autobiográficas e espetáculos com atores do cotidiano, ou seja, pessoas que não tiveram minimamente formação em teatro, mas que são convidadas a atuar em determinadas montagens. O que aqui chamo de atores do cotidiano pode ser considerado não atores, mas que estão atores em encenações que têm como temática justamente o universo dessas pessoas. O trabalho aqui apresentado é sobre uma futura pesquisa teórico-prática que tem como foco um processo de criação cênica, inspirado no teatro de não atores, com brincantes de uma determinada tradição popular. Partindo da experiência estética que uma tradição popular proporciona, investiga-se a possibilidade de abordar essa experiência por meio da linguagem teatral performática, de forma não idealizadora.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Teatro do real; tradições populares; performatividade; olhar teatral.

## **ABSTRACT**

The theatre of real includes different categories: spectacle in which actors and actresses share their own stories, theatre documentary, self-biographies performances, spectacle with everyday life actors, it means, people who have not had any training in theatre, but who are invited in certain playing occasions. What here I call everyday life actors can be considered non actors, but they are actors in staging that have these people's universe as their theme. The work I introduce here is about a future theoretical-practical research which is focused in a scenic creation process, inspired by theatre of non actors, with players of a certain popular tradition. Starting from an aesthetic experience which popular tradition provides, It is investigated the possibility of approaching this experience by the theatrical performance language, in a non idealistic way.

## KEYWORDS

theatre of real; popular tradition; performativity; theatrical sight.

Participar ativamente por anos consecutivos de uma tradição da cultura popular é algo que pode ser traduzido como uma experiência. O sujeito da experiência é um sujeito que se *ex-põe*, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco, segundo Jorge Larrosa (2011).

Walter Benjamin associa o conceito de experiência (*erfahrung*) a uma temporalidade comum a várias gerações, garantindo a existência de uma memória coletiva, a partir da qual uma verdadeira formação (*bildung*) acontece (1994).

As tradições populares performáticas, brinquedos e folguedos, são campos propícios à uma profunda experiência estética. Nelas convergem a música, a representação de personagens, a dança, a visualidade, a oralidade, a costura, a comida e a coletividade.

Para além desses elementos, existe a ação do tempo e da repetição, sem falar da relação com o sagrado, quando há. O tempo e a repetição de tais eventos cunham e transformam a experiência da tradição popular em seus participantes. A sensação de pertencimento e de fazer mundo vai se potencializando com a ação do tempo. Afirmo isso por minha própria experiência como brincante e também a partir de alguns relatos de foliãs e foliões.

No caso do Lapa de Urso, brinquedo do qual participo desde a sua fundação, em 2005, o motivo principal que dá sentido à sua existência é tão somente a experiência da festa, do encontro e do sentimento de furar o cotidiano.

Essa brincadeira é inspirada na Laurisa pernambucana. Tradicionalmente na Laurisa brincam: o Urso, o Italiano (que também era chamado de Domador) e o Caçador, que cuida para que o Urso não escape, acompanhados de uma banda tocando caixa, outros instrumentos percussivos e metais (a mesma formação das troças de carnaval).

Na versão que fazemos pelas ruas da Lapa, em São Paulo, estão todas essas figuras e mais: a Mulher de biquíni, a Véia (encarnada por mim), Mateus e Catirina e outros personagens que vão surgindo a cada ano. O enredo que chega até nós pelos próprios pernambucanos, que participam da festa, é de que o Urso representa o amante da Mulher de biquíni, que é casada com o Italiano. A partir disso, a figura da Véia entra

como a mãe da Mulher de biquíni, que vai exigir respeito dos homens à filha, mas que também ralha com a mesma.

A brincadeira se aquece no quintal de uma casa da Lapa por algumas horas e sai às ruas, sempre na manhã do domingo de páscoa. Um dos pontos altos é quando o brinquedo atravessa uma feira livre.

A experiência de fazer isso pelas ruas exigiria um texto a parte. Nesse dia o carnaval é retomado fora de contexto, o ato de sair à rua em grupo dançando, tocando, trolando, se jogando no chão, correndo, assustando crianças, debaixo do céu aberto, em um número reduzido de pessoas, subverte o sentido do sagrado do domingo de páscoa, na pacata e envelhecida Lapa, de São Paulo.

Pois bem, a pessoa que vos escreve, brincante e sempre interessada na experiência da cultura popular, de repente quer encontrar o eu atriz e pesquisadora, que também a habita.

Como atuante no teatro, vem me intrigando a possibilidade de levar para a cena recortes de determinada tradição popular, de trazer para a linguagem e a convenção teatral a realidade de uma manifestação como essas.

Se trata de uma proposta de pesquisa a ser desenvolvida em doutorado, que vem sendo pleiteado. A proposta é a de realizar processo de criação cênica com atuação de brincantes de uma determinada tradição popular. Essa investigação será balizada por premissas e características do Teatro do real.

Entre os chamados teatros do real se incluem espetáculos em que os atores compartilham suas próprias histórias, teatro documentário, performances autobiográficas e espetáculos com atores do cotidiano, ou seja, pessoas que não tiveram minimamente formação em teatro, mas que são convidadas a atuar em determinadas montagens.

O termo *atores do cotidiano* recebe outros nomes a depender dos artistas que o manejam. Segundo Julia G. Mendes (2017), para a Cia. Hiato, de São Paulo, são chamados de *amadores*, já para o Rimini Protokoll, cia. alemã precursora nessa linguagem, o nome dado é *especialistas do cotidiano*. Adoto aqui o termo usado também por Mendes: *atores do cotidiano*.

Maryvonne Saison, professora de filosofia da Universidade Paris X, em seu livro *Lestréatresduréel*, publicado em 1998, já avaliava que essas são propostas que problematizam as práticas da representação, ao pretender que o espectador seja

colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real (FERNANDES, Silvia, 2013).

Percebe-se que o desejo de real, onipresente na pesquisa teatral contemporânea, não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980. Se trata de uma cena plantada diretamente no terreno social, mas nem por isso filia-se ao realismo político característico dos anos 1960.

É como se a representação da realidade fosse inoperante e devesse ceder lugar à irrupção da própria realidade em cena. (FERNANDES, 2013).

A relação direta com a realidade ou ainda com o que pode ser chamado de real está presente em grande parte das montagens teatrais brasileiras desde o início do século, porém aquelas que trabalham com atores do cotidiano são sobremaneira escassas. Em outros países existem companhias e diretores que têm tradição nesse tipo de proposta. É o caso do Rimini Protokoll na Alemanha, Jerome Bell na França e Vivi Tellas na Argentina. No Brasil, em meu conhecimento, a Cia. Hiato desenvolveu o trabalho Amadores, com atores do cotidiano convidados.

Pensar a possibilidade de trazer para o espaço teatral, em seu amplo sentido, uma manifestação de tradição popular, sob premissas do teatro de não atores, tem como norte a ideia de dar voz a esse outro, à uma alteridade, subvertendo assim, a hegemonia de algumas vozes e corpos privilegiados, para além do contexto teatral.

A proposta que vislumbro para uma montagem teatral, em que os atuantes são brincantes de uma manifestação da cultura popular seria como um rasgo no tecido que separa a performatividade de um grupo como esse, da performatividade conformada no teatro. O teatro é hoje um lugar (não apenas físico) em que fortemente atua a noção de performatividade, que sublinha mais a ação do que a representação. Segundo Josette Fèral:

O ator aparece aí, antes de tudo, como um *performer*. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é reduutivo. A narrativa incita a uma viagem no imaginário, que [a atuação], o canto e a dança amplificam. (FÈRAL, 2008, p. 202)

Dessa forma, me interessa trazer para esse processo de criação, perguntas como: qual a relação das pessoas que sustentam uma tradição popular com a própria tradição e/ou com a emergência do novo em sua prática? Qual a relação com as hierarquias e questões de gênero? Quais as transformações na vida pessoal de cada uma dessas brincadoras? Como essa tradição vai se sustentar ou não a partir da experiência da pandemia iniciada em 2020? Além do interesse de investigar a transposição da performance cultural dessa tradição para o “palco”.

Parece sedutora, no entanto, a ideia de acessar de forma direta uma certa realidade, ideia essa que tem origem em nossa curiosidade nata pela vida do outro, que se encontra na seara do fetichismo em relação ao que não é meu. Essa tendência humana talvez nunca tenha estado tão evidente quanto nesta era das redes sociais. Porém, cabe a nós refletir sobre o que vem a ser uma realidade.

Sem o intuito de me debruçar sobre esse questionamento, podemos apenas ressaltar ideias como as de Maryvone Saison, que nos alerta para *os perigos da esperança ingênua de um acesso direto às coisas mesmas, sem intermediações de algum sistema representativo*. Continua a autora:

Na medida em que nenhuma transparência é atingida, em que a multiplicação de realidades plurais desmente a ideia de uma realidade unitária que constrói o mundo, diante da falta de sentido, só nos é dado um être-là em toda a sua força, na violência factual de sua presença. (SAISON, 1998, p. 55, apud MENDES, Julia, 2017)

A crise da representação que parece ter fundado os teatros do real, acaba por alargar as bordas do que vem a ser uma representação. Estamos sempre representando, como estratégia mesma de sobrevivência à violenta história da humanidade. Não há nada de indecente nisso, só há que representar é o que aprendemos desde que nascemos, lembrando aqui o conceito de comportamento restaurado de Richard Schechner (2003).

Em se tratando da relação entre teatro e tradições populares, ela acontece de diversas formas no Brasil: tendo a cultura popular como tema para encenações, como estética, como fonte de contos e causos que inspiram montagens, entre outras.

Me chama a atenção o trabalho do Grupo Grial, de Pernambuco, que desde o seu início convida bailarinos que são brincadores de tradições populares, como o Maracatu e o Cavalo Marinho, para suas montagens.

O grupo surgiu como uma proposta de Ariano Suassuna, que para a sua criação convidou a diretora Maria Paula Costa Rêgo. Ela conta numa entrevista a Helder

Vasconcelos que “quando volto da França, em 1997, Ariano me convida para criar o Grial e propõe a relação do brincante de tradição com bailarinos de erudição, de formações técnicas diversas”. O entrevistador lembra da lista de artistas populares que são convidados por ela para as montagens cênicas do Grial, dentre eles Mestre Salustiano. Ela diz que o início de tudo é Ariano, que propõe a mistura do erudito com o popular e continua:

As conversas que eu tinha com ele sobre o olhar ... porque que a gente trata diferente? Não tem diferença. Se eu convido uma bailarina incrível clássica, o mesmo poder que ela tem é o poder de um Mestre Biu, de um Martelo. São artistas em si, com *formações diferentes* (completa Helder). Depois é o trabalho de coreografar ... uma vez que eles entendem, o primeiro processo eles estão meio perdidos, eu preciso dirigir, no segundo eles vão amadurecendo e entendendo o que é aquilo, porque é muito distinto um terreiro tradicional de um terreiro contemporâneo. Então quando vão entendendo, vão virando criadores, e aí eu vou tirando as minhas marcas, vou dizendo “o que é que você quer?” É assim que você quer? Então vamos lá. Hoje eu acho que eles compreendem totalmente, na época em que a gente trabalhou era um beabá. (COSTA REGO, 1997)

No espetáculo A Barca, por exemplo, são diversos bailarinos brincantes e mestres do Cavalinho e a dramaturgia do espetáculo traz personagens e enredo presentes na própria brincadeira. Por mais que sejam movimentos marcados pela diretora, os bailarinos parecem estar muito à vontade, porque tudo gira em torno do próprio universo do Cavalinho.

Já no espetáculo Castanha sua cor, com atuação de Maria Paula e Seu Martelo, a proposta de convidar o mais tradicional Mateus do Cavalinho atualmente na zona da mata pernambucana, Seu Martelo, para uma montagem com uma linguagem muito diferente do seu universo causa um ruído bem questionável, a meu ver. A impressão que se tem é a de que ele está ali como um ícone, um símbolo de algo bem importante a qual ela quer se referir, mas que a sua voz e o seu corpo de fato não são escutados e sim lançados a uma aventura em uma linguagem artística bem estranha a ele.

É louvável e rico o trabalho do Grupo Grial e fez com que muitos brincadores da cultura popular pernambucana tivessem a experiência de se apresentar em diversos palcos no Brasil e em outros países, mas por outro lado parece ressoar a antiga e falida ideia de democracia racial brasileira.

Esse tipo de aproximação com o “real” me parece que se encaixa mais no que as autoras UlrikGarde e Mumford chamam de abordagem idealizadora.

A perspectiva idealizadora parte da “promessa” de fornecer “‘integridade’, ‘honestidade’, ‘veracidade’, ‘imediatismo’” no contato

com a realidade, de modo a servir como “alternativa ao artifício e à fabricação muitas vezes associada à mídia contemporânea”. Enquanto a abordagem idealizadora geralmente não interrompe ou incomoda uma sensação convincente de contato com o autêntico, a abordagem cética envolve uma sensação de contato e sua desestabilização. Um dos principais objetivos deste livro é explorar o potencial que essa desestabilização tem para projetar novas perspectivas sobre pessoas desconhecidas [...]. (GARDE; MUMFORD, 2016, p. 72)

A abordagem cética diz respeito em uma escala mais ampla, ao diálogo com o pensamento pós-estruturalista, no que se refere à sua insistência em reportar que a “realidade social é sempre construída”. Para as autoras, a principal potencialidade de um teatro que aborda ceticamente os “efeitos de autenticidade” esboçados pela presença de “pessoas reais” em cena seria a projeção de um estado “liminal” sobre o espectador, que “pode encorajar novos e instáveis modos de perceber a si, ao outro e às representações”(GARDE; MUMFORD, 2016).

Proponho enfim que o teatro, ainda que se utilizando de recursos do audiovisual, pode ser um espaço importante para uma abordagem cética, não idealizada, das manifestações populares tradicionais.

Acredito na potência dos eventos da cultura popular para tal abordagem, pela sobreposição de camadas que se pode encontrar neles. A chave do olhar teatral pode ser virada em qualquer situação e a performatividade humana nos é inerente desde tenra idade, já afirmava Schechner (2003) e também Ervin Goffman (1975).

Óscar Cornago, escritor e pesquisador do *Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid* conceitua de forma pertinente o que vem a ser o olhar teatral:

O olhar teatral descobre o ‘como’ se conta, o modo como algo está se passando, acontecendo nesse aqui e agora compartilhado pelo público. Em qualquer caso, o olhar teatral atua sobre o mundo exterior como se se tratasse de uma operação cirúrgica, praticando cortes, *descentramentos* e focalizações com o propósito de fazer visível uma dimensão simbólica daquilo que não o é no campo da realidade, questionando suas categorias, limites e convenções. (CORNAGO, 2005)

Muito interessa a essa futura pesquisa aprofundar questões relacionadas à crise da representatividade, que se encontram na raiz do surgimento dos teatros do real. Acredito que me encontro dentro desta crise desde antes da pesquisa de mestrado. Naquele período foi fundamental presenciar em certa feita a performance de Sebastião Bianco. Sobre essa ocasião, descrevo em um artigo: “Compartilhar daquele momento me provocou, me deslocou do lugar ‘fazer teatro’. O melhor teatro era aquele,

que trazia história, que trazia entrega, que tinha os artifícios no limite do corpo, voz, olhar, colocando todos, ator e público, no mesmo lugar”. Era então isso que eu queria pesquisar e não foi exatamente uma escolha, foi muito mais um encontro.

Certamente uma pesquisa como essa, por tangenciar procedimentos etnográficos, exige uma rigorosa postura ética da pesquisadora. O grupo que for a base de um trabalho como esse não pode ser qualquer um, mas sim um coletivo no qual já se tenha uma inserção afetiva e com o qual se deve compartilhar todos os objetivos, etapas e inquietações. É preciso atentar-se para que o processo seja realmente enriquecedor para quem dele participar.

Para o meu projeto não tenho o Lapa de Urso como foco da pesquisa, principalmente por estar atualmente morando em outra cidade. A proposta é de realizar essa pesquisa com o grupo de mulheres de Grupo de Catira João Nogueira, da cidade de Bela Vista, que fica a 47 km da capital goiana, onde moro atualmente. Conheci esse grupo de mulheres catireiras em 2018 e desde então nos encontramos algumas vezes em festas de Folias de Reis em que elas se apresentaram e em visitas que realizei.

Nesse momento o grupo passa pelos desafios comuns da pandemia, mas se mantém firme no propósito de não deixar morrer suas atividades. Em 2020 participei de um curso de catira de forma online, ministrado por uma das integrantes, e assim conseguimos manter algum contato.

Por fim, acredito que a cultura popular, como citado no início do texto, é um campo em que confluem muitos aspectos da experiência estética e coletiva. O teatro pode, assim, ser um campo potente para a investigação do que vem a ser a construção da realidade social de uma determinada brincadeira ou tradição popular.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994a, p. 197-221.

CORNAGO, Óscar. Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theatre Review*, (39):1, p. 5-27, 2005.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, Brasil, v. 8, p. 197-210, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 23 jan. 2017.



FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, Brasil, v. 13, n. 2, p. 3-13, dec. 2013b. Disponível em:  
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 02 mai. 2021.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes, 1975.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. *Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 04-27, July 2011. ISSN 1982-9949. Disponível em:  
<https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2444/1898>. Acesso em: 15 aug. 2021. doi:10.17058/rea.v19i2.2444.

MENDES, Julia Guimarães. *Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano em cena contemporânea*. 2017. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.  
doi:10.11606/T.27.2017.tde-31102017-145052. Acesso em: 2021-07-08.

MUMFORD, Meg; GARDE, Ulrike. Introduction: staging real people: ontheartsandeffectsof non-professional theatre performers. **Performance Paradigm**, n. 11, 2015. Disponível em:  
<http://performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/167>. Acesso em: 12 mai. 2021.

RAU, Milo. *Todos somos especialistas*. Sítio Rimini Protokoll, 2004. Link:  
<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/todos-somos-especialistas>. Acesso em 15 ago. 2021.

SAISON, Maryvonne. *Lesthéâtresduréel. Pratiques de lareprésentationdanslethéâtrecontemporain*. Paris: L'Harmattan, 1998 (Coll. « L'artenbref »)

SCHECHNER, Richard. O que é Performance. *O Percevejo*. Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 12, 2003.