



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Gustavo Guenzburger

**Rio, cenas decisivas:
teatro entre televisão, patrocínio e política**

Rio de Janeiro

2015

Gustavo Guenzburger

**Rio, cenas decisivas:
teatro entre televisão, patrocínio e política**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura comparada

Orientador: Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

G927 Guenzburger, Gustavo.

Rio, cenas decisivas: teatro entre televisão, patrocínio e política /
Gustavo Guenzburger. – 2015.
228 f.

Orientador: Victor Hugo Adler Pereira.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Teatro – Aspectos políticos – Rio de Janeiro (Estado) – Teses. 2.
Teatro – História – Rio de Janeiro (Estado) – Teses. 3. Teatro e Estado –
Rio de Janeiro (Estado) – Teses. 4. Rio de Janeiro (Estado) - Política
cultural – Teses. 5. França - Política cultural – Teses 6. Televisão – Teses.
I. Pereira, Victor Hugo Adler, 1950-. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 792(815.3)(091)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gustavo Guenzburger

**Rio, cenas decisivas:
teatro entre televisão, patrocínio e política**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em de março de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Adriana Schneider Alcure
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Angela de Castro Reis
Universidade Federal da Bahia

Prof^a. Dra. Maria Helena Vicente Werneck
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes
Instituto de Letras – UERJ

Rio de Janeiro

2015

À minha companheira de vida Clara de Andrade - atriz, cantora, professora, escritora,
pessoa de talento, valor, inteligência, humor e coragem. Com todo o meu amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Victor Hugo Adler Pereira pela confiança em todos estes anos, pelo exemplo de sinceridade com a vida e pela amizade que continua sempre.

Agradeço a meu pai, Ruy D. de A. C. Guenzburger por, entre muitas outras aventuras juntos, ter me levado, em 10 de abril de 1984, à minha primeira viagem de metrô. Quando subimos à superfície, nos juntamos à multidão de um milhão de pessoas para vermos, no palco, homens de respeito falando sobre o direito ao voto e ao sonho. Nunca me esqueci do palco, do sonho, e do respeito.

Agradeço com muito carinho ao Almir Telles por ele ter apontado, em março de 1985, na direção do velho tablado de madeira, e por ter dito: sobe lá. O velho tablado ficou comigo todo este tempo, junto com o Almir. Com este grande artista trabalhei e aprendi, durante muitos anos, que o palco é o lugar da coragem para imaginarmos um mundo muito melhor. Isto também nunca mudou para nós.

Agradeço a minha mãe, a escritora Diana J. R. Guenzburger, por ter insistido tanto em me dar uma educação para a arte, e pela dedicação infinita. Assim como agradeço a toda minha família pelo apoio, e principalmente pelo exemplo: Donald E. Ellis, Heloisa Guenzburger, Roberto Guenzburger, Carla Moura. Larissa e Rafaela. Oto e Carla Maia. Primos e primas.

Agradeço a todos os Buendías, gente de muito valor.

Muito obrigado a todos os membros da Banca que, antes mesmo de esta acontecer, já me ajudaram tanto na elaboração deste trabalho: Prof^ª. Dra. Adriana Schneider Alcure, Prof^ª. Dra. Angela de Castro Reis, Prof^ª. Dra. Maria Helena Vicente Werneck, Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes, Prof^ª. Dra. Carlinda Fragale Pate Nunez e Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio.

Agradeço a todos os meus companheiros de 22 anos de Grupo Sarça de Horeb.

A minha sogra e companheira de criações, a atriz Ana Christina de Andrade, pelas aventuras e apredizados teatrais.

A Amelia Rabello, pela parceria e cumplicidade, a Victoria Rabello, pelo carinho.

A todos os companheiros do movimento Reage, Artista!

A Luiz Boal e todos os amigos da equipe do espetáculo Crônicas de Nuestra America.

A Fernanda Montenegro, pelas gravações que são parte integrante desta pesquisa.

Agradeço de coração ao grande diretor de teatro Celso Nunes, pelos aprendizados e pela amizade.

Um agradecimento especial à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, cuja bolsa de estudos para o Doutorado me possibilitou a execução deste trabalho. E também pela bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, que teve importância capital no desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores de francês da UERJ, que tanto nos ajudaram na preparação para a viagem à França: Geraldo Pontes, Maria Cristina Batalha, Pedro Armando Magalhaes, Guilherme Sampaio e Sabrina Baltor, meu muito obrigado. Neste sentido, agradeço também a Fabiana Fontana e a ajuda inestimável da Profa. Ana Amélia Costa.

Agradeço à Université Sorbonne Nouvelle (PARIS III), pelo acolhimento da pesquisa, em especial à minha co-orientadora no exterior, Profa. Dra. Claudia Poncioni, pelo carinho e prontidão.

Sou muito grato pela atenção que recebi em Paris dos professores Daniel Urrutiaguer e Emmanuel Wallon, pela orientação nos caminhos da sociologia do teatro.

Agradeço a amizade e o carinho que recebemos na França de Alexandra Moreira da Silva, Anna Filipiaki, Yves Levan, Rafaella Uhiara, Fernando Floriani Petry, Carolina Torrejon, Kat Lujan, Rodrigo Scalari e da comunidade de doutorandos brasileiros em Paris.

Agradeço, por fim, a extrema paciência, dedicação e compreensão de Claudia Pires Medeiros Bastos, Thiago Rodrigues Pereira da Fonte e de toda a equipe da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ.

RESUMO

GUENZBURGER, Gustavo. *Rio, cenas decisivas: teatro entre televisão, patrocínio e política*. 2015. 228 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Baseado em estudos de casos e em discussões teóricas, este trabalho analisa as relações entre a estética, a produção e a recepção de uma vertente do teatro produzido no Rio de Janeiro que se propõe manter-se além do entretenimento. O critério para a escolha dos casos estudados é o da inteligibilidade das relações entre estética e contexto sócio-econômico, a partir das próprias referências e vivências do pesquisador enquanto também artista e produtor teatral. A abordagem do teatro como fenômeno estético e cultural que interage com o meio sócio-econômico vale neste trabalho tanto para o teatro da contemporaneidade quanto em suas discussões históricas. A universalização da TV, a falta de público pagante para a arte e a ainda recente resposta do Estado como financiador universal da cultura aparecem aqui intimamente ligadas à proliferação e transformação de poéticas teatrais, principalmente no que concerne ao trabalho do ator em cena, sua formação, e a concepção que ele tem de sociedade e de seu papel dentro dela. Esta mirada a partir do fazer teatral questiona o valor de limites fixos entre arte e indústria cultural, ao sugerir como problemática a definição de arte e cultura na contemporaneidade. As relações de mútua legitimação entre a indústria da televisão e o teatro na cidade são acompanhadas desde a sua descoberta pelo Teatro dos Sete, seu apogeu nos anos 70 e 80, e sua subsequente crise no final da década de 80, quando a simbiose se transformou em competição e a TV passou a ditar as regras do mercado de atores. Os espetáculos escolhidos para análise nesta ótica são justamente *O Mambembe* de 1959 e *A Maldição do Vale Negro*, de 1988. Em seguida o texto apresenta um resumo de observações e pesquisas sobre sociologia da cultura, a sócio-economia do teatro e as políticas públicas na França. *The Flash and Crash Days*, de Gerald Thomas, é o espetáculo escolhido para abordar o início da era dos patrocínios no teatro carioca. A última parte da tese procura juntar os resultados obtidos nos estudos e algumas análises a discussões atuais sobre o teatro no Rio de Janeiro, ao comentar possíveis relações entre a estética e o contexto na cena experimental da zona sul da cidade, e a mudança ideológica e de valores que acompanha a ainda recente mudança de modos de produção. O olhar do teatro como negócio é confrontado por uma alternativa que sugere a abertura de novas perspectivas, através da inclusão de novos sujeitos, como oportunidade de renovação da cena carioca.

Palavras-chave: Teatro carioca. Patrocínio. Televisão. Políticas públicas. Sociologia da cultura.

RÉSUMÉ

GUENZBURGER, Gustavo. *Rio, scènes décisives: le théâtre entre la télévision, le sponsoring et la politique*. 2015. 228 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Basé sur des études de cas et sur des discussions théoriques, cette thèse analyse les rapports entre l'esthétique, la production et la réception d'une partie du théâtre que l'on fait à Rio de Janeiro, qui vise à s'affirmer au-delà du divertissement. Le critère pour le choix des cas étudiés est l'intelligibilité de la relation entre l'esthétique et les contextes socio-économiques, à partir des références et des expériences du chercheur en tant qu'artiste et producteur de théâtre lui-même. L'approche du théâtre comme un phénomène esthétique et culturel qui interagit avec l'environnement socio-économique vaut à la fois pour le théâtre de la contemporanéité et dans ses discussions historiques. L'universalisation de la télévision, l'absence de public payant pour les manifestations artistiques et les récentes initiatives de l'État en tant que sponsor de la culture sont envisagées dans ses relations avec la prolifération et la transformation des poétiques théâtrales ; en particulier en ce qui concerne le travail de l'acteur sur la scène, sa formation, sa conception de société et de son propre rôle à son intérieur. Le biais adopté pour aborder ces questions tient à ce qu'il soit possible de discuter l'instabilité actuelle de limites entre l'art, la culture et l'industrie culturelle. Les rapports de légitimation réciproque entre l'industrie de la télévision et le théâtre à Rio sont accompagnés depuis sa découverte par le Teatro dos Sete, son apogée dans les années 70 et 80, et dans sa crise subséquente à la fin des années 80, lorsque la symbiose est devenu la concurrence, et la télé a commencé à dicter les règles du marché pour les comédiens. Les performances choisies pour l'analyse dans cette perspective sont précisément *O Mambembe*, de 1959 et *A Maldição do Vale Negro*, de 1988. Puis la thèse présente un résumé des observations et des recherches sur la sociologie de la culture, la socio-économie du théâtre et sur les politiques publiques en France. *The Flash et Crash Days*, de Gerald Thomas, c'est le spectacle choisi pour aborder le début de l'ère du sponsoring dans le théâtre à Rio. La dernière partie de la thèse vise à recueillir les résultats obtenus dans les études et dans certaines analyses des discussions en cours sur le théâtre à Rio de Janeiro, en commentant sur les relations possibles entre l'esthétique et le contexte dans la scène expérimentale de la partie sud de la ville, et le changement idéologique, aussi bien que de valeurs, accompagnant la modification encore récente des modes de production. La perspective du théâtre comme entreprise est confrontée à une alternative qui suggère l'ouverture de nouveaux points de vue, par l'inclusion de nouveaux sujets, en tant qu'une opportunité de rénovation de la scène à Rio.

Mots-clés: Théâtre à Rio. Mécénat. Télévision. Politiques publiques. Sociologie de la culture.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	TEATRO E TV: ASCENÇÃO E QUEDA DE UMA RELAÇÃO DE SIMBIOSE.....	29
1.1	Fernanda Montenegro em <i>O Mambembe</i>: o <i>quelque chose</i> da diva moderna	30
1.2	Ambivalência e otimismo: o teatro-arte por bilheteria.....	46
1.3	<i>A Maldição do Vale Negro</i> e a inversão das fórmulas de fazer chorar.....	52
1.4	Crise no “teatrão estelar” e saturação do mercado.....	73
1.5	A urgência do debate sobre o papel do Estado na cultura.....	76
2	UM NOVO ESPÍRITO PARA O TEATRO? O CASO FRANCÊS.....	84
2.1	Economia e sociologia dos referenciais para o consumidor de cultura: prêmios, crítica e a construção da reputação.....	84
2.1.1	<u>O olhar da economia.....</u>	85
2.1.2	<u>O olhar da sociologia crítica de Pierre Bourdieu.....</u>	88
2.1.3	<u>O declínio da crítica teatral como construtora de reputação e como esfera pública de discussão do teatro.....</u>	93
2.2	Nós, os espectadores de Paris.....	97
2.2.1	<u>A boa vontade cultural do pequeno-burguês e sua educação pelo teatro</u>	102
2.2.2	<u>Os “Cães de Navarre”, o teatro contemporâneo e o abuso da nossa boa vontade.....</u>	105
2.3	Breve histórico do Estado como mercado no teatro da França	109
2.3.1	<u>Cenas decisivas de uma história de descentralização.....</u>	111
2.3.2	<u>Diversidade e criação: lemas e conflitos na invenção de um mercado.....</u>	114
2.4	A atualidade do meio teatral francês sob o prisma do desencanto.....	118
2.5	Por uma história cultural do teatro público francês.....	126

3	O PATROCÍNIO DE TEATRO E O TEATRO DE PATROCÍNIO: O CASO BRASILEIRO	131
3.1	Fernanda, Fernandinha, e o futuro marido futurista: uma peça <i>pop</i> (em) família	131
3.2	Por uma epistemologia das polêmicas teatrais	134
3.3	Limites do instrumental semiológico	146
3.4	“Hermetismo pra milhões” – por uma história cultural para <i>The Flash</i>	156
3.5	Ainda sobre as possibilidades políticas do teatro sem drama	167
4	EPÍLOGO: CENAS DECISIVAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS	172
4.1	Lei Rouanet: o falseamento de um mercado para as artes	172
4.2	Teatro carioca público, da zona sul ao centro: patrocínio, televisão, inovação cênica e naturalismo – uma hipótese	179
4.3	O novo espírito teatral: a visão de negócio	186
4.4	A outra outra visão	190
4.5	A outra cidade	193
	CONCLUSÃO	201
	REFERÊNCIAS	212

INTRODUÇÃO

A pesquisa presente, de doutorado, se propõe a estudar os problemas de uma fatia do teatro brasileiro a partir das relações entre a sua estética e seus meios de produção e difusão. O recorte dado é o do teatro carioca que se quer para além do divertimento e o foco se faz no trabalho do ator que produz esta estética.

Este trabalho lidará, portanto, com muitas dimensões que se cruzam e se friccionam, tanto dentro do conteúdo quanto de sua forma. Pois se ele tenta juntar aquilo que nunca se deveria ter separado, ou seja, sociologia e estética, ao mesmo tempo veremos que por causa desta proposta de enfoque e dos casos escolhidos como *corpus*, estaremos obrigados aqui o tempo todo a pelo menos tentar descobrir novas formas possíveis para descrever, criticar ou historiografar espetáculos, ensaios, movimentos da sociedade, cenas específicas, mudanças de mentalidades.

As questões de pesquisa que apresentarei a seguir nesta introdução são aquelas que percorrem minha vida prática no teatro, e que insistem em alimentar e dar sentido às minhas indagações e minha produção na academia.

Fui fundador e integrante durante 22 anos de um grupo de teatro que, como muitos grupos cariocas, buscou caminhos de sobrevivência alternativos durante os anos 90 e 2000. Pois em 1989, um grupo iniciante como o Sarça de Horeb não tinha perspectivas de viver nem de bilheteria, que estava em baixa para o teatro sem estrelas conhecidas, e muito menos patrocínios, coisa que a gente só ouvia falar mas ainda não acreditava que um dia fosse virar a realidade e condição de existência do teatro brasileiro. O Sarça fazia parte de uma geração de grupos da zona sul carioca que foram surgindo neste período, sendo que alguns desapareceram e outros sobrevivem até hoje, modificados, transformados em produtoras ou mesmo em simples “CNPJ’s” coletivos: Oikoveva, Mergulho no Trágico, Cia do Pequeno Gesto, Atores de Laura, Fodidos Privilegiados, Cia dos Atores, etc. Todos estes grupos descobriram desde cedo a dificuldade de sobrevivência no circuito teatral de bilheterias e a falta de apoio de políticas públicas que amparassem sua atividade criativa. Mais adiante será enfocado este período específico que é de virada neste sentido dos patrocínios no Rio de Janeiro. Por agora, a título de esclarecimento da minha trajetória e das questões que a acompanharam, será importante tentar pontuar aquilo que a diferenciou daquelas de meus colegas de outros grupos contemporâneos.

Em sua primeira fase, de 1989 a 1996, o Sarça de Horeb realizou quatro temporadas de três espetáculos em teatros no Rio e em São Paulo, viajou para festivais, vendeu alguns espetáculos para projetos do Estado. No núcleo constante do grupo éramos seis naquela época. O diretor Almir Telles já tinha 30 anos de carreira e era o único que tinha uma vida profissional estável, com empregos de professor de teatro em vários colégios e na Casa das Artes de Laranjeiras - CAL. Os outros cinco eram jovens atores: Alexandre Moffatti, hoje ator e produtor; Celso Taddei, hoje ator e roteirista da Globo; eu; Rodrigo Cherulli, um grande talento que abandonou o teatro e dá aulas de português na Escola Britânica; e Paulo Vianna Jr., hoje diretor de um programa de auditório de grande sucesso na TV cearense. Tirando o Almir, diretor do grupo, todos nós outros estávamos naquele momento em busca do sustento pela e para nossa arte e, jovens idealistas e dispostos que éramos, encontramos para isto uma fórmula que me parece única entre os grupos da época. Com alguns poucos contatos que tínhamos com escolas onde o Almir dava ou tinha dado aulas, e por causa do viés educativo dos nossos espetáculos - Machado de Assis, Ariano Suassuna, história do Brasil e até uma Via Sacra -, sempre tivemos um bom acesso ao meio escolar para a venda de espetáculos ou de ingressos para nossas temporadas. Mas a partir de 1996, sem perspectiva de entrar em cartaz por causa de prejuízos nas tentativas anteriores, decidimos investir pesadamente nosso tempo e nossa criação em espetáculos para serem apresentados dentro das escolas. A ideia era fazer um teatro-escola que não abrisse mão de um alto nível de qualidade artística, mas que fizesse isso com simplicidade, praticidade e forte conteúdo político, com ênfase na busca de uma identidade cultural brasileira. O resultado foi a criação de uma estética própria e a possibilidade de profissionalização do grupo, que a partir daí passou a sustentar, com a venda de espetáculos, a si e aos seus integrantes, ainda que precariamente. Primeiro em escolas particulares e depois em projetos de prefeituras, governos de estado, SESC's e SESI's, o Sarça contabilizou em seus 22 anos de existência mais de mil apresentações em todo o país, para plateias que variavam de 30 a 5000 pessoas, o que ao final de sua trajetória somou um público em torno de meio milhão de espectadores, pelas últimas estimativas feitas com base em anotações de agenda e contabilidade.

Particularmente, a trajetória do grupo se confunde com a minha, e sua profissionalização também significou a minha própria. Desde a formalização da empresa em 1992 - já tínhamos 3 anos de atividades - até sua dissolução em 2012, a sede oficial e escritório central foram quase sempre a minha sala de estar. Cedo entendi na pele o significado do que a sociologia francesa chama hoje de artista-empresendedor. Nossa organização de pagamentos inclusive já entendia isso muito bem. Só sobrevivia do grupo

quem se dispusesse a ser “produtor”, e essa palavra foi durante muito tempo para nós um sinônimo de “vendedor”, já que nosso repertório fixo e viajante fazia com que não produzíssemos muitas peças novas - média de uma a cada 3 anos. Além disso, a maior parte do percentual para cachês foi sendo cada vez mais deslocada do ator para o vendedor, à medida que fomos percebendo a lógica de investimento de tempo e trabalho necessários para conseguir colocar nossos espetáculos naquele mercado de escolas secundárias - hoje ensino médio. Um mercado que nós, até certo ponto, descobrimos ou inventamos, com muito esforço e uma razoável organização empresarial. Com antecedência que podia chegar a oito meses, planejávamos uma turnê, dividíamos os estados e regiões, mapeávamos literalmente as vendas pelo país e, depois de divididas as tarefas, saíamos à caça, ou às vendas, como verdadeiros caixeiros viajantes de espetáculos. Os atores-vendedores iam atrás de professores e diretores de escolas das capitais e do interior com a incumbência improvável de convencê-los de que nossos espetáculos eram necessários à educação de seus alunos. Esta pré-produção podia ser financiada com a venda de espetáculos anteriores ou com empréstimos, que na era pós-hiperinflação e de início do Plano Real comiam boa parte de nossos ganhos em juros bancários - sim, eles eram ainda maiores que hoje! Além disso, muita viagem de ônibus, algumas de 24 horas, pois só mais tarde as tarifas aéreas ficariam acessíveis no país. Nunca fui o campeão de vendas, mas criei um banco de dados - aprendi programação para isso, em 1996 - onde centralizamos as informações de mais de 1100 escolas, além de ter sido responsável durante muito tempo pela contabilidade do grupo, cuja minuciosidade e organização - também estudei essa parte - fez com que tivéssemos cada centavo gasto ou ganho escriturado e organizado contabilmente durante mais de 20 anos, gerando balanços e estatísticas de negócios de dar inveja a algumas multinacionais. O dinheiro de nossa micro-empresa era pouco e por isso mesmo muito bem controlado.

Nesta época, outros grupos cariocas como a Cia do Pequeno Gesto e a Cia dos Atores concentraram seu foco e seus esforços no processo de criação, como maneira de descobrir processos e estéticas que pudessem fazê-los ao mesmo tempo inovar formalmente, expressar novas perspectivas da realidade e também, é claro, se desenvolver profissionalmente e sobressair no mercado, através da boa acolhida de críticas e de um nicho do público zona sul cada vez mais especializado em pesquisa de novas linguagens. Mas seus atores, em um primeiro momento, assumiam que não poderiam sobreviver daquela atividade - vê-se pelo nome dos “Fodidos Privilegiados” -, e imagino que em geral tinham mais liberdade e tempo do que nós, para tentar trabalhos fora de suas companhias e/ou investir nos mercados de TV e comerciais.

Buscando outras formas de atuação e investindo firmemente no auto-sustento, o grupo Sarça de Horeb, que ajudei a fundar e que fez parte da minha formação como artista, acabou se desviando desta via tomada pelos outros grupos de sua geração. Tentamos forjar uma estrutura de criação que se assemelhava mais às antigas cias mambembes, com o foco artístico no público - concebido de uma maneira genérica, não especializado, embora dentro do meio estudantil - e uma rigidez de trabalho e carga horária de produção que não nos permitia muitas aventuras para fora de nossa rotina de viagens. Preparamos alguns poucos espetáculos que ficaram no repertório por quinze ou vinte anos, com processos de criação mais focados, onde o objetivo principal não era tanto o de compor novas estéticas, mas descobrir as formas mais eficazes para o cumprimento de nossas tarefas teatrais, que não eram nem um pouco simples nem fáceis.

Se profissionalmente esta história no grupo me forneceu as ferramentas e a compreensão de que se eu quisesse viver de teatro teria que produzir os meios para que isto acontecesse, artisticamente o Sarça de Horeb também me deixou marcas que levarei para sempre. Não me tornei um ator de processo, mas de prática - fui descobrir outros processos de criação nos poucos trabalhos que fiz fora do grupo. Mas apresentar na mesma manhã três sessões de um espetáculo político como *Brasil Nunca Mais: de Getúlio aos Generais*, para plateias lotadas de alunos de todos os tipos, foi para nós uma escola de atuação. Isso graças ao talento, à experiência e ao engajamento político do diretor Almir Telles, que concebeu para a versão escolar de seu próprio texto um cenário que cabia nas mochilas, figurino de calça jeans, tênis e camiseta branca, e uma direção super dinâmica que exigia uma agilidade e uma polivalência de atuação de difícil execução, mesmo com as dificuldades locais que encontrávamos mambembando pelas escolas. Cantávamos, tocávamos, encenávamos e narrávamos quarenta anos de história cultural e política do Brasil para alunos que na maior parte das vezes não sabiam nem do que se tratava uma ditadura, apesar de muitos ainda terem nascido em uma, na época em que começamos a rodar com o espetáculo. Este despojamento de meios, aliado à dificuldade técnica na atuação, virou a marca de todos os espetáculos do grupo.

A exemplo de certos grupos de periferia, esta prática nos tirou da zona sul do Rio de Janeiro e de todo um novo mercado de consagração e de patrocínios que começava a se formar nesta parte da cidade, em torno da virada para o século XX. De certa forma éramos desconhecidos do circuito de teatro carioca, que não tomava conhecimento do nosso trabalho fora do Rio, onde fazíamos um certo dinheiro e muito sucesso de público, com um teatro altamente político. Não me lembro de nenhum outro espetáculo de grupos contemporâneos ao

nosso que tenha tocado explicitamente no tema da ditadura naquela década, apesar de já estar extinta a censura. Mas o enfoque sobre essa geração de grupos cariocas mereceria uma pesquisa mais detalhada para verificar a pertinência destas minhas impressões, coisa que a necessidade de recorte e o tempo do doutorado não permitiram¹. Por enquanto, esta exposição um tanto superficial ou resumida é apenas um testemunho que tenta nos ajudar - a mim e ao leitor - a situar meu próprio contexto profissional, de onde nascem as questões que escolhi para abordar nesta tese. Estas sim, foram testadas durante a pesquisa e estarão discutidas nos capítulos seguintes.

Em *Brasil Nunca Mais*, ao final de cada sessão tínhamos a sensação de termos ajudado a mudar a forma de pensar daqueles alunos e alunas que, mesmo até o fim do primeiro decênio do século, com a ditadura cada vez mais distante, ainda se identificavam com o final da peça, especialmente na cena em que os estudantes da década de 60 se organizavam para lutar e acabavam sucumbindo à repressão e à tortura. Artisticamente esses anos reafirmaram meu compromisso com um teatro de discussão política, meio artesanal, pois nossa exigência estética era praticada menos nos ensaios do que diretamente em cena, aperfeiçoando os espetáculos a cada apresentação, descobrindo novas formas e caminhos durante as temporadas, para plateias diferentes entre si, geograficamente, sócio-culturalmente, e também em termos geracionais.

Então me tornei um ator “político” e “da prática”, um tanto à moda antiga. A virada do século XX trocou todos os meus parceiros no grupo, a não ser o diretor. Ficamos eu e o Almir Telles - que era o cabeça do grupo em termos artísticos - e vieram outros, alguns temporariamente e outros que continuariam até a dissolução, como Bernardo Cerveró e Clara de Andrade. Depois da virada do microcomputador e da internet, foi ficando cada vez mais difícil para nós a venda de espetáculos para escolas particulares, que optaram por um investimento massivo em informática e se desinteressaram pelo tipo de produto que tínhamos a oferecer. Por essa época - início dos anos 2000 -, com nosso trabalho já de certa forma reconhecido no meio educacional, começamos a sobreviver de outros mercados de vendas de espetáculos que tinham mais escala, como secretarias de educação e Sesc's. A partir de 2004, finalmente começamos a explorar o filão da Lei Rouanet, conseguindo em sete anos sete

¹ A dissertação de mestrado de Rosyane Trotta (TROTТА, 1995) é um dos pouquíssimos trabalhos que abordam este tema dos grupos, que permanece em aberto. O destaque atual dos profissionais oriundos e formados nesta leva de coletivos já justificaria muito este recorte de pesquisa hoje.

patrocínios “incentivados” por empresas, fazendo uso, para isso, de contatos que nossa condição de classe média zona sul nos permitia ter - aquilo que Pierre Bourdieu chamaria de capital social - e ensinando muitas daquelas empresas a utilizarem pela primeira vez o recurso do incentivo federal ao *marketing* cultural.

A “era dos patrocínios” mudou um pouco a lógica de funcionamento do grupo Sarça de Horeb, sem alterá-la completamente. Alguns destes nossos patrocínios foram na verdade apoios a projetos de repertório e apresentações em escolas e viagens, e apenas dois foram para novas montagens, *A Beata Maria do Egito* de Rachel de Queiroz e *O Mambembe* de Arthur Azevedo - este último com patrocínio sem Lei Rouanet. Só pelos textos escolhidos já dá para se ter uma ideia de que o grupo manteve neste período um certo compromisso com o que na sociologia teatral francesa se chama de “*repertoire*” - o repertório da literatura nacional. A busca de uma certa brasilidade teatral através da literatura de autores consagrados mas pouco montados, e uma cena que tocasse em questões sociais importantes, continuariam sendo as marcas de nosso trabalho nesta última fase, em que voltamos finalmente a botar peças em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo. *O Mambembe* foi nosso último espetáculo e ironicamente nosso único sucesso de bilheteria, com média de 278 pessoas por sessão em uma temporada popular de 6 semanas, o que no entanto, infelizmente, não garantia a autonomia do musical. Sem um novo patrocínio, com uma estrutura grande e os custos inflados pela nova era da produção teatral patrocinada, o espetáculo não conseguiu manter sua equipe para outras temporadas. A partir daí o grupo se dissolveu por divergências artísticas e profissionais. Ficou entre nós apenas a forte amizade, e na nossa carne uma marca indelével dos espetáculos bonitos e contundentes criados pelo Almir e defendidos por algumas gerações de bravos artistas.

Esta trajetória do grupo Sarça de Horeb está aqui apenas esboçada e mereceria por si também um bom estudo de caso, o que também não fiz em minha pesquisa, por achar que isto me tiraria justamente do foco das questões que pretendia abordar, dada a direção específica e *sui generis* que o grupo tomou. Aparece então rascunhada nesta introdução apenas como origem empírica da questão de estudo, já que foi ela, minha trilha de ator de grupo, que me encheu das bagagens artísticas e dos problemas que eu tento destrinchar e pesquisar hoje em meu trabalho acadêmico. E o papel desta introdução é antes o de ilustrar para o leitor a origem da pertinência do que vamos falar a partir de agora, primeiro para quem produz teatro como eu, e depois para quem pretende estudar as mudanças recentes na cena carioca.

Durante estes últimos 25 anos de atuação profissional, vi as formas de financiamento do teatro passarem por grandes mudanças e tive muitos colegas de alto gabarito artístico tendo

que se acomodam a situações de produção semi-profissionais. Eu mesmo sempre sobrevivi precariamente em meu grupo, muito mais pelo meu trabalho de produtor e vendedor de espetáculos, pois o meu percentual de ator era pequeno, numa lógica de pagamentos compatível com o tempo que eu dispndia em cada uma destas atividades. Por outro lado, vi também outros grupos e colegas cariocas desenvolverem saberes, linguagens e técnicas diferentes e às vezes mais abertas, refinadas e aprofundadas que as nossas, talvez mesmo antenadas com o que havia de mais novo no teatro mundial. E o Rio de Janeiro não deixou de ser nesta época um celeiro de novas estéticas. Mas a cada volta de turnê tínhamos a impressão de que o palco do Rio estava ficando mais dependente de patrocínios. Percebíamos um público cada vez mais diminuto e mais especializado em assistir a um teatro que, embora desbravasse questões importantes sobre o próprio teatro, sobre a vida cotidiana de classe média da zona sul e até sobre a humanidade de maneira mais abstrata, se distanciava das questões sociais que, a nosso ver, eram as mais importantes para o país naquele momento. De lá para cá, e principalmente durante a presente pesquisa, minha ideia de possibilidades políticas para o teatro se ampliou, se diversificou e até mudou bastante, mas naquela época era difícil para mim não pensar que o teatro carioca de zona sul se despolitizava ainda mais, à medida que alcançava mais patrocínios, diretos ou incentivados.

Com o recente incremento da “cultura de editais para a cultura” que, na falta de uma regulação legal, se concretiza pela vontade de secretários de governo e pela “indicação” federal para que as empresas estatais destinem parte de seus patrocínios por esta via, um certo mercado de financiamentos para o teatro “alternativo” se estabilizou. Um marco desse movimento no Rio de Janeiro foi a criação do primeiro FATE (Fundo de Apoio ao Teatro), em 2003, como resposta da prefeitura à movimentação política desencadeada pelo movimento FODA (Fórum das Artes – Rio).

A partir daí, alguns grupos teatrais cariocas, que no final dos anos 90 haviam tido muitas dificuldades para produzir, passaram a fazê-lo até com uma certa regularidade, em um meio já mais institucionalizado e de uma certa forma comercial, mesmo que este termo muitas vezes passe ao largo do quesito bilheteria - veremos adiante que a ideia de comércio em teatro não se resume mais a ingressos vendidos - e ignore a questão da subsistência dos artistas. E, mais recentemente ainda, alguns grupos da zona sul que não se preocuparam tanto com questões políticas no início de suas atividades começam a produzir belos e premiados espetáculos que abordam, em linguagem contemporânea, temas socialmente contundentes como ditadura, tortura, educação e desigualdade social.

Hoje sou ator, diretor, produtor e nos últimos anos tive como fonte de subsistência a bolsa de pesquisador no Doutorado. Já fui gerente, vendedor, contador, iluminador, e exerci muitas outras profissões, sempre dentro de minha própria empresa cultural e no intuito de viabilizar minha carreira de ator. Como ator-empresendedor, me acostumei a não separar a beleza que eu vejo em cena do fato social que a gera e nem do meio que a recebe e no qual ela interfere. Mas nestes 30 anos de prática no teatro eu vi estes três elementos - produção, estética e recepção - se transformarem completamente em novas configurações que a academia até agora se recusa a discutir no Brasil. Penso que esta “vista grossa” da pesquisa universitária é especialmente prejudicial para o estudo do teatro produzido e encenado no Rio de Janeiro, onde por exemplo a televisão exerce há décadas uma pressão enorme sobre as formas teatrais, que considero tão determinante quanto ignorada pela crítica e pela historiografia do teatro.

a) Por uma história cultural do teatro

Trabalhos recentes de certa forma acusam parte desta lacuna nos estudos teatrais brasileiros. Em 2010, Edélcio Mostaço organizou *Para uma História Cultural do Teatro*, um livro com estudos de vários autores que tenta dar voz a discussões recentes, as quais, segundo ele, “[...] cobram necessárias revisões de nossos padrões historiográficos e uma nova cartografia de proposições voltada ao estudo da cena, com destaque para a brasileira, em função dos deslocamentos de paradigma observáveis desde a Nova História”. (MOSTAÇO, 2010, p. 7). O livro aborda desde o trabalho do ator até influências e cruzamentos com outras artes, passando por casos de trabalhos teatrais específicos. No texto que abre o volume, Clóvis Massa (2010), assim como tinha feito a americana Suzan Bennett em *Theatre Audience : A Theory of Production and Reception* (BENNETT, 1997), tenta sugerir uma nova metodologia para se estudar a recepção no teatro, a partir dos estudos literários da “Escola de Constança”.

Em outro artigo, a antropóloga Adriana Facina discute a insuficiência atual dos olhares materialista e idealista para a cultura. Pois a Nova História, ao romper com o economicismo e abraçar uma ótica culturalista, se baseando por exemplo na literatura ou no teatro, correria também o risco da auto-referência ou de uma visão homogeneizante, caso “cultura” fosse tomada em abstrato, ou seja, sem levar em conta diferenças internas ou a relação com a sociedade, economia, etc. A visão idealista de cultura ainda hoje é muito presente, principalmente no estudo das artes e suas relações com o mundo social, e é reiterada por importantes e influentes pensadores. “Somente o que durará através dos séculos pode se

pretender em última instância um objeto cultural.”, já dizia Hanna Arendt (2003, p. 255) em um artigo de 1958 que, independente desta concepção abstrata de cultura, será abordado mais adiante neste trabalho por causa de suas interessantes considerações sobre as relações entre arte, cultura, o gosto - juízo estético - e a política.

A esta visão idealista de cultura como uma esfera superior, Facina opõe em seu artigo um outro reducionismo, que é o da abordagem materialista inerente à teoria do reflexo, recorrente na tradição do pensamento marxista. Em uma série de artigos,² György Lukács e Bertolt Brecht alimentaram, nos anos 30, uma polêmica acerca da pertinência do expressionismo alemão, onde defenderam posições diversas sobre a representatividade na arte realista.

Para Lukács, o papel da arte seria o de reconstituir a totalidade das relações sociais com suas contradições, que são de difícil percepção, por aparecerem na vida social apenas em fragmentos esparsos, devido ao processo de reificação que por ali passam. Marx denominou este fenômeno de “fetichismo da mercadoria”, através do qual a percepção fragmentada do mundo mantém o indivíduo alienado das relações humanas que sustentam a produção material. Para Lucács (BARRENTO, 1978), o modelo do século XIX da boa e velha literatura do romance realista seria o único capaz de religar estas partes em um todo compreensível para o leitor.

Já Bertold Brecht achava que as formas literárias e artísticas seriam produtos históricos que expressam realidades também históricas. Atrelar esta expressão a apenas uma opção formal seria ignorar esta condição, e considerar as formas como universais e atemporais. Para ele o romance do século XIX não servia para expressar os problemas sociais vividos no século XX.

Ao evocar as discussões de Brecht e Lucács sobre as formas da arte, Adriana Facina ressalta que “os argumentos de Lukács e Brecht estão longe do determinismo reducionista, mas também remetem à ideia de que a arte “expressa’, ‘espelha’, ou ‘retrata’ uma realidade que está fora dela” (FACINA, 2010, p. 263). Facina cita Raymond Williams para mostrar que, por mais que se complexifique este olhar, ele seria sempre dualista, supondo duas camadas preexistentes, ou níveis distintos de realidade.

² Ver em BARRENTO, 1978.

Em 2014, durante a etapa francesa da presente pesquisa, tive a chance de testemunhar o quanto estas discussões sobre as formas de representação continuam presentes e ainda podem contribuir nos estudos das relações entre arte e política. Em sua presente pesquisa³ Georges Didi-Huberman (2014) trabalha com um extenso levantamento das correspondências, entrevistas, artigos e outros ítems que atestam as intensas discussões estéticas e as relações melindrosas que mantiveram, entre si, dois dos maiores cineastas da Europa, ao longo de suas vidas. Jean-Luc Godard defendia que a revolução no cinema deveria incluir a implosão da forma cinematográfica, que não seria possível por exemplo a partir da moviola, um mecanismo inventado pelo próprio sistema industrial que se queria questionar nos filmes. Já Pier Paolo Pasolini preferiu sempre as formas regressivas, clássicas, através de narrativas menos fragmentadas que as do francês. Além do evidente paralelismo com a polêmica das formas nos anos 30, muitas contradições nascem desta disputa de ideias, como o fato de o cinema revolucionário de Godard não apresentar pobres em cena, ou o caráter altamente polêmico e explosivo que alguns filmes de Pasolini puderam alcançar, apesar da narrativa linear, que muitas vezes seguiu a lógica de um romance realista, ou de uma estética fotográfica ligada ao renascentismo.

Mas voltando ao trabalho de Adriana Facina, o que mais nos interessa nele para esta presente introdução é o fato de que, como alternativa à abordagem idealista e ao materialismo mecanicista, a autora vai buscar também em Raymond Williams (1979) o seu conceito de materialismo cultural, que será a base para a antropóloga desenvolver seu trabalho sobre a função da linguagem coloquial e popular na obra de Nelson Rodrigues. Nesta nova ótica, qualquer estudo sobre uma obra artística deveria visar a interação entre o objeto e seu contexto, e não uma determinação em sentido único. Pois a arte vista sob este prisma, mesmo não sendo um mero reflexo do meio social, expressa visões deste mundo que são coletivas de determinados grupos sociais, e é ela mesma construtora desta experiência.

b) Contra o olhar estetizante sobre o teatro brasileiro recente

³ Didi-Huberman (2014) abordou este assunto na sessão de 2/6/2014 do seminário: *Cinéma, histoire, politique, poésie*, que ele ministrou no *Institut National d'Histoire de l'Art* (INHA), em Paris.

A preocupação com a questão da qualidade da inserção do teatro na construção de experiências para a comunidade levou-me a considerar, no final desta pesquisa de doutorado, que qualquer tentativa de teorizar sobre a recente profusão de linguagens no teatro do Rio de Janeiro fica totalmente sem sentido se elas forem tomadas em separado da sua produção e dos seus mecanismos de consagração e recepção.

Pois no momento em que as artes cênicas explodem por aqui nas mais variadas linguagens e propostas artísticas, fazendo parecer que formalmente não há mais nada que as una umas às outras, elas parecem ter como único e fundamental ponto de interseção justamente a dependência universal das políticas estatais de fomento. Mas faltam-nos marcos teóricos seguros para analisar estas relações, pois não parece haver ainda uma tradição de estudos brasileiros que articulem os modos de produção recentes às estéticas do teatro. Considero esta uma lacuna importante, e a pertinência deste problema me foi confirmada com uma recepção bastante positiva dos colegas da área acadêmica das artes cênicas em minha primeira apresentação sobre este tema (GUENZBURGER, 2012a) no GT de Teatro Brasileiro do VII Congresso da ABRACE em 2012. Ao final de minha apresentação, muitos pesquisadores confessaram que nunca haviam pensado no assunto, e estavam surpresos com algumas informações básicas que levei para ali, sobre leis de incentivo no Brasil. Outros se mostraram bastante afinados com meu olhar cultural, inclusive o próprio Edécio Mostaço, que fez questão de me presentear com o seu livro citado há pouco. No artigo que o fecha, Tânia Brandão atesta a ausência de uma obra monumental para a história do teatro brasileiro e em particular a dificuldade de se produzir uma história presente, que dê conta do palco contemporâneo. Ela lembra que o teatro brasileiro nunca atraiu a atenção de historiadores de verdade, tendo que forjar sua história a partir da visão de literatos e intelectuais mais ou menos próximos ao fazer teatral. A fragilidade do conceito de história enquanto operação crítica destes autores teria gerado obras que no seu conjunto são marcadas por séries e lacunas, às quais Brandão liga a tradição intelectual de se encarar o palco como missão civilizatória, típica do escritor do século XIX, que compreendeu a literatura como a arte nobre, e a manifestação artística do palco brasileiro como desqualificada, destituída de dignidade.

O teatro moderno, da encenação e do diretor, seria, neste contexto, uma vitória contra o histrionismo dos atores, que pôde se espriar livremente graças aos gêneros ligeiros. Ele teria como razão de ser a luta pela afirmação da poesia [...]. Por este caminho, a força do teatro em si, a sua realidade de palco e de coxia, persistiu como valor derivado, secundário”. (BRANDÃO, 2010, p. 343)

Embora Tânia Brandão ressalve que “o palco e a coxia” começam aos poucos a ser valorizados pela pesquisa que surge com os novos especialistas oriundos das universidades a

partir dos anos 80, naquele congresso da ABRACE em 2012 eu chamei a atenção para o fato de que as relações desta materialidade teatral com o contexto social continuam em geral nubladas para a pesquisa do teatro recente, em função destes mesmos preconceitos bem citados pela autora. Quanto mais contemporâneo, ou quanto mais “artístico” o teatro - estamos mais presos à crítica modernista do que pensamos -, mais rarefeitas vão ficando para nós essas ligações entre o palco e o modo de produção/recepção. Se as convenções do dito “teatro pré-moderno”, de Procópio Ferreira, são vistas facilmente pela academia como resultado cênico típico e direto do gosto e da expectativa do público pagante, o TBC do “mecenas” Zampari já é enxergado como mais “independente” deste cabresto econômico e, com a multiplicação dos fomentos e das linguagens, chegamos mesmo hoje em dia a adivinhar uma suposta independência econômica da estética teatral. Com o fim da ditadura da bilheteria, o teatro poderá finalmente se desenvolver e se expressar livremente como arte autônoma. Será?

A era iniciada pelo TBC tentou fazer do teatro ao mesmo tempo uma ferramenta de aperfeiçoamento humano e um bem de consumo para o público burguês. Mas a partir dos anos 80, com a universalização da indústria televisiva e a lenta e definitiva entrada em cena das políticas públicas para o setor, este amálgama de projetos modernista e moderno para o teatro começa a se desfazer. No entanto, nada aponta, a partir disto, para a direção de uma autonomia estética da arte teatral. Podemos observar apenas que a cena com pretensões culturais formativas/civilizatórias ganha novas maneiras de sustento, de produção e de consagração, enquanto começa a se desvencilhar de outras formas teatrais que mantêm o vínculo direto com a bilheteria.

Naquela apresentação da ABRACE sugeri que seria papel da pesquisa universitária a tentativa do mapeamento destas novas realidades. De que forma a pesquisa teatral como um todo poderia dar conta hoje do papel da bilheteria, da televisão e do fomento nas diversas cenas brasileiras? A lógica de mercantilização da arte não será mantida na substituição dos paradigmas de legitimação, com o Estado/mecenas e a mídia tomando o lugar antes ocupado pelo espectador pagante? É cabível, no teatro carioca, retomarmos a divisão pré-TBC, entre o entretenimento profissional e o teatro “sério” amador onde artistas, embora hoje bem formados em universidades e cursos profissionalizantes, precisam lançar mão de outras fontes de renda, apesar dos patrocínios? E principalmente: quais as implicações estéticas destas mudanças?

Porque a cena que emerge neste novo contexto de produção certamente contém elementos cuja especificidade vai, na prática, muito além de nossos instrumentais teóricos atuais, que ainda ignoram as relações entre as poéticas contemporâneas e seus novos meios de

produção. Apesar de o teatro ser uma arte que desde seu início quase sempre se viu às voltas com o mecenato, na contemporaneidade brasileira esta questão torna-se tanto mais definitiva quanto complexa, já que um objeto de arte de baixo, médio ou alto custo, dos anos 90 em diante, passou a ter que ser previamente planejado para passar pelo crivo dos setores de *marketing* e dos meses de trâmites burocráticos. Seja para agradar ao empresário ou ao governo, ou ainda a ambos, este planejamento, que é um narrar-se antes de existir, não é feito pelo artista, mas pelo produtor cultural - ainda que às vezes eles sejam a mesma pessoa, como no meu caso -, e deixa marcas indeléveis no produto artístico final. No mundo inteiro, os aspectos teóricos da produção e da recepção desta arte por projetos estão sendo estudados⁴: quando o produtor narra e planeja a obra antes de contratar os artistas que vão criá-la, quem é o sujeito da criação? E o do discurso? Quando o consumidor de arte não é mais o seu financiador, quem é o público alvo? E no estranho caso da legislação cultural brasileira, em que o mecenato é dividido em alguém que decide, mas não paga - iniciativa privada - e alguém que paga, mas não decide - o governo brasileiro -, qual mecenas tem que ficar satisfeito com o resultado da obra, e de que maneira? E principalmente: quais os discursos e quais estéticas são mais valorizados nessas novas formas de produção?

c) O problema da delimitação do objeto amplo e inexplorado

A maior barreira para o desenvolvimento dessas questões em uma pesquisa de doutorado provém da extensão do objeto, que dificulta seu mapeamento. Pois o teatro do patrocínio hoje é praticamente todo o teatro contemporâneo brasileiro - pelo menos aquele que se estuda nas pós-graduações. Nos últimos anos, através de editais de empresas, de órgãos públicos, ou de captação direta de recursos incentivados, cada vez mais espetáculos e performances se atrelam a alguma modalidade de fomento. Estes novos mecanismos não só remodelam como fazem nascer formas teatrais que não existiam antes.

Esta lista é grande, e é preciso pensá-la na ótica do mercado e da produção, se quisermos compreender os novos padrões estéticos das manifestações teatrais cariocas. Só no Rio de Janeiro, podemos lembrar dos musicais de resgate de memória, que homenageiam

⁴ Foi lançada recentemente em Bruxelas uma coletânea (SMARTBE; BAYER, 2011) que reúne diversas visões internacionais sobre o tema do artista empreendedor, nas várias áreas da cultura mundial.

alguma figura da música popular brasileira, com orçamentos médios. A lista já é enorme: Cartola, Lupicínio, Elis, Pixinguinha, Dolores, Irmãs Batista, Carmen Miranda, Noel, Herivelto, Nelson Gonçalves, Candeia etc., e cada ano surgem outros, principalmente lançados pelo CCBB/RJ, mas também pelo Espaço Cultural dos Correios. Podemos pensar em toda sorte de teatro performativo, experimental e mesmo ambiental, que se multiplicam no meio acadêmico e podem se apresentar profissionalissimamente tanto na praça quanto para plateias diminutas, portanto sem depender de bilheteria. Lembre-se também dos grupos e espetáculos de rua, que deixaram de passar o chapéu para se tornarem especialistas em captação de recursos por editais. Aliás, esta especialidade também passou a ser a de todos os grupos e projetos coletivos de continuidade estética do Brasil.

A possibilidade de enormes aportes financeiros via leis de incentivo fiscal - federal, estaduais e municipais - é ainda a responsável pelo surgimento do fenômeno das mega-produções de musicais e/ou de espetáculos de apelo midiático, atrelados ou não a artistas de TV, importados da Broadway ou não, que incluem orçamentos e cachês astronômicos. Neste último caso, onde a atividade gera lucros, o apoio governamental seria justificado pela lógica capitalista de qualquer outro incentivo industrial, como política pública que promoveria empregos e desenvolvimento econômico, através do financiamento e desoneração de um determinado segmento produtivo. Mas como o Estado se exime de delimitar o que é cultura, de definir qual cultura deveria receber patrocínio, e principalmente de distinguir as diversas escalas de produção dos bens culturais - o que possibilitaria a organização das modalidades e a indexação de valores e contrapartidas específicos para cada tipo de produto ou atividade -, o que acontece hoje é que, no Rio, essas produções “globais” e/ou musicais de maior visibilidade e rentabilidade acabam centralizando as verbas incentivadas das empresas que são destinadas ao teatro.⁵ Isto acontece porque os espetáculos de grande orçamento e grande visibilidade são os que respondem mais diretamente à lógica de exposição do *marketing* cultural, que é central no mecanismo do mecenato incentivado. Em que pese ser este um dos poucos ramos de onde artistas profissionais podem tirar o sustento com certa regularidade, suas captações milionárias parecem servir principalmente ao propósito de enriquecer meia

⁵ A discussão e alguns dados sobre estas questões estão contidos no último capítulo desta tese.

dúzia de empresários⁶, que pagam seus enormes custos com o dinheiro público e depois podem ficar com a bilheteria inteira como lucro, sem riscos e em alguns casos possivelmente sem abatimentos, pois a sonegação de impostos sobre a bilheteria no Brasil ainda por cima é até certo ponto “garantida” pela falta de regularização legal para o setor.

Para terminar - mas não completar - essa rápida enumeração do teatro originado ou transformado pelo fomento, teríamos que citar praticamente toda a produção que começa a poder se profissionalizar fora do eixo RJ-SP, além das formas de teatro com alguma espécie de função sócio-educativa em escolas, hospitais, ou ainda com alcance ou vínculo a comunidades carentes de serviços públicos, que atuem em algum sentido identitário, social e de diversidade cultural. Estas últimas atividades podem ser fomentadas por renúncia fiscal de empresas estatais, mas usufruem também de editais e de fontes e programas que financiam ONG's ou pessoas físicas, entre eles o “Cultura Viva”, dos chamados “Pontos de Cultura”.

Originalmente, a presente pesquisa de doutorado se propunha a falar de como o teatro se desenvolve a partir da cultura de produção criada com a Lei Rouanet. Mas com o decorrer dos trabalhos, ficou claro que, apesar de determinante para se entender o teatro brasileiro contemporâneo, a lei de incentivo fiscal federal não poderia ser destacada de todo o emaranhado de formas diferentes de se patrocinar teatro atualmente, sob o risco de a pesquisa fechar seu foco sobre uma linha divisória que diz mais respeito à legislação do que ao teatro propriamente dito. Isto me impediria de enxergar o patrocínio enquanto parte do fenômeno artístico-cultural chamado teatro. Hoje são muitas as formas com que um espetáculo ou performance recebe dinheiro do governo, e cada uma destas formas - inclusive a Rouanet - estabelece diferentes maneiras de relacionamento institucional entre o objeto artístico e o recurso governamental, com respectivas implicações estéticas e culturais.

Mas falar de todos estes teatros que surgem ou são afetados pelo fenômeno da universalização do fomento no teatro carioca abriria demasiadas frentes de trabalho para uma pesquisa de doutorado. Só o mapeamento destes ramos e suas peculiaridades já escaparia às possibilidades do esforço de um pesquisador. Além disso, existem ainda mais duas dificuldades que impõem limites à pesquisa. A primeira é que a minha prática inclui a economia do teatro mas a minha formação acadêmica é delimitada pelo ramo da estética,

⁶ Quem afirma isto atualmente é o atual ministro da cultura, Juca Ferreira, em trecho de entrevista recente citado no último capítulo desta tese.

tanto em teatro quanto em literatura. E a segunda é que no Brasil praticamente inexistem dados ou censos sobre a produção, a difusão e o usufruto da cultura, e portanto os estudos de sociologia da arte e da cultura por aqui engatinham, principalmente em seu ramo teatral.

Diante de tantos limites, mas convencido de que este olhar é tão desbravador quanto necessário para o meio acadêmico, decidi encarar o desafio, investindo em uma pesquisa que partisse da minha própria experiência e de algumas das minhas próprias referências teatrais, sem o compromisso inicial de definir painéis estéticos totalizantes ou de tirar conclusões sócio-culturais sobre o teatro como um todo. Ciente do risco de fragmentação no resultado final da tese, desde o começo percebi que minha tarefa era antes a de propor novas formas de pesquisa, novas formas de escrita historiográfica, de crítica de espetáculos e performances, novos olhares que poderão ajudar e ser melhorados por mim e por outros pesquisadores. Pois espero que, assim como eu, cada vez mais outros sejam tocados por esta maneira de se pensar o teatro recente no Brasil, e fiquem também com dificuldades de voltar a falar exclusivamente da estética desta atividade cuja beleza depende de sua existência cultural e econômica.

A partir destes pressupostos, a hipótese que foi testada durante a pesquisa, e cuja validade será defendida ao longo destas páginas, diz respeito à sua própria feitura, à pertinência de se levar em conta aspectos sócio-econômicos e culturais para se abordar a estética teatral contemporânea.

Devido ao recorte multitemporal escolhido, o leitor verá que muitas questões práticas e teóricas estarão sendo discutidas junto com a principal, que é meta-textual. Entre elas, talvez a mais importante e mais ligada ao tema de pesquisa seja esta: até que ponto a consciência de sua própria inserção sócio-cultural também pode ajudar o próprio teatro a sair de suas constantes crises ou paralisias, estéticas e econômicas?

d) O recorte: casos estudados e critérios de escolha

Esta pesquisa de doutorado aprofunda, portanto, olhares e questionamentos surgidos de minha atuação artística e desenvolvidos em minha pesquisa de Mestrado (GUENZBURGER, 2011a e 2011b), e de certa forma ela começa onde acaba esta última. Minha Dissertação de Mestrado, defendida na Pós-Graduação em Letras da UERJ, tinha partido da dramaturgia, de depoimentos e de vestígios de montagens de *O Mambembe* para descobrir como que, para Artur Azevedo, não só o projeto de uma arte teatral profissional para o Brasil estava ligado ao de um teatro civilizador, mas como essa união só seria possível pelo patrocínio estatal. A dissertação foi adiante mostrando que, sob os ventos de uma forte

ideologia burguesa nacionalista e progressista, os anos 50 do século XX possibilitaram finalmente - e sem patrocínio do governo - o sucesso de *O Mambembe*, peça onde Azevedo aplicava estas ideias do final de sua vida, tanto em forma quanto em conteúdo. O texto só seria resgatado do fracasso retumbante de sua estreia em 1904 pelo sucesso estrondoso da montagem estilizante do Teatro dos Sete em 1959, que o transformou em uma espécie de genealogia glamurosa - ainda que isso seja discutível - para o nosso passado teatral.⁷

Neste presente trabalho de Doutorado, começando por um aspecto da montagem de 59 de *O Mambembe* que eu não havia não explorado em minha Dissertação - o do marco inicial da relação estreita entre a TV e o teatro carioca - escolhi analisar espetáculos onde conflitos e mudanças sócio-culturais do teatro estivessem expressas esteticamente de alguma maneira. Um dos resultados desta escolha também poderia ser visto como uma série de espaçamentos e lacunas, em relação à ideia de se desenhar uma história geral do teatro carioca recente, que no entanto aqui não foi tentada. Através da análise de espetáculos e com foco no trabalho dos atores, busco discutir a maneira com que novas estéticas e novas concepções de arte e cultura se ligam a novas formas de financiamento e de mídias, a partir de uma visão histórica que remonta ao início da simbiose entre a TV e o teatro no Brasil do final dos anos 50. Uma relação que em seu início oxigena o teatro que se queria para além do entretenimento, com a construção de grandes nomes e a possibilidade de bilheterias industriais para espetáculos considerados como de alto valor artístico. A partir dos anos 80 este pacto começa a apresentar problemas, por motivos que serão apresentados e discutidos adiante. Esta mudança nas “boas relações” entre palco e TV são vistas ainda no primeiro capítulo, através da análise do espetáculo *A Maldição do Vale Negro*, em cuja pesquisa de linguagem sobre velhas formas teatrais tento enxergar uma possível relação com os novos padrões televisivos de atuação, que se firmavam naquele final da década de 80. Portanto, nesta parte de meu trabalho merecem atenção especial algumas questões relacionadas às tradições e transformações do trabalho do ator no Brasil.

Este capítulo TV-teatro termina com a discussão premente do final dos anos 80 sobre a necessidade de o Estado financiar o palco - questão que aparece ali justificada e ilustrada pela

⁷ Meu artigo (2011b), que resume as questões da dissertação, está na Revista Interfaces da UFRJ, disponível em: <https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Fwww.cla.ufrj.br%2Fimages%2Fdocs%2Finterfaces%2Fsplit%2F15%2F15.143-161.pdf>

saturação do mercado teatral e pela ansiedade em relação à possibilidade de se importar, dos países do chamado primeiro mundo, algumas práticas de patrocínio estatal à cultura.

Esta expectativa para com o exemplo estrangeiro é o mote para eu interromper as análises cariocas e, fazendo um parêntese na metodologia escolhida, realizar um estudo de caso diferente dos demais. O segundo capítulo é todo ele um relato crítico de minha experiência de estágio sanduíche na *Université Sorbonne Nouvelle (Paris III)*, onde estudei, de janeiro a junho de 2014, parte do histórico francês de políticas públicas para o teatro e também a economia e sociologia do teatro e da cultura em geral. Tentei, é claro, juntar, no texto, esta bagagem da teoria com as impressões sobre os espetáculos contemporâneos assistidos por mim em Paris. Este capítulo justifica-se por fornecer embasamento às questões da tese, através do cruzamento entre discussões teóricas e a observação crítica de espetáculos de variados gêneros na França. O estudo das relações entre o conjunto da produção cultural e alguns fatores específicos da recepção teatral ajudaram a compreensão de um outro parâmetro de política pública para o teatro, que enriquece a discussão do caso brasileiro.

O terceiro capítulo diz respeito ao teatro de um brasileiro que trouxe, da Europa e dos Estados Unidos, uma nova proposta de se encarar o palco, uma estética cuja materialização passou a depender de um novo modo de produção, baseado no patrocínio. Voltando à metodologia escolhida, a pesquisa se centrou no espetáculo *The Flash and Crash Days*, do encenador Gerald Thomas, em cujos meandros estéticos busco demonstrar a interação com o complexo momento de mudança nos modos de produção e legitimação por que passava o teatro carioca. A polêmica como proposta artística e como estratégia de divulgação para o artista de vanguarda é ali sugerida também como campo privilegiado de análise para o pesquisador de teatro. A insuficiência, mas também a imprescindibilidade das ferramentas de semiologia teatral, aparecem na intrincada análise da obra de Gerald Thomas, fenômeno teatral complexo que até hoje desperta a ira e a paixão do público e de estudiosos. A peça escolhida, em especial, amplifica esta complexidade, ao misturar uma proposta teatral que poderia ser considerada hermética e autorreferencial com uma dupla de atrizes famosas, uma delas símbolo da escola teatral moderna anterior: Fernanda Montenegro e sua filha Fernanda Torres.

O capítulo quatro reúne os resultados coletados e organiza um painel de forças sociais atuantes sobre a vertente do teatro carioca que se caracteriza mais claramente pela proposta de realizar experiências de linguagem. Esta última parte da tese começa mostrando um quadro histórico recente e uma discussão sobre o investimento governamental à cultura no Brasil. A disputa atual sobre a Lei Rouanet introduz no trabalho os dilemas do teatro da zona sul

carioca, como o sustento dos artistas, a influência do paradigma televisivo sobre as formas da experimentação, a visão do teatro como negócio e a negação deste olhar. Estes assuntos, por fim, levam este último capítulo a uma outra discussão, envolvendo as definições problemáticas de cultura e arte, ligadas à disputa teórica entre um olhar sociológico e outro filosófico, sobre as possibilidades políticas das populações oprimidas, e seus desdobramentos na arte. Esta derradeira discussão aparece entremeada com uma experiência teatral cujo impacto sugere uma inversão da fórmula conhecida dos projetos de inserção social pelas artes cênicas. O grupo de teatro Bonobando, atuante na Vila Cruzeiro e com orientação de alguns integrantes do movimento “Reaje, Artista!”, propõe novas maneiras de se pensar o papel da arte na sociedade, que aparecem no trabalho como oportunidade de renovação para o próprio teatro.

Esta tese de doutorado se propõe a discutir, portanto, a partir de estudos de casos escolhidos, as relações entre a estética, a produção e a recepção de um certo teatro que é feito no Rio de Janeiro. O critério para a escolha dos casos estudados é o da inteligibilidade das relações entre estética e contexto sócio-econômico, e foi construído a partir de minha experiência profissional anterior e nas primeiras etapas de desenvolvimento dessa pesquisa, que ajudaram ainda na tarefa árdua de lidar com a definição flúida de um teatro carioca “para além do entretenimento”. A própria prática da pesquisa e da escrita foi enriquecendo esta visão, e acrescentando novas possibilidades de enxergar o fenômeno teatral, tanto na contemporaneidade quanto em suas discussões históricas. A universalização da TV, a falta de público pagante para a arte e a ainda recente resposta do Estado como financiador universal da cultura aparecem aqui intimamente ligadas à proliferação e transformação de poéticas teatrais, principalmente no que concerne ao trabalho do ator em cena, sua formação, e a concepção que ele tem de sociedade e de seu papel dentro dela. Esta mirada a partir do fazer teatral questiona o valor de limites fixos entre arte e indústria cultural, ao sugerir como problemática a definição de arte e cultura na contemporaneidade.

1 TEATRO E TV: ASCENÇÃO E QUEDA DE UMA RELAÇÃO DE SIMBIOSE

Este capítulo é histórico e funciona como uma introdução necessária à questão da entrada em cena do patrocínio no teatro brasileiro. Ele trata do mecanismo de simbiose entre a televisão e o teatro, iniciado em 1959 - sintomaticamente na montagem de *O Mambembe*, de Artur Azevedo - e que permanece predominante no teatro carioca, praticamente isolado até o final da década de 80, quando decai, se modifica e se mistura a outros mecanismos de legitimação, promoção e financiamento, até os dias de hoje.

Este assunto, que não estava previsto no projeto original do doutorado, veio ganhando corpo na pesquisa toda vez que se tocava na questão da legitimidade do ator carioca, inclusive enquanto ator-empresário, ator-celebridade e ator-captador de patrocínios.

No ensaio que compõe a primeira parte deste capítulo⁸, em que retomei por outro ângulo o assunto de minha dissertação de Mestrado, comento a participação de Fernanda Montenegro na famosa montagem de *O Mambembe* de 1959, a partir de fotos, testemunhos, críticas e, principalmente, do áudio completo do espetáculo, que a própria atriz havia gentilmente me cedido quando precisei fazer a pesquisa musical para uma outra montagem desta peça, na qual fui também produtor e ator, por meu grupo em 2010⁹. Imbuído do olhar do doutorado, apresento no trabalho a versatilidade das possibilidades técnicas e estéticas da atriz - da encenação de Gianni Ratto eu já havia de certa forma falado na dissertação -, dialogando com uma pesquisa de contexto que envolveu sua formação, o modo de produção e sobrevivência do Teatro dos Sete e, principalmente, um assunto que ainda tem tido pouca atenção por parte dos especialistas no assunto, como Tânia Brandão, e que tinha “passado batido” também em meu mestrado: *O Mambembe* de 1959 descobriu que a fama dos atores de televisão podia catapultar o sucesso de uma montagem de teatro.

⁸ O tema surgiu de uma instigação da professora Angela Reis em sua disciplina de 2013 na Pós-Graduação da UNIRIO, sobre a história do ator brasileiro. Angela sugeriu que os trabalhos finais fossem críticas à performance de algum ator contemporâneo.

⁹ Ver: *O GLOBO*. O Mambembe 51 anos depois: peça ganha remontagem e a crítica Barbara Heliadora relembra a montagem original. Rio de Janeiro: 3/6/2010. Capa 2º Caderno. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/o-mambembe-51-anos-depois-peca-ganha-remontagem-a-critica-barbara-heliadora-relembra-a-2999150>>. Acesso em 10/12/2014.

O amplo testemunho dos artistas da época confirma o modo como a montagem explorou este mecanismo, que influenciou inclusive na distribuição dos personagens, dividindo os papéis principais em função da notoriedade da dupla Sérgio-Britto / Fernanda Montenegro como casal romântico da TV Tupi. O “neo-divismo” apontado por Tânia Brandão (2002) é sugerido neste meu trabalho como resultado de uma versatilidade artística que permitiu, a toda uma geração, misturar e ainda negociar esta mistura entre teatro e TV.

1.1 Fernanda Montenegro em *O Mambembe*: o *quelque chose* da diva moderna

Quando se pensa em uma artista bem sucedida no teatro brasileiro o primeiro nome que vem à mente é o de Fernanda Montenegro. Grande dama, referência de qualidade, e uma artista que equilibra, justamente por não separar, o sustento e a criação, valor artístico e valor de mercado, amor à arte e tino profissional.

Procurei manter, neste estudo que marcou uma etapa de minha pesquisa, este aspecto de duplicidade da carreira de nossa “atriz-símbolo”, ao focalizar sua atuação como Laudelina Gaioso em *O Mambembe*, de Artur Azevedo, na montagem memorável de 1959, pois penso que este espetáculo inaugurou, junto com o grupo do Teatro dos Sete, toda uma nova forma de relacionamento entre cultura de massa e arte. Esse é um problema com o qual, de certa maneira, Artur Azevedo já se via às voltas (MENCARELLI, 1999), tendo que escolher entre o sustento pela indústria de musicais e o “bom teatro” que, no entanto, era incapaz de se sustentar. Entrelaçado à atuação de Fernanda, aparece aqui este problema extra-palco, que o enredo da peça já abordava parcialmente em 1904, e para o qual a geração do Teatro dos Sete forjou soluções que em parte perduram até hoje.

Se o *Mambembe* de Artur Azevedo não obteve em 1904 o mesmo êxito que obteria com o Teatro dos Sete 55 anos depois, muitas são as razões, e estão atreladas à forma com que o público de cada época recebeu o material cênico apresentado por cada uma das montagens. Se, na virada para o século XX, Azevedo esteve assustado com o rumo industrial e massificado do ramo musical ligeiro, no qual ele antes tanto se destacara, pode ter pensado *O Mambembe* como libelo às origens do teatro (GUENZBURGER, 2011a e 2011b), numa tentativa de acomodar a esse mercado de musicais um tipo mais conservador e elitizado de comédia de costumes, que ele considerava mais “artística”. Com esta e outras peças, em críticas, ou em seu festival de comédias de costumes na Exposição Nacional de 1908, Artur

podia estar finalmente tomando partido, no final da vida, numa questão onde durante o século XIX ele mantivera um comportamento ambíguo: a da disputa entre arte e entretenimento.

A partir da época de *O Mambembe*, Artur Azevedo admite como única salvação para o teatro “sério” brasileiro a construção do Teatro Municipal, ou seja: para haver um teatro profissional verdadeiramente artístico, o governo deveria sustentá-lo. Isto nunca aconteceu totalmente e a questão ainda está em pauta no século XXI.

Mas em 1959, tudo levava a crer que o teatro moderno brasileiro seria capaz de criar um mercado autossustentável para si¹⁰, mesmo que sem a ajuda do governo. Nisto acreditavam os entusiasmados criadores do Teatro dos Sete e toda sua geração. Fariam de tudo para levar adiante seu projeto de espetáculos que fossem ao mesmo tempo nacionais e modernos. A estreia aconteceria na casa sonhada por Artur Azevedo, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Diante da inexistência de patrocínios ou de um público certo, a solução financeira imediata que encontraram para esta ousada empreitada foi, talvez, a primeira campanha documentada de divulgação de teatro pela televisão brasileira, que aconteceu quase espontaneamente, quando Sérgio Britto, então diretor e apresentador do Grande Teatro, na TV Tupi, resolveu dizer ao final de um programa: “Há três anos vocês assistem ao nosso programa, e pela audiência vocês mostraram que acreditam em nós de verdade. O que eu quero de vocês é o seguinte: façam uma assinatura da nossa temporada [...]” (BRANDÃO, 2005, p. 166)

Se bem que na versão de Gianni Ratto, diretor do Teatro dos Sete, essa relação pode não ter se dado tão por acaso assim, ou pelo menos ter se dado a partir de uma consciência mercadológica por parte dos componentes do grupo: “Então se formou a ideia de fazer um espetáculo. Porque o Sergio [Britto] tinha muita penetração, tanto o Sérgio quanto a Fernanda, por causa da televisão. [...] Antes de começar, tínhamos um público já pronto para ir ver a gente.”¹¹ (apud BRANDÃO, 2005, p. 166)

De repente a TV começa a ser um critério para a produção de uma peça. Na época de escolher o elenco, Fernanda teria dito:

Sérgio, você e eu temos feito par romântico de quase a metade do repertório do Grande Teatro Tupi, o público nos espera como par romântico e não pode ser

¹⁰ Moderno aqui já pressupunha um caráter “artístico”, em contraste com o teatro convencional, que na época se considerava como atrasado, indisciplinado e voltado apenas para a bilheteria.

¹¹ BRANDÃO, 1992, p. 68.

decepcionado. Você vai fazer meu galã, papel meio bobo, mas que precisa ser feito por você. (BRITTO, 1996, p. 107, apud BRANDÃO, 2005, p. 169)

E assim a televisão também ajudou a escolher o elenco de *O Mambembe*, entrando definitivamente para dentro do palco brasileiro. Desenvolvida depois em escalas que na época eram inimagináveis, de lá para cá esta mistura moldou, financiou, divulgou, prestigiou e consagrou teatro e televisão reciprocamente, a ponto de às vezes ser difícil de se falar de uma coisa sem se tocar na outra, principalmente no Rio de Janeiro.¹²

Este processo de amalgamento criou para as bilheterias do teatro carioca uma dependência crescente do destaque de nomes televisivos nos elencos. Um pouco mais recentemente, o teatro brasileiro com pretensões artísticas passa a depender do dinheiro governamental, já que, depois de algumas décadas de desenvolvimento, novamente volta a não dispor de público suficiente para sustentá-lo - muitas vezes concorrendo com a própria televisão que antes ajudara a catapultar ou criar suas estrelas. Hoje em dia, quase sempre, um ator ou uma atriz iniciante no Rio só terá chances de concretizar sua profissionalização se for na TV, ou - como na era pré-TBC - no teatro industrial dos grandes musicais e do humor ligeiro. Ao mesmo tempo, cada vez mais o mercado de televisão vai se libertando da necessidade de arregimentar no teatro suas figuras principais, como tinha feito com a geração do Teatro dos Sete em diante.

Fernanda Montenegro perpassa cada uma destas etapas do teatro e televisão brasileiros, surgindo como que em uma encruzilhada de gerações. Apesar de começar a carreira no final da década de 40, nunca participou dos novos grupos amadores da época, onde se forjava o novo teatro. Segundo seu próprio testemunho, sua universidade foi o trabalho na Rádio MEC, sua pós-graduação foi o teatro ao vivo na TV Tupi (COELHO, 1982, p. 32 e 45), e sua trajetória profissional no palco começa junto à geração de artistas anterior à sua, que ainda usava o ponto, e que estreava uma peça sem conhecer o texto inteiro, mas apenas suas próprias falas e as “deixas” dos colegas. Depois aprendeu a disciplina e a profundidade da tradição francesa com a Cia de Henriette Morineau, em seguida as práticas modernas do teatro com Gianni Ratto na Cia Maria Della Costa - onde recebeu seu primeiro texto inteiro para ensaiar -, logo após entrou para o TBC, que largou ao se fixar no Rio de Janeiro, para aqui trabalhar no Grande Teatro da TV Tupi e fundar o Teatro dos Sete, com Ítalo Rossi, Sérgio

¹² Apesar de trabalhos acadêmicos muitas vezes fazerem certa vista grossa para este fato evidente no teatro carioca recente, como já dissemos na introdução.

Britto, Fernando Torres e Gianni Ratto. (COELHO, 1982; MONTENEGRO, 1988; RITO, 1990)

Sem perder de vista Fernanda Montenegro como símbolo de uma geração de artistas que conseguiu até certo ponto subverter a lógica que impedia até então o teatro de se desenvolver na direção de uma arte que fosse autossustentável, vamos comentar aqui sua atuação em *O Mambembe*, a partir de críticas, fotos, depoimentos e principalmente do áudio do espetáculo¹³. (MAMBEMBE, 1959) As balizas e critérios para essa análise de uma performance de 55 anos atrás, além de muita imaginação¹⁴, serão portanto: a formação prévia da atriz; a ideologia do espetáculo, de se misturar atores modernos e antigos para reinventar uma época teatral esquecida - ou ignorada e portanto ficcionalizada, como tenho afirmado em trabalhos anteriores¹⁵; os estilos e escolas de interpretação que se intercalam - realista, melodramático, comédia ligeira, farsesco, etc; e finalmente as interessantes coincidências entre atriz e personagem: Laudelina vive a tentativa e a impossibilidade de viver de sua arte, de levar seu talento do palco amador para o mundo profissional, Fernanda faz parte de uma geração que fundou novas formas de fazer isso, e *O Mambembe/59* é um marco divisório neste sentido, um teatro que pôde se dar ao luxo até de ser antigo e refinado, pois seus principais atores já eram comprovadamente modernos na TV, além de, é claro, serem sustentados por ela.

Plateia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1959. 21h35min:

- *Mas essa não é aquela que faz as heroínas do Grande Teatro na TV Tupi?*

- *Claro, e aquele é o galã e o diretor do programa, o Sergio Brito.*

- *Porque que é que quando ela entrou em cena eles começaram a falar com sotaque português?*

- *Shhh! Depois eu te explico...*

A peça é a burleta de 1904 *O Mambembe*, de Artur Azevedo e José Piza, e a mocinha é Laudelina Gaioso, interpretada por Fernanda Montenegro, que ao entrar em cena encontra seu pretendente, Seu Eduardo (Sergio Britto), ajoelhado, aos pés de Dona Rita, tia e mãe de

¹³ Do espetáculo quase completo. 3 fitas K7 (digitalizadas pelo pesquisador) do arquivo pessoal de Fernanda Montenegro. Estas gravações foram feitas e guardadas durante cinquenta anos por Alfredo Souto de Almeida.

¹⁴ Incluindo diálogos fictícios a partir de depoimentos, críticas e reportagens de jornais.

¹⁵ (GUENZBURGER, 2011a e 2011b)

criação da moça. O cotidiano do Seu Eduardo é o de um pequeno funcionário público bem comportado, mas no Grêmio Recreativo Teatral do Catumbi ele interpreta os mais arrebatados heróis, verve romântica que deixa escapulir para sua vida real, quando se trata da paixão que sente por sua companheira de palco amador, Dona Laudelina. Na primeira cena da peça, Seu Eduardo acorda cedo para visitar a amada, após ambos terem representado, na noite anterior, *A Morgadinha do Val Flor*. Depois de receber de Dona Rita o apoio a suas intenções para com a mocinha, o mancebo, em mais um arroubo de amante apaixonadíssimo, se ajoelha aos pés da tia da jovem, agradecendo como se estivesse num drama romântico.

Laudelina entra em cena exatamente neste momento, e não se faz de rogada: através de um grito agudo, volta à personagem da noite anterior e aproveita o clima apaixonado para começar a representar novamente o dramalhão:

“- Ah! Um discípulo de Voltaire, ajoelhado aos pés da cruz...”¹⁶

Seu Eduardo imediatamente entende o jogo:

“- A cruz é o amparo dos que padecem!”

Ao tomar a forma metateatral de um ensaio improvisado na sala de estar, a cena, que até então vinha usando um coloquial elegante, de época, toma ares de um teatro mais ingênuo e antigo, com gesticulação arrebatada, vozes empostadas, frases cantadas na tradição da oratória lusa e sim, o famoso sotaque português, que supõe-se seria o mais usado pela tradição amadora do teatro dos subúrbios cariocas de início do século, subúrbios estes dominados pela cultura e pela população emigrada de Portugal durante todo o século XIX. Tudo isso o Teatro dos Sete executa com precisão e consciência em 1959.

Pelo menos é o que nós podemos adivinhar ao ouvirmos o áudio completo da peça ao vivo, outros 55 anos depois. Impressiona a agilidade, a disponibilidade e a compreensão de linguagem daquela atriz que faz a jovem amadora interpretando a mocinha romântica. Como poderia Fernanda Montenegro, uma atriz ainda razoavelmente jovem - 30 anos na época - que fez boa parte de sua formação na TV e rádio, ter tamanho domínio sobre um estilo tão distante quanto difícil de se executar naquelas condições? Para tentar responder a estas e outras perguntas vamos largar de vez em quando o áudio da peça, parar de imaginar a cena e a plateia, e consultar alguma bibliografia sobre nossa grande atriz.

¹⁶ Todas as falas da peça que aparecem aqui foram retiradas do áudio original que foi gravado em alguma apresentação do espetáculo (MAMBEMBE, 1959), portanto, a referência não será repetida exaustivamente.

Ler os depoimentos biográficos de Fernanda¹⁷ com o pensamento em *O Mambembe* põe à mostra similitudes e diferenças entre personagem e intérprete, quanto aos problemas colocados em relação à formação e profissionalização do artista e suas soluções, seja no enredo da peça seja na trajetória da atriz.

Laudelina e Fernanda foram criadas no subúrbio do Rio de Janeiro, em famílias de classe média baixa. Se Laudelina Gaioso se descobriu e se formou atriz nos dramalhões do Grêmio Recreativo Teatral do Catumbi, Arlette Pinheiro Esteves - nome de batismo de Fernanda - estreou no drama *Os dois Sargentos*, no grupo de paróquia São Sebastião, na Jacarepaguá ainda rural dos anos 30. Ambas se deparam cedo com a difícil realidade de penúria do teatro brasileiro, com a falta de um mercado para sua arte. Ambas tem o temperamento necessário para enfrentar este obstáculo, se botando em movimento, criando novos espaços, novas plateias, uma mambembando e a outra negociando sua arte na lógica da cultura de massa. Para as duas, a chama do teatro deve continuar acesa, mesmo que para isso elas tenham que barganhar com elementos extra-artísticos, como veremos adiante.

Fernanda iniciou a profissão na rádio Ministério da Educação onde, além de trabalhar como redatora e radiatriz, teve uma primeira formação com profissionais basicamente lusitanos: “[...] aulas de português com Otacílio Rainho, de declamação com Martinho Severo, de avaliação dramática de texto com Esther Leão” (RITO, 1990, p. 27).

Então não era a primeira vez que ela enfrentava o estilo romanesco e nem o sotaque português. E na cena dentro da primeira cena de *O Mambembe* de 1959 podemos perceber a desenvoltura do trio Fernanda-Sergio-Ítalo frente a essa brincadeira teatral, e no caso de Fernanda aparece inclusive o cacoete radiofônico para o estilo melodramático, com inúmeras interjeições do tipo “oh!”, “ahhnn...”, “ah!”, que marcam as reações da personagem auditivamente, o que para nós que acompanhamos a apresentação ao vivo através da gravação de áudio é muito bom. Mas provavelmente para a plateia que via o corpo dos atores em 1959 aquilo era uma redundância, desculpada neste início de espetáculo por causa da estilização da “peça dentro da peça”. Depois, quando um pouco deste estilo declamatório como que “vaza” para as outras cenas do espetáculo, a plateia já se acostumou e aceita de bom grado os barulhinhos de Fernanda, o português castiço, levemente luso, e o tom didático de todo o elenco, assimilando tudo isso como um jeito antigo e ingênuo de ser. Hoje nós podemos

¹⁷ COELHO, 1982; MONTENEGRO, 1988; e RITO, 1990.

pensar em como a formação de radialista de Fernanda pode ter contribuído para este encontro estilístico feliz, entre dicção afetada, sotaque português e uma certa relação didática para com a interpretação, no sentido de desenvolver uma personagem dentro de um determinado estilo, e ao mesmo tempo ensinar seus códigos para a plateia, que os desconhece ou os esqueceu.

A entrada de Frazão em cena é um momento de inteligência de Fernanda. Laudelina, que até então vinha, como os outros, botando todo o seu sentimento nos versos derramados da *Morgadinha de Val-flor*, quando percebe a presença do grande ator em sua casa, não consegue parar de representar o drama, com a mesma melodia e sotaque afetados, mas agora sem energia, no agudo, como se a voz lhe fosse falhar, - e aqui imaginamos aqueles olhos expressivos de Fernanda se esbugalhando - apalermada ou enfeitiçada com a presença do grande ídolo. Um pequeno momento que a plateia entende e acompanha com uma risada geral.

Depois da saída desconfiada do jovem e amador galã do Catumbi, Frazão propõe contratar Laudelina para primeira dama de sua companhia mambembe. Faz essa proposta à tia, madrinha e mãe adotiva da menina, como mandava o recato da época. Dona Rita nega imediatamente, dizendo que a menina não se destina ao teatro e que se assim o fosse, não o seria em um mambembe. Frazão retruca que o mambembe é meio ideal de se começar uma carreira, pela possibilidade de experimentação em vários papéis diante de um público menos exigente que o da capital. Neste momento, começam a aparecer as características principais que Laudelina exige de Fernanda: a versatilidade, a maleabilidade, a capacidade de rapidamente se adaptar a novas situações. Dona de temperamento forte, Laudelina está sempre disposta a tudo para conseguir o que quer, e nesta cena usa todas as estratégias a seu alcance - e ao alcance da intérprete - para convencer a tia de que ela deve aceitar o convite do ator empresário. Fernanda começa por um tom choroso e de lamento numa melodia triste e sóbria, mas bem à francesa - com a última sílaba tônica da frase marcada por um agudo, tal como ela deve ter aprendido nos anos em que atuou na Cia de Henriette Morineau: “que futuro me espera fora do *teatro*? Ser costureira a vida *tôda*? Casar-me com Seu Eduardo que não ganha o suficiente para viver *soltêiro*? Encher-me de filhos e de *cuidados*?” De repente, a menina suburbana, direta e realista, solta o argumento: “se tenho, como dizem, algum jeito para o teatro, não seria melhor aproveitar a minha habilidade?” Depois a personagem passa para o tom de conluio, quando tenta tramar em segredo com Frazão a sua ida, para finalmente extravasar todo seu temperamento, dizendo que se a tia não deixar, ela irá mesmo assim, com ela ou sem ela. Para cada uma destas Laudelinas, uma Fernanda, que se sucede à outra em

uma velocidade incrível. Elas nunca se confundem, variando de tons, estilos e mesmo de registros de estratos sociais, pois Laudelina / Fernanda está na encruzilhada de todos eles.

Na mesma noite – corredores do Teatro Municipal, intervalo do primeiro ato:¹⁸

*Fernando Sabino – Mas olhe que eu sou empedernido para teatro, quase não vou, e convenhamos... o texto do Artur Azevedo não me animou muito... Mas essa noite, parece que o teatro está encantado, nunca vi nada tão lindo e contagiante...*¹⁹

*Cândido Portinari – Pois eu fui o primeiro a fazer minha assinatura para a temporada, liguei assim que vi aquele rapaz anunciando a peça na TV. Aliás eu não perco um Grande Teatro. O engraçado é que quando vieram me entregar os bilhetes da assinatura o entregador era ele mesmo, o próprio diretor e apresentador do Grande Teatro...*²⁰

Sabino - O Sergio Britto? Com certeza deve ter feito questão de ir lhe entregar, deve ser um grande fã do seu trabalho...

Portinari - Pois eu é que sou fã desses jovens do Grande Teatro. E quem não é? Eles estão tirando um atraso enorme do Rio de Janeiro em relação ao repertório universal. Toda semana é uma peça ou romance novo, e com que classe! E hoje... eles merecem esse sucesso. Você viu como cada mudança de telão do cenário era aplaudida? E olhe que eram aquarelas, tão simples quanto funcionais e belas. Eu tinha falado que esse diretor italiano não era bobo, cansou de fazer cenário para o Giorgio Strehler na Itália...

*Pascoal Carlos Magno – Alguém tinha que dar uma medalha pra esse italiano, a Ordem do Cruzeiro do Sul!*²¹

Portinari - E a aquela música da menina que quer ser atriz? Na segunda repetição já tinha gente da plateia cantando com ela “Elle a quelque chose là”...

Sabino – quase não deixaram a peça continuar de tanto que aplaudiram a moça depois da música. Mas também, que graça, que leveza...

¹⁸ Diálogo fictício, imaginado a partir de informações contidas em depoimentos e notícias da época.

¹⁹ Sobre a desconfiança inicial e o posterior deslumbramento de Fernando Sabino ver: SABINO, F. Mambembe. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 21/11/1959.

²⁰ Ver depoimento de Britto em BRANDÃO, 2002, p. 311.

²¹ MAGNO, P. C., O Mambembe no Municipal, a Ordem do Cruzeiro do Sul para o diretor Gianni Ratto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14/11/1959, 2º cad., p. 3.

Bárbara Heliadora, para começar sua crítica sobre o espetáculo desta mesma noite, iria dizer que

[...] ao fim do primeiro ato os encontros de amigos nos corredores do Teatro Municipal eram mais efusivos do que de costume: o clima de alegria, de amor que se criara no palco era absolutamente contagiante, provocando esta perfeita integração de espetáculo e plateia que é o verdadeiro fenômeno dramático.²² (HELIODORA, 1959)

Quanto à graça e a leveza que Fernando Sabino achou na Laudelina de Fernanda Montenegro, estes adjetivos aparecem em diversos elogios de outras reportagens e críticas da época²³. Mas leveza e graça são termos pouco técnicos e bastante subjetivos, e nós hoje, de frente para o áudio recuperado da peça, nos esforçamos para procurar o que está por trás desta impressão que Fernanda causou na plateia e na crítica, a de ser graciosa e leve em um papel de difícil execução, pelas mudanças bruscas de humor, intenção, intensidade, e até de estilo, que a personagem exige da intérprete de uma hora para a outra.

Em 1904 o gênero leve era o lugar comum entre os atores da indústria de musicais da capital federal. Mas ser leve em 1959, para uma atriz de temperamento dramático, como vinha se firmando a imagem de Fernanda Montenegro, não era algo tão provável. E por isso mesmo o resultado da atriz neste papel ajudou a confirmá-la como “atriz completa” na “[...] privilegiadíssima posição que ocupa no teatro nacional” (HELIODORA, 1959), conferindo novas possibilidades àquela jovem intérprete.

Para tentar esmiuçar estas características no palco que ouvimos e imaginamos em 1959, vamos analisar o incrível desempenho de Fernanda na sequência principal de Laudelina, em que esta tem participação central na peça, ao tomar para si a responsabilidade de salvar o mambembe que está encalhado na cidade perdida de Tocos, sem dinheiro para ficar ou sair. O trecho começa quando o casal Laudelina/Seu Eduardo encontra aquele que pode tirá-los da enrascada: o Coronel Pantaleão Praxedes Gomes, obtuso senhor feudal e autor do drama em doze atos *A Passagem do Mar Amarelo*, descendente direto dos *vecchios* lúbricos da *commedia dell'arte*, e provocação de Artur Azevedo a um certo autor amador seu

²² HELIODORA, B. De como se deve amar o teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/11/1959, 2ª parte, p. 6.

²³ Notícias citadas e ainda: SALGADO, Paulo. Mais coisas do Mambembe. *Revista Querida*, n.137, p. 93-94, 1ª quinzena fev 1960; e DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Com o Mambembe pelo teatro dos sete. Rio de Janeiro: 22/11/1959, rev. feminina p. 12-13.

contemporâneo²⁴. Com o consentimento do coronel, Sr. Eduardo sai de cena para levar as malas da companhia ao teatro da cidade, dando ingenuamente um conselho para sua amada, do qual mais tarde iria se arrepender: “Trate de agradecer-lhe” e Laudelina: “Agradar-lhe? Mas como?” Este é o mote da sequência que vai terminar sem resolução, na cena em que Laudelina anda na corda bamba de tentar salvar o mambembe arrancando algum dinheiro do velho e babão Coronel Pantaleão, mas sem que para isso tenha que perder de vez sua condição de mocinha recatada.

Na primeira cena da sequência, Fernanda serve de contraponto e “escada” para Renato Consorte dar um show de histrionismo em seu caricato Pantaleão, autor amador que tenta justificar os doze atos de sua peça, onde o povo de Moisés sai da Palestina para o Egito, mas não *apenas* atravessando o mar vermelho, pois “seria uma coisinha a toa. Quis dar mais peripécias ao drama...”, e com isso arranca diversas gargalhadas da plateia. Consorte mostra um repertório imenso de truques e técnicas farsescas de interpretação, como quando recita trechos de *A Passagem...* com todas as ênfases deslocadas para tônicas de palavras secundárias, deixando praticamente incompreensível o conteúdo da peça do Coronel, expondo assim a pouca experiência da personagem nos assuntos da arte dramática. Neste momento, coadjuvante em cena, Fernanda coloca sua Laudelina totalmente em função do encorajamento ao Coronel, e tudo a ajuda neste sentido, texto, movimentação - ouvimos os passos no tablado - e partitura - neste momento já estão cantando. Quando Laudelina - que obviamente entende a debilidade artística do velho - cinicamente sugere “Coronel, por que razão não aprende o francês e não vai para a França?”, a tessitura aguda do trecho permite a Fernanda empostar a voz de cabeça, e ela aproveita para emprestar um tom operístico à cena, mais solene. Quando ela sugere outra coisa mais factível, ou seja, oferecer o tal drama à companhia Frazão, seu canto toma uma forma de canção, mais coloquial, e a melodia vai subindo à medida que Laudelina aumenta o encorajamento e a bajulação “... e o povinho gritando que belo, bravos! À cena o autor da Passagem do Mar Amarelo!”

Esta é uma possibilidade técnica a se destacar em Fernanda Montenegro aos seus trinta anos. Apesar de não possuir esta bagagem em sua carreira, a atriz demonstra uma técnica impecável e uma compreensão incrível da versatilidade expressiva que o canto lhe pode

²⁴ O Comendador Fonseca Moreira, autor do drama *A Passagem do Mar Vermelho*, sofreu com as ironias do cronista Artur Azevedo. Ver AZEVEDO, Artur. *O Teatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 16/01/1902 e 04/02/1904, apud _____, 2009.

proporcionar. Aparentemente um *mezzo-soprano* à época, Fernanda domina as maiores dificuldades para este tipo de voz, que são as passagens e as notas intermediárias entre a emissão de peito, mais grave e comum ao cancionero popular, e a de cabeça, mais aguda e mais afeita ao canto lírico. E o que seria dificuldade para uma cantora - principalmente com pouca experiência - se transforma em ferramenta de interpretação, pelo talento e pelo trabalho minucioso da atriz. Ela pode ser operística em alguns poucos momentos como o que já vimos, ou quando ela enaltece o fato de o Coronel ser presidente da Câmara Municipal em agudos dignos de uma Aída. Mas a voz de cabeça, misturada com peito ou não, pode ser também suave, para um efeito choroso, ou para dar um tom afetado de música de câmara, quando a intenção é a de um canto sofisticado e estrangeiro, como quando ela capricha no *legato rallentando sostenuto*²⁵ antes de entrar no verso em francês “*Elle a quelque chose là*”. Mas em geral a partitura permite a Fernanda cantar com sua voz de peito normal, que é a mesma que usamos para falar. Isto permite que o canto da atriz seja identificado com o da canção popular, aquele de como qualquer um de nós cantaria, o que dá um grande poder de identificação para a personagem.

Hoje em dia, em uma época onde os musicais são basicamente divididos entre brasileiro e americano, os cantores-atores e cantrizes se dividem e se especializam entre o canto popular brasileiro e a técnica importada do *belting voice* americano, que é o canto nasal de pouca emissão inventado para os microfones de lapela. Em 1959, apesar de os *musicals* americanos já terem invadido nossas telas, eles ainda não o tinham feito em relação a nossos palcos - o que só começaria quatro décadas depois -, e muito menos invadido nossa sensibilidade musical de plateia, como ocorre hoje, quando se aceita como normal que atores cantem em português com sotaque norte-americano. Portanto, é muito interessante ouvir agora uma atriz de uma época em que teatro sério não podia ter música, uma atriz que não era cantora - e continuou não o sendo até hoje -, tentando jogar com as regras do jogo do cantar de sua época, aproveitando tudo o que podia de todas as tradições eruditas e populares, estrangeiras e nacionais de que teve conhecimento e com que teve contato - trabalhou com

²⁵ Esta não é exatamente a indicação de ritmo da partitura de 1954 feita por Antonio Manoel Lopes, o maestro Kalua, diretor musical e regente do espetáculo. Algumas (quatro) canções ele tinha conseguido recuperar de partituras originais de 1904, que eram de autoria de Assis Pacheco - as outras ele mesmo compôs em 1959. Muitas das variações rítmicas e das dinâmicas descritas aqui devem ter surgido durante os ensaios, pois são diferentes ou não estão escritas nestas partes, que estão disponíveis na biblioteca da FUNARTE – acervo Labanca.

grandes cantores na rádio e TV -, já que a ideia era um pouco estabelecer as bases para um teatro musical que fosse brasileiro e fosse *chic*²⁶. Aquele projeto não aconteceu naquele tempo. Fernanda só voltou a cantar em cena em 1990, na peça *Suburbano Coração*, mas deixou claro em *O Mambembe* que o poderia fazer a qualquer tempo, com a propriedade de uma grande intérprete.

Voltando à peça...

O sexto quadro - metade do Ato II - se inicia com a notícia de que a apresentação da peça do Coronel Pantaleão foi um fiasco, e que depois disso o Coronel não quer mais nada com a companhia Frazão, que também não tem como sair de Tocos. De tudo isso ficamos sabendo em um ataque de nervos de Dona Rita para cima de sua afilhada, que só se lamenta e chora. Em uma cena digna da comédia de costumes mais rasgada, Fernanda aproveita para dar um contraponto farsesco ao histrionismo da atriz veterana Grace Moema. Grace integrava aquela parte do elenco contratado pelo Sete que realmente vinha da tradição convencional e, segundo Barbara Heliodora, mostrou “[...] o que pode render uma longa tarimba teatral nas mãos de quem saiba canalizá-la” (HELIODORA, 1959). Nos lamentos e choros de Laudelina, Fernanda abusa daquele seu divertido agudo esganiçado que mais tarde o Brasil inteiro aprenderia a amar através da televisão via satélite. A cena cresce tanto que é a própria Tia Rita que, em determinado momento, tem de parar de espinaftrar a sobrinha para acalmá-la, e em seguida continuar no tom anterior - uma cena de inversão típica de comédia convencional, sem qualquer pingão de lógica psicológica, e que delicia a plateia.

Quando a tia sai, começa um pequeno monólogo - à parte - de Laudelina *à la Colombina*, onde esta divide com o público a intenção de remediar a situação que ela mesma havia criado. Ela só vê uma saída.

“É embelezar o Coronel Pantaleão até que ele se explique.” Fernanda dá um tom suburbanamente pragmático. Mas imediatamente depois o lado recatado da mocinha sente o terror da rejeição social, e a atriz opera uma mudança seca para a voz chorosa e angustiada:

²⁶ Na introdução de minha Dissertação (2011a, p. 12), eu coloco a descoberta das partituras e do áudio da peça como um dos motivadores de minha questão de pesquisa no Mestrado, que levou em conta a mudança de posição de Artur Azevedo quanto à industrialização - e, para ele, a vulgarização - do teatro ligeiro na virada do século XX. A musicalidade do material de 1959 e de 1904 contrariou todas as minhas expectativas de encontrar os ritmos brasileiros que estiveram presentes nas revistas do próprio Artur Azevedo em décadas anteriores. Nas partituras de *O Mambembe*, ao invés de lundus, encontramos dobrados. Ao invés do tango brasileiro, valsas rápidas e marchas afrancesadas.

“Mas o que é que eu vou parecer aos olhos de Seu Eduardo? Que juízo fará ele de mim?”

Nessa hora, o jovem apaixonado e desiludido entra em cena, e a Laudelina de Fernanda se vê entre estudar a situação, escolher a melhor maneira de entrar no assunto com ele, e ainda pensar em um afago qualquer para acalmar o moço. Não que a cena entre em um tom intimista ou naturalista - Fernanda começa o diálogo disfarçando em uma afetação digna de uma comédia de Molière ou Maquiavel: “Já... tão cedo na rua?” -, mas o que aparece na cena - uma das melhores da montagem - são dois atores maduros e modernos, e no caso de Fernanda com uma capacidade bem treinada de fazer a personagem lidar com diversos pensamentos concomitantes em cena e expressá-los com clareza, por detrás das palavras do texto. Sergio Britto dá um tom sério, usando pela primeira vez o lado funcionário público do personagem, que está de mau humor, desesperado menos pelo fiasco do mambembe, e mais pela falta de uma esperança qualquer por parte de Laudelina. Ele reclama que ainda por cima é obrigado a ter ciúmes até do Coronel Pantaleão, “bem velho e casado!”

- “Mas não foi o senhor mesmo que me recomendou que agradasse o coronel?”

- “Sim, agradasse, mas não tanto!” Gargalhadas da plateia.

Quanto mais cômica a cena, mais seriedade Fernanda empresta à sua personagem, dando um tom preocupado, principalmente no tocante à preocupação com sua honra:

- “Tanto como...?”

A essa altura Sr. Eduardo volta a ser o galã incorrigível, e ao mesmo tempo que briga com a amada, aproveita a deixa para se ajoelhar e lhe beijar a mão...

- “Deixando que ele lhe pegue na mão assim... e a beije...”

Laudelina, cheia de dignidade: - “Alto lá! Ele nunca me beijou a mão!” Agora *à la* Dercy Gonçalves: - “Pegou nela, isso pegou...” Depois da risada da plateia, ela continua com a resignação sincera de uma sofredora: - “E me disse até umas bobagens... Mas se eu me zangasse não teríamos o que comer... Francamente, Seu Eduardo, era preciso dar-lhe esperanças...”

Eduardo, seco: - “Essas esperanças não são dignas da senhora!”

Neste momento o diretor Gianni Ratto arrisca uma grande pausa psicológica, digna de uma peça realista americana, que parece surtir efeito e que trabalha a favor da encenação no sentido de preparar um ponto de mudança na trama, uma virada nas personagens. A partir desta respiração da peça, Laudelina decide seu destino: aconteça o que acontecer no mambembe, ela definitivamente se casará com Seu Eduardo, e revela isso ao jovem, de maneira sentida, pela primeira vez. Afinal ela sinceramente gosta dele e, ao contrário do galã

do Catumbi, é uma mulher prática. O delicioso na cena é justamente esse contraste entre os dois:

- “Ah! Repita! Diga que me ama!...”

- “[...] O verbo amar só se emprega no teatro e no romance [...] Eu gosto do senhor; vem a dar na mesma [...] e hei de ser sua mulher”. Seu Eduardo, apaixonado e feliz, é no entanto avisado que haverá uma condição: a de só considerá-la sua noiva quando estiverem de volta ao Rio de Janeiro, pois no mambembe a vida “é toda anormal e fictícia”. A carta branca do jovem para a mocinha é negociada em um dueto musical divertido, em que Seu Eduardo é praticamente obrigado a jurar que irá se comportar, mesmo que para conseguir o dinheiro do coronel, “seja isso embora muito duro”, Laudelina tenha que “com alguém ficar no escuro...”. Ataque de orquestra: “Perdão, isso eu não juro!” O mancebo só cede mesmo com o argumento final de Laudelina, “Se não jura eu lhe asseguro”, que Fernanda coloca em *rallentando* charmosíssimo, distraído, agudo como uma menina pura de 7 anos: “não se-rei... su-a - mu-lheer...” Ele vai jurar tudo que ela quiser - e se arrepender depois.

O campo está limpo para a cena mais quiprocó da peça, onde Laudelina vai finalmente dar *muitas* esperanças ao coronel babão, a fim de conseguir dele o dinheiro das passagens de volta ao Rio de Janeiro. Nessa cena, Fernanda se sente livre para acelerar o processo que vem desenvolvendo aos poucos na personagem, de mudanças de estado abruptas, de acordo com o que pede a trama, sem grandes preocupações com a coerência psicológica. Na hora do tudo ou nada, o que parece valer para a intérprete é menos uma psicologia que o embate entre os personagens, o jogo, é o teatro na sua forma mais pura e arcaica, das paixões representadas em cena. Exemplo disso são as três tentativas de aproximação iniciais, “Meu caro coronel...”, primeiro sussurrado *à la* Marilyn Monroe em *Happy Birthday, Mr. President*, depois repetindo a mesma frase como uma lavadeira determinada, e depois que o coronel aceita o jogo - “Coronel, não!/ chama-me antes Leão, / diminutivo de Pantaleão!” -, finalmente ela se aproxima como uma “carneirinha” sonsa brincando na cova dos leões: “Meu caro Leãozinho, Leãozinho, Leãozinho... que meiguice, que carinho!” A cena termina sem solução, com Seu Eduardo não suportando os ciúmes e saindo do esconderijo para dar um trambolhão no velho safado.

Em sua época, lidando com o recente fenômeno industrial dos musicais, Artur Azevedo sempre creditou a um atraso nacional a situação “pouco artística” de nossa cena. Daí talvez a metáfora de *O Mambembe* se encaminhar para um antagonista arcaico, tirado da comédia italiana antiga. Artur Azevedo coloca sua Laudelina / Colombina negociando com um elemento extra-artístico, *vecchio* arcaico porém também financeiro, de quem o teatro

depende para seguir sua viagem (ver GUENZBURGER, 2011a e 2011b). Já Fernanda Montenegro e sua geração, ao contrário de Azevedo, nunca encararam nem o teatro de boulevard e nem o fenômeno da comunicação de massa televisivo enquanto atraso ou enquanto futuro, mas como possibilidades diferentes de veículos para sua arte. Talvez por isso nunca tenham tido grandes dificuldades em negociar com a indústria da imagem os meios para conseguirem levar adiante os seus próprios carros de Téspis.

A montagem de *O Mambembe* está no cerne desta virada de valores, por propor um teatro que se justifica por si próprio, seja ele moderno, engajado, brasileiro, intelectual, ou antigo, divertido, afrancesado, político ou descompromissado. O teatro passa a ser importante para o país do futuro, de qualquer maneira. E para mantê-lo vale bem qualquer esforço, como seduzir um coronel tonto, vender entradas na televisão, viver *da* TV e viver *para* o teatro, ou mesmo usar a fama da TV para vender melhor os espetáculos.

Se coletivamente o teatro carioca nem sempre conseguiu manter ou se desenvolver nesta proposta pluralista de se entender o ofício, ou se ainda, ao se pluralizar e se misturar à televisão, viu algumas de suas facetas mais comprometidas com ideais artísticos perderem o público ou a capacidade política intrínseca - aquela de discutir as coisas da pólis -, individualmente Fernanda Montenegro manteve em sua carreira posterior um repertório que não teve medo do trágico, do drama, da comédia rasgada ou da novela de TV. Em Fernanda, ficam evidentes os novos valores que a geração do Sete e particularmente a majestosa recepção de *O Mambembe* de 1959 ajudou a fixar como parâmetro a ser seguido no teatro brasileiro: a qualidade aliada à versatilidade. A versatilidade da brilhante interpretação de Fernanda em Laudelina se consolida na atriz que brilha em qualquer situação, em qualquer veículo, em qualquer peça, filme ou programa.

A confusão que até aqui propositadamente fizemos entre atriz e personagem já foi feita pelo público e crítica da época. Barbara Heliodora, que já há alguns anos identificava o trabalho de Fernanda como o de uma lutadora por um teatro moderno e brasileiro, mistura atriz e personagem ao tecer seus elogios quanto à versatilidade e à qualidade da atriz:

O que para nós coloca Fernanda Montenegro na privilegiadíssima posição que ocupa no teatro nacional é justamente a dedicação, o entusiasmo, a disciplina, o amor com que se entrega a cada personagem, seja ele de que gênero for [...] e a Laudelina que resulta no palco é radiante de alegria e contagia a plateia com seu amor pelo teatro [...]. Seja cantando, [...] seja representando à portuguesa, [...] seja em dificuldades com as pretensões duvidosas do Coronel Pantaleão, seja enlouquecendo o seu Eduardo [...], Fernanda Montenegro é inesgotável de encanto e emoção. [...] Fernanda bem merece a canção '*Elle a quelque, quelque chose, elle a quelque chose là*'. (HELIODORA, 1959)

Dedicação, entusiasmo e disciplina são as atitudes esperadas das novas estrelas do teatro moderno. Uma atitude profissional que, aliada a versatilidade, poderia capacitar um

artista a transformar uma peça alternativa e sem recursos em um empreendimento de qualidade profissional, ou dar qualidade artística a qualquer programa de televisão, por mais industriais que fossem suas condições de produção.

Se essa utopia não se realiza plenamente no panorama teatral e audiovisual brasileiro - por muitas razões que não cabem aqui -, no caso de Fernanda é exatamente isso que a transformou no maior nome de nosso teatro, cinema e TV. A capacidade de ser uma grande dama no programa mais comercial e de ser uma operária ou uma palhaça no espetáculo intelectualmente mais requintado parece existir nela a partir da abertura à complexidade do teatro moderno e contemporâneo, aliada ao mesmo compromisso de comunicabilidade imediata que Fernanda aprendeu dos nossos “artistas de bulevar”.

Os jornalistas de 1959 são unânimes em dizer que a canção que fica na memória do público são as coplas de D. Laudelina, quando ela diz estar disposta a estudar muito para enfrentar a carreira de atriz, custe o que custar: “O que me alenta e consola / na carreira que me atrai / é sair da mesma escola / de onde tanto artista sai / quanta moça analfabeta²⁷ / que não sabe o beabá / fez-se atriz / atriz completa / e do público ouviu já / [...] *Elle a quelque chose là.*”

Curioso pensar que o espetáculo de estreia do grupo do Teatro dos Sete, que tinha um projeto de conjunto que incluía a modernização e o abrasileiramento da cena carioca, seja marcado e lembrado por essa canção que é uma ode afrancesada ao divismo da primeira dama. Tânia Brandão, em seu livro sobre o Teatro dos Sete, alerta para o fato de que ele foi “a casa de Fernanda Montenegro”, onde seu nome se fixou como mito teatral, “[...] com tudo que isto pudesse significar de restrição à ideia de elenco”. (BRANDÃO, 2002, p. 214)

O Sete pode não ter modernizado a cena carioca, e nem abrisse-a como queria. Mas *O Mambembe* de 1959 carimbou a carreira de uma “atriz completa” como aquela que tem “*quelque chose*” ou “algo mais” para ser sim, uma diva. Uma diva moderna, se é que se poderia dizer assim, pois toda vez que está em cena se subentende que ali está uma criadora - ao mesmo tempo empresária e proletária do teatro. Excelência e versatilidade que, se não deram tão certo como projeto coletivo para o teatro, resultaram no fenômeno individual de um modelo de atriz para todo o Brasil.

²⁷ Nessa hora imaginamos Fernanda direcionando o “analfabeta” para as futuras colegas de Laudelina, pois ouvimos no áudio suas reações de indignação e a conseqüente risada da plateia.

1.2 Ambivalência e otimismo: o teatro-arte por bilheteria

Para resolver o problema colocado por Artur Azevedo em peça e artigos de jornais, de como sustentar o teatro-arte, os atores do grupo dos Sete parecem ter inventado no Brasil, sem ter ideia das proporções que ela iria tomar depois, a lógica de supervalorização de nomes pela televisão, para serem aproveitados pelas bilheterias do teatro, fosse este considerado artístico ou meramente comercial. Este sistema se tornaria fundamental na produção teatral carioca durante as décadas seguintes, ajudando a possibilitar uma era de relativa autossustentabilidade para parte do teatro, inclusive de espetáculos com temas considerados “difíceis”. É claro que outros fatores - culturais, principalmente - atuaram paralelamente ou complementarmente ao jogo de legitimação da TV. Era uma época em que assuntos importantes eram discutidos em cena nos teatros lotados pela classe média que queria se informar e pagava para isso. Mas é impossível negar que muitos produtores só puderam se arriscar - e lucrar - em searas como nazismo, homoafetividade e incesto, porque estavam ancorados no prestígio de algum artista conhecido da televisão. Em muitos destes casos, os produtores que arriscavam seu dinheiro e os artistas famosos que o garantiam eram a mesma pessoa. A trajetória da própria Fernanda como atriz e empresária ilustra isto em espetáculos ousados e com grande sucesso de bilheteria nos anos 70 e 80. Respectivamente aos temas citados acima: *O Interrogatório*, *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* e *Fedra*.

Enquanto do artista de teatro era esperado o olhar questionador do intelectual, o engajamento em lutas por liberdade, democracia ou igualdade de direitos, do ator de televisão nada se exigia além de verossimilhança ou graça nas tramas folhetinescas da indústria audiovisual brasileira em expansão, que recém se libertara do período pioneiro e elitista de atrelamento a obras da literatura mundial. Mas muitas vezes estes dois também eram a mesma pessoa: aquele ator ou atriz que saía da gravação de uma novela exótica ou lacrimogênea de Glória Magadan, em uma emissora de TV que apoiava a ditadura, direto para os ensaios de uma peça inovadora ou contestadora de Samuel Beckett, Millôr Fernandes ou Peter Weiss. De certa maneira, o ator também viveu uma lógica análoga à que fez com que boa parte dos dramaturgos de esquerda brasileiros dos anos 60 fossem se empregar, a partir dos 70, na única indústria cultural capaz de sustentá-los financeiramente, a da televisão que apoiava o regime

militar de direita²⁸. Nos dois casos, dos escritores e dos atores, os artistas se adaptavam, aprendiam a gostar de cada um dos veículos e tentavam exercer suas convicções dentro dos limites respectivos.

Esta esquizofrenia só aumenta até os anos 80, quando a televisão se universaliza nos lares nacionais. A partir daí, a produção industrializada das telenovelas da Rede Globo estabelece novos padrões de estilo, de interpretação, de nomes de artistas a serem considerados importantes e mesmo de quem pode ou não ser considerado artista profissional. Mas o final dos anos 80 marca a decadência da era das grandes bilheterias do teatro “sério”, abatido pela competição desigual da própria novela, que antes ajudava a formar seu mercado. Esta situação se agravava também pelas sucessivas crises econômicas e pelo confinamento em teatros caros de *shopping-centers*, únicos ainda blindados à escalada da violência urbana.

Segundo Tânia Brandão (2002) o teatro brasileiro da segunda metade do século XX viu nascer um “novo divismo” que não conseguiu instaurar para si nem um mercado estável e nem a “[...] proposição central do teatro moderno brasileiro, voltada para exploração poética de um texto por um elenco liderado por um encenador.” (2002, p. 205) No entanto, é preciso lembrar também que, embora abandonada a ideia de elenco, os artistas contratados para trabalhar com as grandes estrelas modernas aprendiam o ofício praticando-o, da mesma forma que acontecia no antigo teatro de convenções. Nas companhias formadas por Fernanda Montenegro, Juca de Oliveira, depois Tarcísio e Glória e outros, se formou toda uma geração de atores e atrizes que, independentemente de não terem conseguido fama ou de não terem ido para a TV, aprenderam, mais ou menos por osmose, técnicas modernas de atuação, e exerceram seu ofício profissionalmente durante algumas décadas, em um meio onde ao menos alguma estabilidade de trabalho foi garantida também pela notoriedade televisiva de suas estrelas. O mercado do teatro-arte, amplificado pelas estrelas televisivas, chegou a criar espaço até para o sucesso de espetáculos considerados de muita qualidade, mas com nomes não tão famosos ou do segundo escalão da TV. Estes foram os primeiros a sentirem os efeitos da crise dos anos 80.

²⁸ Dias Gomes é um exemplo, além de muitos daqueles oriundos dos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena: Guarnieri, Vianinha, Lauro César Muniz, Chico de Assis e Benedito Rui Barbosa. Embora Marcelo Ridenti já discuta, em vários trabalhos (1998; 2000a; 2000b), as implicações ideológicas desta migração e institucionalização profissional dos artistas e intelectuais pela via do que ele chama de “*atomização reificada da sociedade do espetáculo*”, a relação estética das obras teatrais da esquerda com seus duplos na teledramaturgia convencional ainda está por ser estudada.

O período de desenvolvimento do sistema de legitimação mútua entre teatro e TV no Rio de Janeiro é marcado também pela ascensão de grupos de teatro em maior ou menor medida alternativos a este esquema produtivo, cuja trajetória curiosamente é mais discutida na academia do que a do próprio teatro *mainstream* da época. Os trabalhos de pesquisadores como Silvia Fernandes (2000), Silvana Garcia (1990) e Rosyane Trotta (1995) sobre grupos de teatro constroem um retrato bastante profundo - embora longe de ser completo - da luta travada por coletivos de artistas do eixo Rio - São Paulo que começam a se formar desde os anos 70 até o começo dos 90 com um propósito bastante claro de se contrapor ao esquema comercial que se fortaleceu no teatro deste período. Mas pouca produção acadêmica podemos encontrar que discuta como funcionava este mesmo esquema comercial do teatrão²⁹ carioca desta época, suas contradições, seus atritos e compromissos com a ideologia desenvolvimentista da indústria cultural que parcialmente lhe dava suporte, e que tinha ajudado o país a descambar para um capitalismo tecnocrata de cunho autoritário. Na presente pesquisa não encontrei nenhum registro auditivo ou audiovisual que me possibilitasse uma análise minuciosa, e de primeira mão, dos caminhos estéticos e sócio-culturais de alguma destas montagens, que podiam misturar temas controversos, encenação e interpretação geralmente realistas, visibilidade televisiva, técnicas apuradíssimas, ousadia temática e visão de mercado. Este é um trabalho que gostaria de realizar no futuro, mas que depende de oportunidade.

Por outro lado, em 2011, portanto no começo do doutorado, trabalhei em uma peça como assistente de direção de Celso Nunes, um dos diretores de maior importância dentro daquela lógica dos anos 70 e 80, de produção mercadológica para espetáculos considerados de alto valor artístico. Esta experiência me deu a chance de entrar em contato com alguns expedientes da prática de palco daquele período, que se mostraram importantes para a parte final desta pesquisa e que foram trabalhadas em meu artigo *Os Datilógrafos e a Mecânica do Tempo, na Cena do Tempo Mecânico*, publicado pela revista CENA da UFRGS (GUENZBURGER, 2012b)³⁰. Ali tinha tentado minhas primeiras aplicações em estudo de

²⁹ O termo é usado aqui sem a usual conotação pejorativa, apenas para marcar um certo tipo de fazer teatral, com dramaturgia de temas sérios, sobriedade de encenação e estrelas famosas da primeira geração dos atores modernos. Imagina-se que havia gradações entre o “bom” e o “mau” “teatrão”, o mais ousado e o mais conservador.

³⁰ Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/28026/22423>>. Acesso em 04/03/2015.

caso da ideia de uma indissociabilidade de perspectivas, pela qual os modos de produção e a estética têm de andar juntos se quisermos compreender o teatro moderno e contemporâneo.

No artigo fiz um relato crítico do processo de montagem do espetáculo *Os Datilógrafos*³¹, com texto de Murray Schisgal e direção de Celso Nunes, onde abordei as complexas relações de tempo implicadas na dramaturgia do autor americano e em sua adaptação para o Rio de Janeiro de 2012, incluindo direção, cenografia, figurino, interpretação, trilha sonora, e até mesmo as defasagens de gerações dentro da própria equipe do trabalho³².

Pode-se perceber em *The Typists* a forte marca de uma tradição dramaturgicamente americana do século XX, que inclui de Eugene O'Neill a Tennessee Williams e Arthur Miller, e que insiste na recorrente temática de personagens em luta contra um sistema tão distorcido quanto invencível, ao qual acabam aderindo ou sucumbindo. Além e apesar do playwriting realista americano - e de alguns de seus clichês -, outra influência notável é a do Teatro do Absurdo que, antecipando ali a ideologia libertária que invadiria a intelectualidade americana a partir dos anos 60, introduziu na peça uma espécie de denúncia realista à engrenagem da sociedade moderna e burguesa transformadora de homens em máquinas. Pois trata-se também de uma história cotidiana, onde aos poucos o rinoceronte do tempo vai tomando forma para a plateia. É o tempo que não passa porque se repete, uma vez que está preso a uma ação cuja mecânica não se desenvolve, a personagens que não têm coragem para agir.

Mas o diretor Celso Nunes queria que a tragédia da incapacidade de agir frente ao sistema implacável fosse vivida pelos personagens com esperança e otimismo, por pior que fosse o desenrolar dos acontecimentos.

Um dos problemas de interpretação que o diretor fez questão de apontar e trabalhar durante todo o processo foi o que ele chamava de uma tendência de atuar “no passado”, como ele dizia. É como se as personagens, ao entrarem em ação - seja falando ou se movimentando - passassem antes pelo crivo da interpretação dramaturgicamente que os atores tiveram da peça. Isto fazia com que os problemas dos personagens Darson e Silvia estivessem sempre no passado, como em um romance, e não no presente da forma dramática. Este filtro do intérprete pode ter

³¹ *The Typists*, escrita em 1960.

³² Instigado pela disciplina da professora Maria Helena Werneck no segundo semestre de 2011, também na pós-graduação de artes cênicas da UNIRIO, que abordava a questão do tempo no teatro.

sido preconizado pela teoria do distanciamento de Brecht, mas no caso daquela comédia realista americana, ele esvaziava completamente o interesse da cena presente, tirando dela justamente o potencial de desejo de mudança das personagens, na medida em que, para a plateia, restaria apenas a narrativa de fatos consumados em um passado inacessível a ela.

Um exemplo claro deste esforço de puxar pela presentificação da interpretação aconteceu no primeiro ensaio “no espaço” - depois de terminada a fase de leitura de mesa - do único monólogo da personagem Silvia, onde ela faz um relato breve de sua infância e vida familiar passada. Esta é uma característica epicizante (SZONDI, 2011) deste tipo de dramaturgia realista, que remonta a Ibsen, onde os personagens fazem grandes monólogos ou discursos para outros personagens, com a função de apresentar para o espectador os acontecimentos tristes anteriores à ação da peça. Desde o começo das leituras, a atriz Paula Campos tinha uma forte tendência a pronunciar todas estas falas com a maneira taciturna, triste e melancólica de uma perdedora. Afinal, esta era a imagem que ela tinha tido da personagem desde a primeira leitura. O conjunto de decepções, frustrações, invejas e carências da personagem aparecia então não só como algo impossível de se modificar, mas também como um passado com o qual a personagem nada poderia fazer, a não ser aceitar, se lamentar ou se remoer. É desnecessário dizer o quanto esta forma não atualizada de apresentar um passado em cena soava desinteressante para quem assistia ao ensaio. Neste dia, o diretor pediu para a atriz falar tudo aquilo com uma carga enorme de otimismo, feliz, mesmo que em um primeiro momento aquelas pequenas tragédias ditas com alegria soassem estranhas ou falsas. O que aconteceu naquele ensaio foi revelador não só para Paula, mas para toda a equipe. A súbita onda de alegria e otimismo da personagem transformava aquela listagem de lamúrias em uma memória presente, aberta para possibilidades de ação pela própria ação de lembrar. Era como se agora, no triplo presente de sua “alma distendida”³³, coubesse passado, presente e futuro, e a personagem tivesse sim que lidar com as suas memórias para tentar fazer algo, para andar para frente. Para quem assistia à cena ficou claro que era exatamente aquilo que nós, como plateia, estávamos desejosos de ver em cena: o desenrolar

³³ Paul Ricoeur, ao comentar a tese de Santo Agostinho sobre a *distentio anima*, lembra que expectativa e memória só tem extensão na alma, e só estão na alma - como impressão passiva - *na medida em que o espírito age*: espera, atenta, se lembra (RICOEUR, 2010, p. 40). Algo que poderia servir como uma metáfora para a dialética stanislavskiana que envolve concomitantemente a memória emotiva e análise ativa no trabalho do ator. Talvez não tenha sido à toa que o maior pesquisador de técnicas realistas de interpretação tenha se preocupado tanto em abarcar, na cena, o passado, o presente e o futuro.

da narrativa, ou, pelo menos a promessa deste desenrolar. Uma personagem com disposição, otimista, positiva, está sempre alimentando a esperança de satisfazer a fome de ação da percepção sensório-motora do público, ainda que ela enfrente as piores dificuldades - e é daí que deveria vir a compaixão do público por ela - e que na verdade passe a peça toda sem nada conseguir realizar. Mas aquela promessa de agir tem que permanecer de pé, sob o risco de o intérprete, devido à sua própria comisseração pela personagem, impedir a leitura atualizada da dramaturgia pela plateia.

A partir daquele ensaio do monólogo, ficou proibido se encarar aquela dramaturgia como um romance a ser lido em cena ou como uma história de muito tempo atrás. O elenco passou a duelar com a dificuldade de tentar manter a interpretação no tempo presente, e assim manter aceso o interesse da plateia naquela trama despossuída de ação.

Quando lembramos a quantidade de vezes em que assistimos a alguma personagem de Fernanda Montenegro contar uma história escabrosa sorrindo, com ou sem lágrimas nos olhos - *Fedra, Central do Brasil, Dona Doida, Viver Sem Tempos Mortos* -, pensamos no poder de empatia desta pequena sutileza temporal em que a arte de atuar é antes a de atualizar, e podemos imaginar que talvez isto fizesse parte da formação destes grandes atores. Talvez a arte de dizer um texto triste de maneira interessante e otimista fosse a premissa de toda uma geração de intérpretes obrigada a lidar com um teatro que, mesmo trabalhando com a dramaturgia contundente e muitas vezes cruel do violento século XX, tinha sempre a bilheteria como parâmetro de sucesso e meio de sobrevivência - daí, portanto, a premente necessidade de comunicação com o público³⁴.

Celso Nunes sabia do que estava falando em relação à condução deste tipo de dramaturgia. Dirigiu ainda jovem os atores maduros que antes haviam fundado este

³⁴ Em meu artigo (2012b), chamo a atenção para a dificuldade de atores de minha geração em assimilar estas premissas, na incorporação de uma dramaturgia contundente como a de Murray Schisgal. Isto poderia ser pensado como um sintoma de esgotamento da perspectiva - no sentido lukacsiano - da geração anterior, que enxergava a realidade como transformável, porque dinâmica, com lugar portanto para o otimismo. Talvez a tendência de se encarar este tipo de dramaturgia por um olhar estático sobre os males passados seja o sinal de uma mudança histórica, em que o trabalho intelectual e artístico - do escritor ou do ator - passa a ser cada vez mais visto como veículo de lamentações e confissões de quem o realiza, e não mais de diálogo e provocação do público, e nem de compartilhamento de perguntas sobre a vida. Mas esta questão continuou em aberto na pesquisa, e necessita ser mais trabalhada no futuro, até pelas complicações que dela advêm quando se fala da atuação desta mesma geração, na porção lacrimante de nossa teledramaturgia. Os mesmos atores jovens que hoje têm dificuldades em aplicar o otimismo nas lutas dos personagens de Murray Schisgal, Eugene O'Neill ou Tennessee Williams contra o "sistema", são aqueles que, por outro lado, conseguem executar com técnica e desenvoltura o olhar banalizadamente esperançoso dos personagens das novelas de televisão, envolvidos em conflitos mais individualizados.

paradigma em companhias como o TBC, Maria Della Costa, Tonia-Celli-Autran, Teatro dos Sete, Oficina e Arena. Nos anos 70 e 80, quando Celso criou seus maiores sucessos com atores-produtores como Paulo Autran, Fernando Torres, Beatriz Segall, Sergio Britto e Fernanda Montenegro, estes já transitavam livremente por entre a TV e um mercado consolidado de teatro, onde um espetáculo de pretensões culturais formativas podia ser produzido sem patrocínio, visando a bilheteria de um público específico. Pois o público teatral de classe média era tão fiel quanto diversificado, com setores interessados por toda sorte de mensagens que este teatro pudesse oferecer. Fosse para a informação literária do teatrão, a metáfora política e de protesto do teatro engajado, ou a ritualidade libertária das linguagens de vanguarda, havia um público pagante a ser conquistado e mantido, que pudesse recebê-las e pagar por elas, e sustentar profissionalmente toda uma estrutura e uma classe de técnicos e artistas capazes e atuantes, pagos exclusivamente pela bilheteria dos seus espetáculos.

A partir desta minha experiência de trabalho com um dos maiores diretores do teatro brasileiro daquela época, e diante da assimilação de sua direção por um elenco jovem com outra formação, pude identificar esta constante do otimismo e da esperança na tradição brasileira de composição de personagens, que vai desde nossa tradição melodramática e circense, passa pelo teatro moderno de qualquer linguagem, se disfarça no naturalismo diante da teledramaturgia, e cuja adaptação está por se estudar ainda no âmbito da contemporaneidade. Como angariador da empatia da plateia, o otimismo dos personagens pode ter sido, durante décadas, uma espécie de chave-mestra à qual algumas gerações de atores se apegaram, para corresponder às solicitações bruscas de adaptação dos seus recursos de atuação, frente aos diferentes estilos teatrais e aos novos veículos de comunicação com que se depararam. Veremos adiante que este assunto, que aqui aparece como um detalhe técnico, pode se mostrar revelador para as relações entre o intérprete e a função sócio-cultural do teatro carioca, quando ele sai da parceria com a TV para a parceria com o patrocinador.

1.3 A *Maldição do Vale Negro* e a inversão das fórmulas de fazer chorar

Ciente da complexidade do período, mas também ciente da importância do mesmo para a introdução da problemática do patrocínio, tentei para esta pesquisa me ater, neste ponto, aos mecanismos de legitimação e às origens da crise, ou melhor, do verdadeiro impasse

de produção e de financiamento por que passou o teatro brasileiro a partir do final dos anos 80 e que ajudou a moldar o que seriam as políticas públicas para o setor a partir de então.

Para tanto, depois do ponto de partida de *O Mambembe* de 1959, realizei a análise de uma outra peça, no outro extremo desta linha de simbiose TV-teatro. A montagem carioca de 1988 de *A Maldição do Vale Negro*, de Luis Arthur Nunes e Caio Fernando de Abreu - com direção do primeiro -, teve que lidar com a concorrência do sucesso de 68 pontos de ibope na audiência da novela *Vale Tudo*³⁵. A peça não tinha nenhum patrocínio, mas contava com excelentes e experientes atores e atrizes que, no entanto, não participavam do elenco fixo da Rede Globo. Apesar do sucesso de crítica e mesmo até certo ponto de público, o espetáculo já não consegue se sustentar apenas com a bilheteria. Da direção aos atores, todos ali têm ou terão em breve outras atividades como fonte de subsistência. Mas para além ou junto à sociologia do meio artístico daquela época, meu trabalho se foca na questão estética principal da montagem, que é a do reaproveitamento e inversão de antigas fórmulas dos dramas lacrimajantes do século XIX, no intuito de fazer rir, ao mesmo tempo em que se pesquisa em cena sobre os limites e o sentido do teatro.

Com auxílio da teoria das “fórmulas afetivas” do historiador de arte Aby Warburg, tentei destrinchar o mecanismo utilizado pela montagem de Luiz Arthur Nunes para dialogar com aquela realidade cultural de universalização da televisão.³⁶

I

Na província francesa de Castelfranc, entre os ciprestes e pinheiros do famigerado Vale Negro, ergue-se, imponente, a mansão da antiquíssima linhagem dos condes de Belmont. Quando a água da cascata silencia, gritos e ruídos horríveis costumam sair do interior deste castelo: é sinal de que algo de terrível está para acontecer. Esta é a Maldição do Vale Negro. Alheia a tudo isto, a meiga e órfã Rosalinda é criada sob o rígido controle de seu querido padrinho, o velho e doente Conde Maurício de Belmont, e da governanta Ágatha, tão tenebrosa quanto corcunda e maléfica. Ambos os personagens guardam um segredo que pode mudar a vida da garota. Um dia, a cascata interrompe suas águas. A catástrofe logo

³⁵ Dados em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vale_Tudo#Audi.C3.AAncia_e_Premia.C3.A7.C3.B5es>

³⁶ Este trabalho é mais um resultado de trabalho final de curso, desta vez na UERJ em 2012, ministrado pela professora Carlinda Fragale Pate Nuñez, que abordou, entre outras questões, a da permanência da antiguidade clássica na cultura contemporânea.

aparece: o impertinente Marquês D'Allençon vem exigir do velho conde que este lhe passe todas as suas propriedades, exibindo para isso uma carta de hipoteca, resultado das antigas aventuras de jogo do Conde com o falecido pai do atual marquês. É a maldição que recai sobre o vale...

Por incrível que pareça, estamos vendo este folhetim sendo feito a sério por atores em um palco carioca de 1988, e entre trovoadas, ataques de orquestra e cenários pintados em telões, ainda não sabemos se devemos rir ou chorar diante das agruras deste dramalhão anacrônico. Essa dúvida está documentada na carta que o professor de literatura Ivan Proença escreveu recomendando o espetáculo aos seus alunos: “[...] observei que, só após meia hora de peça, um senhor ‘ousou’ rir do que se passava no palco. De pronto, vários rostos censores e irados se voltaram ‘contra’ aquele insensível e inoportuno cidadão. No 2o ato, porém, já não se crucificavam largos sorrisos.” (PROENÇA, 1988).

A peça certamente era pra rir, e a partir de um certo momento era isso que a plateia fazia convulsivamente, quanto mais dilacerantes fossem os dramas e sofrimentos dos personagens. Mas o que haveria de tão engraçado naquela peça lacrimosa que cheirava a coisa velha?

A *Maldição do Vale Negro* é uma daquelas poucas peças de teatro que foram realmente escritas a quatro mãos. A primeira etapa desta criação conjunta aconteceu em 1976, quando Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes aproveitaram um motivo romanesco que o primeiro havia criado ainda na adolescência para comporem a quarta esquete do espetáculo estudantil *Sarau das 9 às 11*. Comentando esta primeira escrita, Luiz Arthur não deixa dúvidas quanto à intenção cômica dos autores ao contar que “[...] foram quatro dias de gargalhadas, latinhas de cerveja e pizzas por telefone”. (ABREU, 2009, p. 10) Dez anos depois, ampliaram aquela esquete para um espetáculo completo e profissional, que já recebeu uma enxurrada de críticas positivas em Porto Alegre, inclusive do respeitadíssimo crítico carioca Yan Michalski, para quem os autores “[...] mergulharam fundo na herança cultural do melodrama clássico, e escreveram um espirituoso texto que reúne, despudoradamente, vários dos mais batidos clichês e arquétipos do gênero.” (MICHALSKI, 1986)

Sobre a possível dificuldade de se escrever em dupla, o diretor lembra que

Tinha sido fácil na fase do *Sarau* e continuou sendo na segunda versão da *Maldição*. Via de regra, redigíamos juntos: a frase que um inventava puxava a frase do outro. Mas podia acontecer também de um escrever uma cena e o outro retocá-la. Interferíamos sempre em nossas invenções sem nenhum constrangimento. Que sintonia era essa? Era como brincar juntos. (ABREU, 2009, p. 10-11)

Esta brincadeira gerou não um melodrama autêntico, mas uma paródia ou pastiche do gênero, a partir da reunião de todos os seus clichês: vilões cruéis, revelações súbitas, reconhecimentos de parentes perdidos, venenos, tisanas, punhais, medalhões, ciganos, masmorras, passagens secretas, punição dos maus e recompensa dos justos.

O sucesso de crítica e público em Porto Alegre animou a produção do espetáculo no Rio de Janeiro. No programa desta temporada, o autor e diretor do espetáculo esclarece que “[...] o texto exagera e, portanto satiriza o efeito fácil, a falsificação da realidade, a alienação da ideologia implícita, baseada num maniqueísmo simplista e numa ilusória providência divina que, embora retardando o final, garante sempre a vitória da justiça e do bem.” (NUNES, 1988)

Na perfeita simbiose entre um escritor e um diretor na confecção deste texto teatral premiado, mas ainda pouco estudado, pode residir e se esconder o fato de que sua sátira é mais teatral do que textual. Cada frase de efeito sugere um postura corporal estigmatizada, cada reviravolta do enredo corresponde a um movimento cênico de impacto visual ou sonoro, cada personagem estereotipado exige do ator um conhecimento do estilo antigo de atuação, suas convenções, seus atalhos. Afinal, tudo no texto foi escrito para a cena, uma cena que quer falar de si própria, de seu passado e seu presente, ainda que para se ridicularizar, se denunciar, se pesquisar.

Na montagem a que estamos assistindo agora, em 1988, a peça recebe o Prêmio Molière de melhor autor. Mas porque será que em 1988 este amontoado de clichês, efeitos previsíveis e bombásticos, desfechos mirabolantes, causa tanta graça e é considerado justamente o melhor texto do ano?

II

Ao se dar conta de que a única forma de obter o perdão para a dívida do padrinho seria entregar-se ao credor da hipoteca, a casta Rosalinda se deixa seduzir, cheia de pudores, pelo jovem e cruel Marquês. Os dois iniciam um relacionamento secreto, e a jovem termina por se apaixonar pelo lúbrico mancebo. Um dia, Rosalinda descobre que está grávida. A reação do Marquês é terrível: frustra qualquer esperança matrimonial da jovem, rompendo com ela e desprezando-a. A resposta do padrinho, o Conde de Belmont, cuja dívida de jogo havia sido resgatada à custa da castidade da pequena, também não é melhor: expulsa a jovem do castelo, lançando-lhe as mais terríveis maldições. Rosalinda se atira sozinha pelo mundo, desprezada e abandonada. No acampamento de ciganos onde é acolhida, a pobre órfã descobrirá seu passado e os segredos que envolvem o Vale Negro.

A virtude perdida da mocinha já era um drama estranho à realidade social da plateia do final do século XX. Aqui o público começa se distanciar e achar graça. Apesar de toda a estética tonitroante, da linguagem rebuscada, da segunda pessoa, especialmente no plural, tudo na peça até então vinha sendo reconhecível como problema aceitável para a cultura daquele momento - a hipoteca, a governanta vilã - ainda que caricata e lúbrica -, o galã sem coração, a órfã ingênua. Mas em 1988 a questão da virgindade já não estava mais colocada naqueles termos catastróficos. E quanto mais sofria a personagem Rosalinda, quanto mais a atriz Ângela Valério se atirava na realidade - teatral - da angústia de menina moça que “se perdeu”, mais risos tirava da plateia. Parecia que agora o público entendia de vez a proposta do espetáculo: quanto mais sério, mais engraçado.

Ainda no programa da peça, o diretor adverte que sua encenação,

[...] para ser paródia, tem que ser a ‘sério’. Sem deboche. Fidelidade ao estilo: grandiloquência no falar, gesticulação exacerbada, poses, caras, bocas e figurinos de época, telões pintados, música ao fundo. Tudo isso só fica engraçado se feito pra valer. Daí, a pesquisa de uma forma teatral passada, a redescoberta de um jogo de regras preciosas e precisas. Teatro puro, artifício, ilusão, mentira, prazer. (NUNES, 1988)

Yan Michalski já havia notado esta intenção em sua crítica à montagem de Porto Alegre: “E Luiz Arthur encenou esse texto com a maior seriedade e com total respeito às convenções do seu anacrônico estilo cênico. Essa seriedade e esse respeito produziram, é claro, um resultado de notável poder cômico”. (MICHALSKI, 1986) A crítica carioca também foi unânime quanto ao bom resultado desta estratégia de encenação. Macksen Luiz acha que “[...] a direção desenha com estilo [...] cada cena do espetáculo, o que revela um cuidado de acabamento e um detalhamento raros de se encontrar ultimamente [...]”, (LUIZ, 1988) e Armindo Blanco atenta para o potencial de pesquisa de linguagem embutido na inusitada proposta, definindo-a como “[...] uma experiência quase laboratorial, muito envolvente na relação com a plateia, graças à perfeita e disciplinada identificação dos atores com o autor/diretor”. (BLANCO, 1988)

Se em 1988 o diretor opta por encenar “a sério” um *frankenstein* de velhas paixões do século XVIII, e justamente por causa disto alcança grande êxito, podemos supor que era o estilo melodramático em si que tinha algo a dizer para aquela plateia. Assim, não nos resta outra opção a não ser seguirmos um pouco aqui as pegadas deste estilo, e tentar compreender assim o quê e como estava sendo comunicado naquela encenação.

Ivete Huppés, em seu livro *Melodrama: o Gênero e sua Permanência* (2000), liga a origem do melodrama à ópera italiana do século XVII, em suas variações de ópera popular e

opereta, passando então à França, onde atingiu “[...] o estágio composicional que veio a conquistar o prestígio e a aceitação que lhe reconhecemos. A forma é popular desde as últimas décadas do século XVIII”. (HUPPES, 2000, p. 21). Segundo o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (1999), na França o melodrama “[...] passa a ser um novo gênero, aquele de uma peça popular que, mostrando os bons e maus em situações apavorantes ou enternecedoras, visa comover o público com pouca preocupação com o texto, mas com grandes reforços de efeitos cênicos” (PAVIS, 1999, 238-9). Preferindo os efeitos visuais e os golpes de teatro em detrimento da elegância do texto ou coerência do enredo, o gênero não só se aproxima das massas pós-revolucionárias como serve de veículo para sua semi-educação quanto aos ditames morais da nova ordem burguesa estabelecida. Guilbert Pixérécourt, autor que fixou o melodrama na França, diz que ele “[...] será sempre um meio de instrução para o povo porque pelo menos este gênero está ao seu alcance”. (PAVIS 1999, p. 239) Para a enorme plateia de novos espectadores egressos das camadas trabalhadoras e analfabetas, que se aburguesavam e se acostumavam com as novas formas de arte e entretenimento, o melodrama era uma diversão fácil, moralizante e sem dubiedades. As personagens, separadas em boas e más, não têm uma opção trágica possível; apenas certezas e evidências sem contradição. A virtude era o que a massa deveria aprender a apreciar, pois ao final da peça ela seria recompensada, e a vilania punida.

No entanto, em *Dos Meios às Mediações*, Jesús Martin-Barbero (2003, p. 169-178) chama a atenção para o caráter de mediação do melodrama. Ao negligenciar o texto em favor do visual e do auditivo, ao traçar uma trajetória que vai desde a referência parental popular, da bastarda borralheira que se descobre princesa, até seu casamento burguês com o príncipe virtuoso, ao insistir enfim em anacronias do teatro de feira e das expressões populares, este movimento teatral não atuava apenas em mão única na educação das multidões aglomeradas para a nova vida na cidade. Barbero insiste que, junto à propaganda dos novos valores e à operação esquematizadora e polarizadora da dramaturgia, - que ao retirar o valor dos contextos tendia a tratar o povo como massa - aparecia também um movimento oposto, de resistência das camadas populares à nova ordem burguesa.

Na base de todos os sofrimentos do dramalhão lacrimoso se localiza o segredo das fidelidades primordiais, que pertencem à ordem das tradições populares - o mistério da paternidade, os irmãos gêmeos e/ou que se desconhecem, a pobre que não se sabe princesa. A partir desta constatação, Barbero levanta a hipótese de que a ida dos personagens “[...] do desconhecimento ao re-conhecimento da identidade [...] seria a forma pela qual a partir do popular se compreende e se expressa a opacidade e a complexidade que revestem as novas

relações sociais.” (BARBERO, 2003, p. 178) Junto a isto, a “retórica do excesso” visual, sonoro e emotivo contém, para o estudioso espanhol, “[...] uma vitória contra a repressão, contra uma determinada ‘economia’ da ordem, a da poupança e da retenção [burguesas].” (p. 178)

A operação puramente ideológica ou comercial da propaganda não seria suficiente, segundo Barbero, para explicar a persistência da forma melodramática na atualidade e nos vários meios tecnológicos posteriores a seu surgimento, fazendo-se necessário discutir as questões de suas matrizes culturais e de seu papel de mediação entre “[...] o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo.” (BARBERO, 2003, p. 178) A partir deste olhar de mediação, Barbero indica que o melodrama deixa de ser um antecedente de suas formas mais modernas, pois se torna um paradigma: “Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massa é, em grande parte, uma história do melodrama.” (p. 178)

No Brasil, como atesta João Roberto Faria (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 179), o gênero foi introduzido pela dramaturgia de autores franceses como Victor Ducange, Anicet Burgeois, Joseph Bouchardy e Adolphe Dennery, nos tempos áureos das interpretações arrebatadas de João Caetano. Ainda que o melodrama depois tenha sido alvo do desprezo dos escritores cultos da comédia realista da geração do Teatro Ginásio Dramático, e objeto de chacota da indústria dos musicais e revistas, o moralismo, o sentimentalismo, a linguagem enfática, a gestualidade exacerbada e a dramaticidade paroxística continuaram permeando o palco do século XIX brasileiro, deixando marcas que nunca abandonariam a sensibilidade nacional.

No início do século XX, o melodrama migrou para o circo-teatro, onde permaneceu até o fim do lento desaparecimento deste gênero de teatro ambulante, ou seja, meados da década de 80. Foi também desaparecendo gradativamente de nossos palcos italianos até sumir definitivamente em 1940 enquanto gênero acabado. Mas características melodramáticas continuaram sendo utilizadas por alguns dramaturgos brasileiros modernos, em busca dos mais variados efeitos, como é o caso explícito de Nelson Rodrigues, que abusa deliberadamente das reviravoltas surpreendentes e das narrativas folhetinescas em suas peças, mas quase sempre no intuito de denunciar a decadência da estrutura patriarcal da família carioca.

Apesar do estigma de arte menor e alienante, o melodrama se espalhou mundialmente e especialmente no Brasil, revelando uma extraordinária capacidade de renovação ao

metamorfosar-se nos mais variados formatos narrativos – folhetim, circo-teatro, cinema mudo, cinema falado - e principalmente cantado - radioteatro, radionovela, telenovela.

Sempre que uma nova tecnologia de comunicação de massa é inventada, imediatamente uma nova forma melodramática surge para utilizar este suporte. Neste mecanismo de renovação da indústria cultural, as barreiras de classe foram caindo, quando foram sendo atraídos para a frente dos rádios, e depois das telas brasileiras, os ricos e os pobres, letrados e analfabetos, todos ansiosos para saber se no último capítulo os bons seriam recompensados e os maus, punidos.

E aqui chegamos de volta ao nosso público de 1988, que começa a evitar o teatro com medo da violência, a ponto de na década seguinte frequentar apenas os teatros dos *shopping centers*. Ao mesmo tempo, a partir de *Roque Santeiro*³⁷ a telenovela começa a atingir a grande maioria dos lares brasileiros³⁸ pois, ao contrário do que previram Adorno e Horkheimer (1985), a atração pelo divismo da indústria cultural brasileira não fazia distinção de classe ou de formação.

Então não podemos negar esse fenômeno na recepção de *A Maldição do Vale Negro* de 1988-89. Pois na plateia estavam pessoas que lidavam com aquela realidade de uma maneira ou de outra, fosse optando por ir ao teatro para fugir à universalização do melodrama televisivo, ou ao contrário, fosse saindo de casa pelo antigo hábito de ir ao teatro ou obrigado pela namorada, mesmo que com o coração apertado por perder um dos capítulos decisivos da novela *Vale Tudo*.

Flávio Luiz Porto e Silva (SILVA, 2005) chama a atenção para a permanência de características melodramáticas nas telenovelas, assim como para suas constantes atualizações, entre elas, a da castidade feminina.

Embora o conceito de virtude, associada à virgindade e à pureza, tenha sido deixado de lado e substituído por outros valores como nobreza de sentimentos e amor verdadeiro, tais transformações - poderíamos arriscar chamá-las de “atualizações” - emprestam mais realidade às personagens e à própria trama, mesmo que esta se desenvolva num emaranhado de sendas melodramáticas, com reviravoltas e peripécias seguidas, a perseguirem um desfecho feliz para os bons e a punição para

³⁷ Rede Globo, 1985-86.

³⁸ Segundo o PNAD, 71,5% dos domicílios possuíam televisão em 1988. Fonte IBGE: <<http://www.abert.org.br/web/index.php/notmenu/item/18076-ibge-divulga-dados-estatisticos-de-radio-e-tv>>. Acesso em 15/02/2015. Segundo o IBOPE, *Roque Santeiro*, em 1985-86, obteve média de 67 pontos de audiência e 96 no último capítulo, com picos de 100 pontos. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Roque_Santeiro>. Acesso em 15/02/2015.

os maus. A filiação com o melodrama é total; é como se todos os elementos exigidos pelo gênero aí se explicitassem, inclusive a mensagem moralizante. (SILVA, 2005, p. 51)

Se na TV a mocinha continuava nos comovendo com sua virtude modernizada em pureza de sentimentos, como compreender em um palco de 1988 o efeito cômico provocado por uma donzela que esqueceu de se atualizar, que ao invés de lutar pela nobreza de um amor verdadeiro insiste em chorar pela vergonha caduca de uma virgindade para sempre perdida?

III

Depois de muito vagar pela floresta, a pobre Rosalinda adormece junto a uma clareira, perdida, abandonada pelo padrinho e desprezada por seu amor. Mas o destino faz com que a jovem encontre o acampamento onde a astuta e forte cigana Jezebel prevê nas cartas a sorte futura, e o cego cigano Vassili toca uma linda melodia ao violino. Ao ouvir a voz da jovem, o cigano tem um estremecimento. Parece-lhe uma voz há muito conhecida. A capa e o medalhão que a moça traz do castelo não deixam dúvidas: Rosalinda é a filha do cego e corajoso cigano Vassili! Não há tempo a perder: os três se dirigem ao castelo dos Belmont, para tentarem encontrar Úrsula, o grande amor do cigano, e mãe de Rosalinda.

A mocinha na sarjeta, a coincidência inverossímil, o reconhecimento espetacular pelo medalhão – tudo isso nos dá em 1988 a forte sensação de uma narrativa antiga, e podemos rir com a certeza de que rimos de uma forma ingênua de narrativa. Quão engraçado nos parece agora que nossos avós se emocionassem realmente com tamanha inverossimilhança! E essa sensação nos causa até um certo conforto, pois estamos na cômoda posição de reconhecimento do caráter tosco do teatro antigo, o que automaticamente nos remete ao sentimento de progresso da arte, pois ao assistirmos ao velho, todo o novo nos parece mais rebuscado, menos óbvio, mais civilizado.

Mas em determinado momento, a paródia de *A Maldição do Vale Negro* se torna tão engraçada para a plateia de 1988, tão familiar, que fica evidente o poder atualizante daquela sátira. Além disso, a seriedade da encenação, o jogo delicado dos atores que se esmeram em dar verdade aos clichês, transforma a peça em um laboratório de pesquisa sobre as regras, os limites e as linguagens do teatro. Faz-se, portanto, necessário indagar sobre o poder atualizador das fórmulas batidas do teatro das convenções.

Sobre o assunto das reelaborações artísticas de formas antigas, Carlinda Fragale Pate Nunez se coloca entre os muitos pesquisadores brasileiros a voltar suas atenções para as ideias do historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929), que procurou pesquisar a

permanência de características da antiguidade clássica pagã na cultura da civilização ocidental. Em seu *Atlas Mnemosyne*, Warburg (2012) pesquisou a maneira com que as emoções básicas, engendradas no nascimento da civilização ocidental, são transmitidas por cadeias de características visuais através dos tempos. Essas imagens que viajam no tempo foram denominadas por ele como “*pathosformeln*” – ou “fórmulas afetivas”. Em um de seus artigos, Carlinda explica que as fórmulas afetivas de Warburg são gestos arquetípicos ligados às emoções pela repetição através dos tempos e pela capacidade de condensar em imagem uma “[...] situação de caráter emocional (*páthos*) num cânon ao qual automaticamente remetem (*formeln*), já que, de sua forma irrompe o conteúdo.” (NUNEZ, 2010, p. 55)

Warburg acredita no caráter pré-racional destas formas corporais, que por conservarem a função dêitica de sua origem anterior aos conceitos, expressam instantaneamente um movimento psíquico não mediado pelo intelecto. Assim, a tradição de reaproveitamento destas formas, nos mais variados contextos, recuperaria a cada vez alguns aspectos intangíveis da subjetividade humana, através da memória corporal.

Gary A. Thomlinson afirma que, na corrente de transmissão descrita por Warburg, o gesto só pode reaparecer em outro artista trasmutado no seu oposto. Para este musicologista o conceito de Warburg de uma forma pictórica de *páthos* ganha força e persiste até hoje

[...] porque em suas preocupações inaugurou um século em que o irracional que o Ocidente já imaginava ter superado veio a parecer obstinadamente persistente; porque, começando por Nietzsche ao longo de uma estrada seguida também por Freud, Adorno e outros, ele mostrou que a modernidade não era um bom escudo contra os terrores da não-razão, fosse pessoal ou social. (TOMLINSON, 2004, p. 195)

Neste sentido, podemos pensar as fórmulas emotivas como frestas no edifício do discurso racional do ocidente. Rachaduras que se acomodam sempre de maneira a permanecerem abertas, para que delas continue a jorrar o emocional, o irracional, o afetivo - seja na mais elaborada e erudita forma de arte renascentista, seja na arte surrealista, ou ainda na arte de propaganda nazista ou no mais mercadológico produto da indústria cultural.

O historiador francês Philippe Allain Michaud, em *Aby Warburg e a Imagem em Movimento* (2013), comenta sobre como o método iconográfico utilizado por Warburg descobre antigos temas mitológicos da antiguidade retrabalhados nas pinturas renascentistas não como uma reafirmação da doutrina platônica do amor, mas como um mote que a arte do renascimento aproveitou para pesquisar a própria figuratividade em suas múltiplas tensões: “Então, como propôs Warburg, percebemos que o argumento mitográfico era, para o pintor do renascimento, apenas um pretexto para enunciar os movimentos de que uma figura é capaz.” (MICHAUD, 2013, p. 84) No mesmo livro o autor também cita o uso de formas arcaicas dos

espetáculos populares - circenses - nos primórdios do cinema, período em que esta arte ainda buscava uma linguagem para si. Pois como afirma Didi-Huberman, “[...] toda transformação, segundo Warburg - toda propensão para o futuro, toda descoberta intensa, toda novidade radical -, passa pela revisitação de ‘palavras originárias’”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 216)

Mas Didi-Huberman também aponta para o fato de que estas origens, na antropologia warburguiana, não podem ser consideradas como “fontes puras” daquilo que irão se tornar depois. As tais “palavras originárias” só têm existência enquanto fantasmas, sobrevivências mascaradas, contaminadas ou mesmo invertidas. Por isso o projeto final e inacabado de Warburg, seu *Atlas Mnemosyne*, consistia de painéis anacrônicos de fotografias de todos os tempos, sem uma ordem racional, onde o pesquisador podia comparar a figura de uma bacante pagã com a de sua reparação como anjo da anunciação renascentista, ou com as características tomadas de empréstimo por um anjo barroco. Se vivo fosse Warburg, talvez esta mesma placa contivesse hoje o rosto de Marilyn Monroe em um cartaz de Hollywood ou em um quadro de Andy Wahrol. Por um princípio que Warburg aproveitou de suas leituras de Darwin, ele acreditou que o mesmo mecanismo de “lembrança inconsciente” que atualiza e pereniza o caráter primitivo dos movimentos expressivos, era aquele que, através de processos de associação - deslocamento, estranheza - e antítese, transformava-os em “fórmulas manipuláveis em todos os campo da cultura”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 204)

Se fizermos, à maneira de Warburg, uma tabela juntando posturas, movimentos e expressões faciais de galãs dos musicais melosos de Hollywood, vamos poder encontrar correspondências em fotos e pinturas de artistas da cena de toda a nossa história, seja no teatro e na ópera do século XIX, na ópera italiana do século XVII, indo até as estátuas renascentistas e greco-romanas. Acharemos as fórmulas emotivas que acabaram moldando os clichês corporais norteadores dos atores de melodramas de todos os séculos.

O pesquisador norte-americano Joseph Roach (1993), mostra como, antes de o pensamento científico ser capaz de elaborar uma técnica racional e analítica para a atuação - e ele demonstra que isso só acontece no século XX com a reelaboração de Stanislavski do *Paradoxo de Diderot*, sob a luz da psicologia reflexiva de Pavlov -, a realidade do teatro romântico do século XIX era dividida em duas formas distintas de enxergar o ofício do ator: poetas, críticos e teóricos acreditavam no vitalismo, na espontaneidade, na organicidade como chave para a interpretação dos personagens bombásticos e paroxísticos da época, enquanto que seus reais executores, os atores, costumavam afirmar em depoimentos que atuar já dependia de um virtuosismo técnico, controlável, premeditado, resultado de apendizagem e treino - mesmo que tudo isso fosse calcado e retransmitido através do ofício e dos canais da

tradição. (ROACH, 1993, p. 165). Para o próprio ator, seu trabalho era basicamente conhecer, dominar e executar as convenções por meio das quais se podiam expressar as emoções. Mas estas não eram tarefas reconhecidas como artísticas pela ideologia romântica.

Roach (1993, p. 168-169) cita o exemplo do ator Edmund Kean, considerado pela crítica inglesa como o “gênio impulsivo” do palco romântico. Kean reclamava que os críticos nunca perceberam sua arte como sendo fruto de elaboração e trabalho, mas só de impulsividade ou genialidade. No entanto, este ofício, para o ator romântico virtuoso, era muito parecido com o virtuosismo do cantor de ópera, que tem que treinar para adequar sua voz à estética amplificada da tradição do bel canto. O ator de dramas românticos, e mais ainda o ator dos melodramas, tinha de adaptar seu corpo e voz aos códigos corporais consagrados pela tradição das *pathosformeln*, que serviram nesta época como codificação cênica necessária para as emoções extremas do romantismo. Esta codificação era passada de geração a geração através da prática do ofício, e mais tarde em academias, principalmente na França, onde professores ensinavam e manuais ilustravam as maneiras corretas de se expressar piedade, terror, tristeza, alegria, inveja, escárnio.

Assim, a adaptação do melodrama ao palco do Brasil no século XIX não significou simplesmente uma enxurrada de valores franceses despejados do palco para a plateia. Junto com o amor à virtude, à humildade, à justiça, à abnegação e bondade, a cultura do melodrama - mesmo a de dramaturgia nacional - retrabalhou e assimilou à sua maneira muitas das formas corporais que se consagraram durante séculos como códigos para expressão de sentimentos de uma civilização basicamente europeia. Com esta importação e adaptação de cânones corporais, um certo lado “irracional” da cultura europeia serviu de ponte para o contrabando de valores morais e principalmente do próprio sentimento de pertencimento da crescente burguesia nacional frente aos padrões estrangeiros.

Para o pesquisador de teatro, esta padronização em fórmulas é notável no estudo dos manuais e livros didáticos sobre teatro, até ou ainda no século XX. Em *Técnica Teatral*, de 1949, Otávio Rangel descreve para os iniciantes as características de cada tipo consagrado pelas convenções do teatro europeu, que o Brasil adaptou. Se pensarmos em *A Maldição do Vale Negro*, melodrama póstumo e artificial por ter sido criado a partir dos chavões de um gênero oficialmente superado, cada personagem se encaixa em um daqueles tipos descritos por esta ou por outra cartilha. O Conde de Belmont é o galã de centro cínico; sua irmã, depois que se recupera da sandice, toma ares de dama-galã, Rosalinda é a própria ingênua, o cigano Vassili é o galã central, e por aí vão as associações. Na época do teatro de melodrama, cada

ator era vinculado a um tipo de personagem, cada qual, por sua vez, marcado e especializado em um determinado rol de possibilidades corporais e expressivas.

Mais do que satirizar a despreensão literária da narrativa folhetinesca ou a tonitroância do teatro de melodrama, nossa *A Maldição do Vale Negro* tem como tema central justamente estas formas consagradas de representação corporal das emoções. Entretanto, para além da sensação histórica do progresso da arte, a saturação e a anacronia das velhas e batidas fórmulas introduzem uma dialética inexistente - como vimos anteriormente - no modelo melodramático original. Surge um signo novo que inclui o sentido convencional acoplado ao afeto irracional e fantasmático de origem, mas que carrega também seu duplo invertido, aquele que resulta no riso pelo distanciamento/deslocamento e pelo descabido/antítese, segundo Warburg. O jogo do espetáculo de 1988 que estamos analisando é o de trafegar com equilíbrio e verdade cênica entre estas duas vias opostas.

IV

Ao chegar no castelo, os ciganos pressionam a maléfica governanta Ágatha a revelar o paradeiro de Úrsula. Só aí é que Rosalinda descobre que os gritos que ela ouvira por toda a vida, e que vinham das masmorras do castelo, eram os gritos de sua aprisionada e enlouquecida mãe, que ela julgara morta. Ela então compreende a vileza de seu amado padrinho, que na verdade era seu tio, e que tivera a coragem de manter cativa a própria irmã durante 19 anos. Mas há uma esperança: ao encontrar a família reunida, Úrsula, a muito custo, retorna lentamente das profundezas do delírio em que estivera desde que fora separada dos seus e trancafiada na escuridão, para retomar a memória e a razão. Agora vão todos tirar satisfação com Maurício, o conde de Belmont.

A louca Úrsula voltando à razão depois de 19 anos trancafiada é um escracho para a plateia, cujas gargalhadas nessa hora chegam a encobrir o áudio da gravação em vídeo do espetáculo (*A MALDIÇÃO...*, 1988) - fonte principal³⁹ para a confecção desta análise. A inverossimilhança do absurdo levado a sério é ampliada na cena 12, através de um requintado jogo cênico e dramático de adiamento da ação: cinco vezes a pobre mulher e mãe começa

³⁹ Arquivo pessoal de Almir Telles. O vídeo é complementado aqui pela pesquisa de outras fontes e pela minha própria lembrança como espectador.

a reconhecer o antigo amor e assim a recuperar a memória, e cinco vezes desiste, voltando a recitar loucuras: “[...] as corsas de pés quebrados não podem correr. Apenas rastejam. Como os besouros caídos de costas... que não se levantam nunca mais.”⁴⁰ Outra hora ela parece puxar alguma lembrança do fundo do baú: “Tanto tempo. Tudo faz tanto, tanto tempo.” Então assume ar profético e despeja: “Hoje é como se fora outrora. E nunca mais outra vez.” A loucura da frase vazia é da personagem louca ou do gênero melodramático? Sem se importar com essa pergunta, a plateia se diverte com o tom filosófico do discurso estéril. Volta o reconhecimento: “Esse rosto... essa pele morena... esse corpo delgado... [detém-se] Não, não! Não acredito! Vai-te daqui! És um impostor! Um sicário a mando de Maurício para me torturar ainda mais! [Em delírio] Besouro que cai de costas...” Aquela mulher esfarrapada, desgrenhada, suja, indecisa e delirante alcança o ápice da brincadeira teatral quando o contato físico a faz lembrar a sensualidade de sua antiga relação com o cigano: “O frescor de hortelã de teu hálito cálido, tuas mãos, nodosas e fortes. A carícia áspera de tua barba dura que me lanhava o colo nas noites de indizível prazer. Não, não pode ser verdade, seria bom demais.” E o auge cômico da cena: “Estarei ficando louca, Virgem Santíssima?”

Gargalhamos com a louca varrida que só agora, saindo da loucura, começa a desconfiar da mesma. Mas estaremos rindo da ingenuidade dos dramas de nossos bisavós ou, sem saber, rimos de nós mesmos? Nós, que antes da ceia de véspera do Natal de 1988 chegamos a picos de 92 pontos de audiência para ver alguém matar Odete Roitmann?⁴¹ Talvez a obscenidade do melodramático explícito no palco provoque em nós um riso desmedido, não o enciclopédico, mas o riso de quem está sendo exposto, no caso, pelo desvendamento dos mecanismos de nosso próprio sentimentalismo barato.

O metamelodrama de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes é encenado seriamente no final da década de 80 por atrizes e atores maduros - mas com pouca participação em novelas da TV Globo -, de uma geração formada no extremo profissionalismo do moderno teatro carioca, que vinha sendo sustentado parcialmente pela parceria com o *star-system* da TV. Além das estrelas de TV, ao longo de suas carreiras eles

⁴⁰ Por terem sido todas retiradas da gravação em vídeo, as falas não estão acompanhadas desta referência, o que seria repetitivo e tornaria a leitura truncada.

⁴¹ Novela *Vale Tudo*. É provável que o leitor também tenha atrasado sua ceia de natal naquele ano. Fonte: <<https://ibopetvaudiencia.wordpress.com/2012/01/28/novela-em-destaque-5a-temp-o-sucesso-vale-tudo/>>. Ver também: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Vale_Tudo#Audi.C3.AAncia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vale_Tudo#Audi%C3%Aancia)>. Acesso em 15/02/2015.

chegaram a dividir o palco com artistas da escola antiga, e por isso mesmo se instruíram também na tradição das formas convencionais, tornando-se habilitados a executar a forma mais codificada com verdade e técnica. O resultado artístico desta confluência gera um mecanismo cênico que põe à luz uma faceta do gosto e do consumo que é pouco assumida pela sociedade brasileira, a da sensibilidade exacerbada.

Pois no final da década de 80 a conquista do monopólio na dramaturgia televisual pela Rede Globo já se consolidara e consagrara a novela global como parâmetro universal da mímese brasileira: um melodrama que se dissimula e se dilui pela ilusão do real. Tomadas externas, tecnologia visual, opção pela padronização do cotidiano em roteiros, figurinos, diálogos, cenários - tudo é voltado de certa forma a dar uma sensação de realidade que possa amenizar ou mesmo esconder o caráter banal das emoções fáceis que estão sendo industrialmente produzidas ali.

No entanto, a característica mais marcante, distintiva e dissimuladora da teledramaturgia brasileira do padrão Globo, que ao final dos anos 80 já estava em estágio avançado, é justamente a tentativa de ocultação total das *pathosformeln* - “fórmulas afetivas” - no campo da atuação. O ator que se empregou nas indústrias Globo para atuar em novelas e minisséries foi sendo incentivado cada vez mais a reprimir os movimentos e posturas ancestrais de expressão dos sentimentos. E em seguida, excetuando-se a linha de humor e de show, os artistas da nova geração, aqueles que não precisaram mais passar pelo palco para chegar às telas, já aprenderam o ofício desta forma. Pois a estrutura ali montada para escolher, capacitar e dirigir os intérpretes, resulta em uma praxe que estimula os atores a interpretarem a si mesmos, com gestos contidos, sobrancelhas e feições paralisadas, vozes sussurradas e toda uma nova codificação minimalista que é criada para dar um caráter de “pedaço de vida” às mais escabrosas e folhetinescas tramas.

Esta lógica industrial de simulacro se auto-alimenta dos valores e signos que ela mesma produz. Exige e assim universaliza uma espécie padronizada de atuação “naturalista” que, ao mesmo tempo que dissemina, também dissimula a simplificação do sentimentalismo barato incrustado na narrativa industrial da novela, e acaba crescendo a ponto de se tornar uma estética universal brasileira. Jean Baudrillard (1991) diria à época que este seria o novo mundo em que vivíamos, um mundo irreferencial, onde um simulacro passa a ser a base para a construção de outro, e assim por diante. Vista por este ângulo, poderíamos dizer que a forte indústria audiovisual brasileira começaria a ditar, através de sua produção, o que deveria ser considerado verdadeiro, fosse para si mesma, em termos de atuação para os artistas, fosse em termos de *modus vivendi* para o cidadão consumidor comum.

Por outro lado, é preciso lembrar também que, no já citado livro *Dos Meios às Mediações*, Jesús Martín Barbero se apoia em autores de campos diferentes como Walter Benjamin, Richard Hoggart e Raymond Williams para problematizar noções correntes e simplificadoras sobre os meios tecnológicos de comunicação na América Latina. Segundo o prefácio de Néstor García Canclini, Barbero procura se afastar das visões dos primeiros investigadores das indústrias culturais que, ao tentarem descobrir as formas de manipulação das audiências, concluíam que o rádio, o cinema e a televisão simplesmente “[...] substituíam as tradições, as crenças e solidariedades históricas por novas formas de controle social” (BARBERO, 2003, p. 23). Tanto Canclini quanto Barbero defendem a tese de que não se pode pensar a cultura de elite totalmente separada da popular, e nem a modernidade separada da massificação, uma vez que estas instâncias já caminhavam misturadas muito antes da aparição dos meios tecnológicos de comunicação.

Para nós, é importante destacar que Barbero destaca na TV uma visão predominante que “[...] produz a sensação de imediatez, que é um dos traços que dão forma ao cotidiano” (BARBERO, 2003, p. 307). A vontade de aproximação, de clareza e simplicidade, seria a forma de a televisão realizar, com a maior eficiência e descrição possível, seu papel de mediação entre as massas e a ideologia hegemônica. Esta mediação inclui, desde os tempos do melodrama, a capacidade de a indústria cultural se aproximar e captar elementos da cultura popular que ela massifica.

Se podemos pensar no sucesso da indústria televisiva brasileira dos anos 80 como um dos resultados da parceria entre setores das classes dominantes e o governo militar, o papel mediador que ela assume deve ser analisado levando em conta seu caráter múltiplo e complexo, em parte análogo ao do teatro do melodrama no século XVIII, que, como falamos anteriormente, negociava a chegada de novas camadas da população francesa para a vida e os modos burgueses.

No Brasil este novo papel de mediação incluiu, entre outras tarefas, a velha sub-educação para as massas excluídas dos serviços de educação estatal, mas principalmente no sentido do reconhecimento dos valores de um setor da classe média urbana enquanto padrão de vida ideal para o brasileiro. Talvez possa resultar de uma variante neste processo de aproximação sócio-cultural a diferenciação estilística entre os atores brasileiros e os de outros países da América Latina, que aparece com a consolidação da novela à brasileira.

Pois no Brasil, desde o teatro engajado dos anos 60, a necessidade de se aproximar e retratar as classes populares nasce junto com um desejo de despojamento no campo da interpretação de personagens. Se lembrarmos que grande parte de nossa teledramaturgia foi

criada pelos mesmos autores que haviam fundado este paradigma na primeira fase do Teatro de Arena, poderemos tentar também começar a procurar aí as raízes históricas da especificidade atorial brasileira. A tentação de se pensar em uma “diferença de temperamento” do ator nacional cai por terra quando comparamos filmes – principalmente populares – de décadas anteriores. Ankito, Oscarito, Eliana Macedo, Grande Otelo e Cyll Farney se distanciam muito pouco de Cantinflas e Pedro Infante, se compararmos com o abismo estilístico que separa a virtude sincera e discreta de Glória Pires em *Selva de Pedra* ou *Vale Tudo*⁴² e a bondade espalhafatosa e inconstante de Thalía, em *Marimar* e *Maria la del Barrio*⁴³. Apesar de alcançarem índices razoáveis de audiência entre as classes populares brasileiras, nos anos 80 e 90, estes dramalhões latinos eram inclusive encarados e assistidos por alguns atores cariocas como programas humorísticos, de tão distantes que as interpretações codificadas e suas tramas assumidamente hiper-folhetinescas estavam de nosso já estabelecido padrão amenizado.

Outro papel decisivo que a televisão exerceu fortemente no Brasil a partir da década de 70 foi a inclusão de novos e acelerados hábitos de consumo no cardápio de uma sociedade que procurava, pela via do progresso material e do crescimento econômico nacional, o fim para o que ela considerava ser seu estigma de atraso. A teledramaturgia, ao se aproximar formal e literalmente dos lares brasileiros, foi certamente uma das grandes responsáveis pelo sucesso alcançado pela Rede Globo na implantação de novos padrões de comportamento e de consumo, ligados ao estilo de vida da classe média.

Desde então, o paradigma brasileiro do melodrama “naturalizado” se estabeleceu, influenciou produções televisivas de outros países, preparou o terreno para o sucesso dos “*reality shows*”, e finalmente passou a incidir, a partir da década de 90, sobre o trabalho atorial em todos os palcos brasileiros - principalmente os cariocas -, mesmo em muitos espetáculos ou performances de concepção pouco realista⁴⁴. Mas o *Vale Negro*, ao retirar no teatro a poeira bolorenta das velhas fórmulas de fazer chorar, e juntar todas elas em uma hora de espetáculo para fazer rir, pode estar deixando a nu alguns mecanismos lacrimosos e

⁴² Novelas da Rede Globo de 1980 e 1988.

⁴³ Novelas da mexicana Televisa de 1994 e 1996.

⁴⁴ No último capítulo analiso esta possibilidade de oposição formal entre encenação e atuação no teatro carioca da zona sul.

sentimentalóides que nós tanto gostamos de usufruir quanto de dissimular. Será que sentimos também alguma nostalgia pela franqueza escrachada do dramalhão dos nosso avós?

Afinal, companheiros de plateia de 1988, estamos rindo mesmo do gosto de quem?

V

Úrsula surpreende seu irmão Maurício, ao contar que foi salva da masmorra e da loucura por seus familiares, e que quer acabar com as maldades e a exploração dos mineiros no Vale Negro. O conde, pressionado pela presença de todos, sente-se mal, e pede à governanta Ágatha sua tisana de medicamentos. A cigana Jezebel intercepta a tisana, identifica e anuncia a todos a perfídia da cruel governanta que, ao invés de remédios, medicava arsênico para o patrão já doente. A pérfida agride o cego Vassili com uma paulada, foge e é estraçalhada fora de cena pelos cães que fazem a guarda do castelo. Moribundo, o Conde Maurício se arrepende de seus atos, e antes de morrer revela a todos que sempre amou a cigana Jezebel, pedindo-lhe um derradeiro beijo, que ela concede, proporcionando-lhe uma morte feliz. Mas Jezebel antes disso confessa que seu coração sempre fora de Vassili. Este por sua vez, acorda da pancada que recebeu, para descobrir que recuperou a visão, e assim pode conceder a mão de sua filha Rosalinda em casamento ao arrependido Marquês D'Allençon. Acabaram os sofrimentos e a exploração no Vale Negro, e todos podem viver felizes para sempre.

A trama do *Vale Negro* gira em torno de banimentos e expulsões femininas. Úrsula foi punida e trancafiada por defender uma causa nobre, a dos mineiros explorados por seu irmão, o tirânico Conde de Belmont. O conde por sua vez, depois de encarcerar a irmã por 19 anos, ainda expulsa a sobrinha, por uma causa que, como já vimos, parece arcaica em 1988, a da quebra do decoro sexual feminino.

Assim como em 88 é risível o drama da mocinha honesta que entrega - até com alguma rapidez - sua virgindade, e engravida ao tentar salvar o tio, sendo por este incompreendida e castigada, o banimento anterior de sua mãe - a verdadeira “maldição” -, velado no início da trama, também está prenhe de signos invertidos, embora mais sutis e contextuais.

As duas punições femininas, que seriam o mote drâmático do suposto melodrama, são o vértice cômico do metamelodrama. Didi-Huberman chama a atenção para a adaptação que

Warburg fez da antítese, enquanto terceiro “princípio geral da expressão”, conforme havia sido estudado por Charles Darwin em 1872 (DARWIN, 2000). Huberman explica esta ligação entre paroxismo afetivo e inversão de sentido:

Adaptado à *pathosformel*, o princípio da antítese manifesta-se como processo que Warburg chamou de ‘inversão de sentido’.[...] Em suma, a fórmula de *páthos* tem de paradoxal – e de comum com uma formação do inconsciente no sentido freudiano do termo – o fato de que sua vocação para intensificar o afeto na forma caminha de mãos dadas com uma espécie de insensibilidade à contradição: sempre lhe é facultado deixar uma significação pela significação antitética. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 209)

Vista por outro ângulo, esta inversão também pode se dar por uma falha de sentido na narrativa dramatúrgica hiperarcaica que, deslocada em sua forma do contexto contemporâneo, provoca um vazio textual só preenchível pela cena. Este movimento de troca entre linguagens é identificado na teoria contemporânea justamente como a teatralidade do texto (SARRAZAC, 2012, p. 181-2). A teatralidade, no caso, é a *falta* de teatro na obra escrita.

No caso da anacrônica virgindade da mocinha, a falha de sentido do texto por sua desatualização no contexto sócio-cultural de recepção é evidente, e esta falta é “suprida” no palco, justamente por uma profusão de fórmulas de *páthos* invertidas de seu sentido original melodramático, em um show de virtuosismo cênico da atriz Ângela Valério, que desfila o repertório de chavões visuais e sonoros da mocinha enganada e arrependida. Este sofrimento todo, comparado à rapidez com que ela tinha decidido se entregar na cena anterior, evidencia para o público moderno o jogo dramatúrgico de rupturas abruptas do texto folhетinesco, atualizando, ao inverter no palco, o sentido do texto. O infortúnio em cena passa a ser exclusivamente jogo de cena, divertimento.

Já no caso do encarceramento da mãe de Rosalinda, que a plateia só vai descobrindo através das sucessivas revelações da trama e das sandices que a personagem fala desde o início, a “falta” sarrazaquiana ou a “antítese” darwiniana/warburguiana se dá na forma com que se liga um conteúdo político descontextualizado à própria sandice, textual e corporalmente exacerbada. Entre os seus delírios de “besouros que caem de costas”, e “corsas de pés quebrados” - metáforas óbvias de sua própria situação de estagnação - a personagem mistura uma listagem de clichês de discurso político libertário, em defesa das classes pobres. Na cena 6, falando para uma boneca, que ela julga ser sua filha perdida, a louca - interpretada com seriedade por Maria Esmeralda - fala do Conde, que dorme: “Vês, filhinha? É assim que são os poderosos. Desalmados, impiedosos. Dormem profundamente [...] Alheios à desventura dos oprimidos camponeses que labutam no fundo lamacento das minas para cobrir de ouro seu medonho latifúndio.” À medida que a loucura cresce, o discurso da esfarrapada vai se radicalizando: “Companheiros, uni-vos! Uni-vos para destruir o maligno! [Segura

Maurício e o sacode violentamente, até que ele acorde] Este, que se traveste de benfeitor dos pobres e oprimidos! Uni-vos como lobos famintos de justiça para destroçá-lo em pedaços sangrentos!”

Durante as revelações espetaculares e a recuperação da memória, ficamos sabendo que Úrsula havia sido banida justamente por conta de sua afinidade com a causa dos mineiros oprimidos por seu irmão, afinidade esta que a fez sair do castelo para conhecer e se apaixonar pelo cigano Vassili.

Lembrando que estamos assistindo a este espetáculo em pleno desmoronar do bloco soviético, em meio a uma descrença geral nas ideologias de esquerda, e a um ano da queda do muro de Berlim, parece significativo que o discurso social e político apareça na peça não só como mais um chavão, mas um chavão na boca da personagem louca varrida. Além disso, a recuperação abrupta da memória e da razão só aumentam a inverossimilhança da personagem que, depois de “punidos os culpados” e “terminados os infortúnios daquelas almas abnegadas”, dispara uma promessa digna de algum presidente brasileiro dos anos 80: “Amanhã mesmo congelarei todos os preços, e triplicarei o salário dos mineiros.”

A parte do congelamento não está no texto, apenas no vídeo do espetáculo, e é uma alusão de última hora ao então recém-fracassado Plano Cruzado, de José Sarney. O sentimento brasileiro de descrença na política e nos políticos, o qual motivou e se alimentou dos personagens corruptos e do fenômeno de audiência da novela televisiva *Vale Tudo*, resultaria, no ano seguinte ao do espetáculo e da novela, em uma campanha midiática que culminaria na eleição do “caçador de marajás”, Fernando Collor de Mello⁴⁵. Collor seria cassado três anos depois por impeachment, antes do término do mandato, como resultado de outra campanha, desta vez não só midiática - dos mesmos veículos que o ajudaram a se eleger, entre eles as Organizações Globo -, mas também dos movimentos sociais e especialmente o estudantil, dos chamados “cara-pintadas”. Esta descrença nacional nos políticos se alia ao sentimento mundial que fez pensadores da época como Jean-François Lyotard (1979) decretar o fim das metanarrativas de progresso tais como o marxismo, o estruturalismo ou a ciência positivista, ou Jean Baudrillard (1991) apostar em um mundo

⁴⁵ Ver depoimento de Armando Nogueira no documentário *Beyond Citizen Kane*, produzido pela BBC de Londres e até hoje proibido no Brasil. Na internet, o filme está disponível, entre outros links, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=77TKLQ1op34>>.

desprovido de realidade, onde os signos se alimentariam de seus próprios significantes, já que a realidade não existiria mais.

Portanto a representação ridícula do discurso político vazio no texto aponta para uma afinidade do espetáculo com o sentimento de pós-modernidade. Se a expulsão de Rosalinda virava uma piada através da saturação de formas corporais clássicas que reforçavam a anacronia da questão da virgindade feminina, o infortúnio de Úrsula vai ficando engraçado pela inverossimilhança do discurso marxista na boca da condessa enfurecida que se joga no chão bradando contra os poderosos. São recursos teatrais hiper-tradicionais que tiram do contexto (des-)atualizado a sua falha ou sua inversão, e portanto a sua graça. Afinal, independentemente da peça, tanto a virgindade de donzela casta quanto a revolução comunista andavam em baixa em 1988.

Apesar da unanimidade da crítica em relação ao texto, atores e direção, o Prêmio Molière concedido apenas ao texto não faz jus quanto ao achado da encenação de Luiz Arthur Nunes e das impressionantes atuações de Almir Telles, Angela Valério, Ivo Fernandes, Maria Esmeralda, Nara Keiserman, Regina Rodrigues e Shimon Nahmias. Tecnicamente capacitados pela maturidade e pela prática profissional que o emprego no mercado de estrelato lhes havia possibilitado nas décadas anteriores, estes artistas eram tão desconhecidos do grande público da TV quanto eram parte inseparável do incrível alcance artístico da peça.⁴⁶

Esta produção de *A Maldição do Vale Negro* foi elogiada e aplaudida por boa parte da classe teatral carioca e também de outros estados, mas talvez se tenha pouca consciência de sua importância histórica em termos estéticos: tomou parte e também lançou algumas tendências para a década de 90 de reaproveitamento de códigos teatrais antigos, que iriam ajudar a moldar uma parcela do teatro que se produz no Brasil até hoje. O sucesso de bilheteria e de comunicabilidade que *O Mistério de Irma Vap* (1986) havia conseguido pela via do *nonsense* besteirol, a peça de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes alcançou em profundidade poética pela via da pesquisa de linguagem, inserindo definitivamente o

⁴⁶ Tive a oportunidade de assistir à outra montagem deste mesmo texto, dirigida em 2005 também por Luiz Arthur Nunes, com uma produção bem mais confortável, graças ao patrocínio via Lei Rouanet. O elenco, competente e de peso, incluía nomes importantes e emergentes da segunda e terceira geração de atores da simbiose teatro-televisão, como Marcos Breda, Camila Pitanga, Stella Freitas e Bruno Garcia. No entanto, a meu ver, e talvez por conta da diferença geracional e de formação dos artistas, este espetáculo não alcançou o mesmo resultado daquele que é analisado aqui, tanto em termos de compreensão quanto de execução da proposta de se levar a sério o paroxismo melodramático, para dele extrair o cômico.

melodrama no instrumental brasileiro da investigação sobre a teatralidade. *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu* (1990), de Carlos Alberto Sofredini e direção de Gabriel Villela - que também dirigiu neste viés *Romeu e Julieta* (1992) e *Rua da Amargura* (1994) do Grupo Galpão -, além de *Melodrama* (1994), de Felipe Miguez, encenada pela Cia dos Atores e dirigida por Enrique Diaz, são exemplos significativos de encenações posteriores que também seguiram esta linha.

Com a introdução de novas técnicas atoriais de teatro narrativo, que na França já vinham sendo também experimentadas por Antoine Vitez desde a década anterior, o caminho do folhetim encenado foi aberto e descoberto ali. Em 1990 Aderbal Freire-Filho inicia com *A Mulher Carioca aos 22 Anos*, de João de Minas, uma série de livros encenados, e o próprio Núcleo Carioca de Teatro, companhia formada a partir da montagem do *Vale Negro*, iria montar *A Vida como Ela É* (1992), com as crônicas de Nelson Rodrigues, que iria inaugurar uma certa “redescoberta” de Nelson Rodrigues pelos palcos cariocas dos anos 90, através de suas crônicas folhetinescas.

Portanto, *A Maldição do Vale Negro*, de 1988, participou e influenciou fortemente no momento de criação de toda uma linhagem teatralista na cena carioca recente onde, a partir de formas tradicionais, a pesquisa cênica passa a incluir o humor, o super-dramático, o circense, o narrativo, ou o brega, para se aproximar do público e junto a ele procurar um sentido e uma justificativa artística para a própria existência do teatro, em tempos de individualismo e universalização midiática.

Mas todas estas montagens citadas acima já fazem parte da geração seguinte de grupos e espetáculos que iriam fazer a transição no Rio de Janeiro para o teatro que é parceiro do governo, direta ou indiretamente.

1.4 Crise no “teatrão estelar” e saturação do mercado

A luta destes atores e atrizes do *Vale Negro* poderia ilustrar uma situação por que passou a maior parte de sua geração. Justamente a parte dos que não entraram na primeira leva da migração para a televisão, ou pelo menos não a ponto de se estabelecer nela como “métier”. Neste momento, o sistema de absorção da TV Globo já se tornara bastante mais industrial, e os meios de acesso muito mais seletivos, exigentes e, principalmente, menos dependentes do teatro. Pois a indústria da cena televisionada já tinha começado a produzir

suas próprias estrelas, jovens atores e atrizes com aparência de classe média branca que não necessitavam de formação teatral para vender a imagem de juventude feliz ou bem sucedida dos novos galãs e mocinhas, vedetes para quem a profissão de artista passou a se confundir com o *marketing* da própria personalidade ou beleza. Os vilões e os cômicos continuariam vindo por um tempo do teatro, de onde a maioria daqueles que são excelentes - ou capazes de conduzir tramas mais elaboradas - continuam vindo até hoje.

Este momento de mudança no intercâmbio livre entre teatro e TV marca a decadência de um sistema de sustento para o teatro “sério”. Se até as estrelas televisivas já evitavam se arriscar nas produções de temas contundentes, o esvaziamento deste circuito acabou com qualquer possibilidade profissional de se fazer isso sem a participação de um nome “global”⁴⁷. Este é o campo onde se desenvolvem os grupos cariocas citados na introdução desta tese. Esta época lidaria na verdade com três novidades em constante relação: o aumento do número de artistas e da oferta de espetáculos em um mercado teatral de centro e zona sul onde a demanda do público e o número das salas começava a despencar; a alternativa da organização do trabalho em grupo; e a gradativa substituição da lógica da bilheteria pela lógica do patrocínio.

O inchaço do número de atores e atrizes no mercado pode ser explicado em parte pela grande atratividade que a indústria do audiovisual exerce sobre os novos postulantes à vida artística. A francesa economista da cultura Françoise Benhamou (2002) explica que, para além da vontade de pertencer a um meio valorizado socialmente, e junto à desinformação quanto à dificuldade de concorrência devido à quantidade e variedade da oferta de mão de obra já existente neste mercado, existe também uma outra espécie de ilusão que faz com que ele atraia sempre novos candidatos:

A superavaliação do próprio talento, o porquê-não-eu que encoraja a tentar a sorte. É a atração do *star-system*, com seus brilhos e barulhos, que alimenta esta superestimação. Para o economista, o indivíduo racional só se arrisca se ele antecipa que o investimento aplicado é inferior ao ganho esperado, seja de remunerações simbólicas ou materiais. Mas esta percepção varia com a posição ocupada e com os sinais que o sistema do vedetismo difunde.

Arriscar é mais atrativo quando nós dispomos *a priori* de poucas informações sobre nossas próprias capacidades de cumprir certas tarefas. (BENHAMOU, 2002, p. 128)

Esse fenômeno cria um meio cômodo para o empregador abaixar os salários: “[...] quem não topa um esforço para ter a chance de correr o risco?” (BENHAMOU, 2002, p. 147) O pensamento econômico enxerga este super-interesse pelo setor como estratégico para os

⁴⁷ Expressão que, a partir desta época, passou a designar atores e produções marcados pela proximidade com a Rede Globo de televisão, e cuja aplicação, por metonímia, se tornou indicativo de valor midiático.

padrões dos setores produtivos, já que, para eles, tanto o quantitativo de mão de obra excedente quanto o surgimento contínuo de novos nomes famosos são cenários que abaixam seus custos, sempre maiores quando as estrelas já são estabelecidas. Benhamou confere às atividades culturais a existência de duas categorias de artistas, dois mercados que funcionam em parceria: o dos artistas bem sucedidos e o segundo, que serve tanto de depósito de substitutos quanto de celeiro de novos talentos. No caso do Rio de Janeiro, pode-se pensar no seu aproveitamento em papéis secundários das novelas, e também na mão de obra teatral disponível para contratos em produções viáveis comercialmente, ou seja, certos tipos de comédia, grandes musicais, ou alguns espetáculos com a participação de estrelas da Globo.

Os anos 80 marcam o começo de uma expansão exponencial que continua até hoje no mercado de formação de atores no Rio de Janeiro. A criação da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), que em 1987 lançava anualmente cerca de 30 novos profissionais no mercado e hoje lança cerca de 400; o surgimento de novos cursos e o aumento de vagas em outros (FREITAS, 1998); o surgimento das filas para o curso do Tablado⁴⁸; tudo isso espelhou, a partir daquele período, o aumento do interesse pela carreira de ator, influenciado pela recente explosão industrial de nomes famosos da televisão e pela universalização de seu uso pelos lares brasileiros. O sonho de se transformar na próxima novidade foi um forte estímulo para a expansão e a saturação do mercado carioca de atores.

E os estudos de economia da cultura também mostram que em geral, neste ramo, as novidades surgem e são gestadas em estruturas menores, mais próximas dos meios de criação (BENHAMOU, 2002, p. 273), e só depois migram para as estruturas mais industriais, onde podem ser distribuídas de maneira massiva. No Rio de Janeiro dos anos 80 esta lógica pode ser verificada no fortalecimento do trabalho de produção em grupo, organizado primeiramente em sistema de cooperativa, mais barato, que envolvia menos investimentos, menos formalidade legal e menos riscos individuais, e que foi a válvula de escape necessária para atores recém-saídos de escolas de teatro ou de faculdades poderem realizar um tipo de produção que ainda aguardava novas formas de financiamento para poder existir profissionalmente. Estas novas maneiras de produzir eram tema de discussões urgentes em um

⁴⁸ Embora não fosse profissionalizante, o curso de teatro de Maria Clara Machado, vizinho da Rede Globo no bairro do Jardim Botânico, foi, durante muito tempo, o caminho mais certo para a fama. Muitos atores profissionais da televisão que estão na faixa até os cinquenta anos se iniciaram lá, assim como profissionais de destaque no teatro.

mercado onde a experimentação de linguagem começava a requisitar maneiras específicas de financiamento, e onde a televisão absorvia alguns, mas não seria capaz de cumprir a promessa dourada de sustentar toda uma nova classe artística que surgia. Na crise que ameaçava sua especificidade e sobrevivência, o mundo do teatro voltou os olhos para aquele que deveria salvá-lo: o Estado. Mas não era suficiente pedir ao governo que assumisse o papel antes ocupado pela bilheteria. Era necessário descobrir ou inventar as formas com que ele poderia fazê-lo.

1.5 A urgência do debate sobre o papel do Estado na cultura

Na segunda metade da década de 80, o assunto no ramo da cultura e especialmente do teatro era sobre o papel do Estado: “O Estado deve produzir cultura?” e “O Estado deve produzir teatro?” eram as perguntas feitas por Fernando Peixoto na introdução de *Teatro e Estado – as companhias oficiais de teatro no Brasil: História e Polêmica*, uma pesquisa feita por Yan Michalski e Rosyane Trotta (MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. VII) sobre a história das três companhias oficiais de teatro que foram mantidas pelo governo brasileiro dos anos 40 aos 60. A questão que estava para ser resolvida quando se escolheu aquele tema de pesquisa era a da “[...] pertinência ou não do Estado num mercado em crise mas dominado pela iniciativa privada.” (p. VII) Os ganhos com uma possível companhia completamente subvencionada eram muitos na visão dos autores do livro. Rosyane Trotta sonhava com “[...] atores com salário fixo, produção paga, ensaios sem prazo e bilheteria sem angústia”. (p. IX) Para ela, a função de tal empreitada poderia ser a de referência para os outros artistas. Para os dois autores, as possibilidades que se abririam seriam a de se montar clássicos nacionais e mundiais, o resgate de memória, a ponte com artistas estrangeiros, o teatro de pesquisa, etc.

No entanto, os anos recentes de ditadura impunham uma séria desconfiança em relação ao Estado em geral. Mesmo aquele ideal teatral só seria aceitável sob rigorosas condições. Fernando Peixoto se perguntava se o Estado seria capaz de “[...] assegurar absoluta liberdade de criação, impedindo e recusando qualquer forma, por mais sutil que seja, de censura ou de dirigismo cultural [...]”. Para ele a resposta estaria sempre vinculada à outra pergunta: “[...] que governo (municipal, estadual, ou federal) temos hoje?” (MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. VII)

Apesar de jovem na época, Rosyane Trotta já tinha grande interesse e vivência com os grupos do Rio, e já tinha observado, em viagem na Itália, a forma com que lá eles se espalhavam por todo o país, se estruturando em torno do Ministério do Turismo e principalmente dos governos municipais, o que possibilitava o planejamento de suas atividades e a continuidade de seus trabalhos. Em seu texto de apresentação, Trotta mostra que estava atenta internacionalmente com a questão e, para além da criação de uma companhia nacional, chama a atenção para outros campos passíveis de atuação de uma política cultural para o teatro:

a diversificação de linguagens, a pluralização das plateias e de propostas teatrais para atendê-las, enfim a democratização dos espaços e das ideias, do exercício artístico e social. Se hoje nossa plateia está reduzida é também porque só um tipo de teatro tem sido possível: aquele que se constrói sobre a necessidade do sucesso comercial, e portanto uma espécie de parasita de televisão. (MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. IX)

Para tornar ainda mais atual o trabalho histórico deste livro, os autores decidiram anexar ao final uma enquete com a opinião das 11 “personalidades” do teatro que responderam um questionário sobre a pertinência de se voltar a ter uma ou mais companhias totalmente subvencionadas pelo Estado no Brasil. A maioria (9) é a favor, uma é contra, e a outra é contra com ressalvas. Mas os argumentos e ponderações são muito reveladores do estado de expectativa e mesmo de ansiedade em relação ao assunto, invariavelmente acompanhadas de projeções baseadas em exemplos estrangeiros. Aderbal Júnior, atual Freire-Filho, por exemplo, antes mesmo de responder, dispara:

Quando começam as reuniões para discutir a estrutura de nossa companhia estável subvencionada? Ou serão várias seguindo por exemplo, o modelo dos teatros populares na França? Que instrumentos podem existir para se estar o mais defendido possível do cerco ideológico do estado? (MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 228)

As razões do entusiasmo de Aderbal são as mesmas da maioria: liberdade para pesquisa, retomada do contato com um repertório universal, que o TBC apenas começara, etc. Mas ao colocar como objetivo principal da empreitada a diminuição da preponderância da televisão sobre o ator, o diretor nos deixa entrever que a questão da relação entre teatro e indústria televisiva estava desde o começo vinculada à discussão sobre políticas públicas para o teatro. Aderbal situa o problema em relação ao produtor, aos atores, e ao público:

[...] uma discussão do papel do ator na sociedade, hoje, passa pelos padrões de referência e credenciamento, isto é, por saber quem a sociedade considera ator. E é inadmissível que o único credenciador seja a televisão. Entre as várias necessidades de uma companhia estatal não será a menos importante a necessidade de o teatro voltar a dar ao ator, por extensão, o valor que uma companhia de teatro em particular lhe dará [...] é cada vez mais difícil formar elencos – perguntem aos empresários; a televisão suga e não se sabe o que fazer no teatro – perguntem aos atores; só é bom o que a TV credencia (como marketing e, pior, como linguagem) – perguntem ao público. Não é o caos? (MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 228)

Esta fala de Aderbal resume uma realidade até hoje de certa forma atual. Àquela altura até para seus atores famosos a TV já dificultava o fazer teatral. A demanda da televisão era grande, a obrigatoriedade de estar no ar seguidamente diminuía o tempo livre para outras atividades além das gravações, e o trânsito de nosso caos urbano dificultava cada vez mais a jornada dupla estúdio-teatro. E para os que não eram conhecidos da televisão... bem, essa falta de “credenciamento” de que fala Aderbal é exatamente ao que me referi há pouco quanto à dificuldade de colocação do incrível *A Maldição do Vale Negro* no mercado da bilheteria carioca. Quem tem que produzir no meio teatral carioca conhece estes meandros muito bem, apesar de eles continuarem um tanto esquecidos pela crítica e pelos trabalhos universitários.

Entre as respostas ao questionário de Michalski e Trotta, Maria Helena Kühner é uma das únicas a dizer claramente que “[...] não deve caber ao Estado a função de produtor cultural.” (MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 234), embora faça uma ressalva para o caso do teatro de experimentação de novas linguagens. A única resposta claramente desfavorável ao projeto de reedição das companhias estatais e que não faz ressalvas é a da crítica paulista Ilka Marinho Zanotto, que diz que “[...] a proposta traz no bojo a ameaça soturna de transformar as instituições teatrais brasileiras num campo minado de empreguismo e clientelismo, à semelhança dos demais órgãos públicos.”(p. 233) No entanto, a confusão da época sobre este tema aparece quando, em seguida, Zanotto cita como exemplo de experiência bem sucedida contra tudo isso justamente o Grupo de Teatro Macunaíma, de Antunes filho, que contaria “[...] com poucas verbas ocasionais do governo, mas dele desatrelado, servindo-se de infraestrutura logística do Sesc, mas sem injunção de qualquer espécie [...]” (p. 233).

Ler esta afirmação um tanto parcial me fez pensar que Antunes Filho talvez tenha sido um dos precursores do Brasil na arte de transformar o apoio institucional e governamental - poucos lembram que a verba do Sesc é oriunda de renúncia fiscal - em estabilidade nas condições de trabalho, e portanto em possibilidade para sua pesquisa de linguagens. E Antunes discorda de sua admiradora Zanotto quanto à recriação das companhias estatais. Além de favorável ao projeto, ele tenta uma solução para possíveis “apadrinhamentos, pistolões e protecionismos” (MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 231), ao sugerir a formação de uma comissão composta por artistas, críticos e teóricos de notório saber que seria eleita por votação pela classe e que decidiria a parte artística, deixando toda a “[...] infra-estrutura legal e executiva do projeto a cargo de um administrador designado pelo Ministério da Cultura”. (p. 231) Todos os outros entrevistados também fazem sugestões ao projeto. O escritor Alcione Araújo discorda de seu amigo Aderbal ao sonhar que na nova companhia poderia haver exclusividade para o autor brasileiro (p. 229). Antônio Mercado destaca as possibilidades

quanto à formação dos novos artistas e novos públicos (p. 228-229). Edélcio Mostaço acha que o melhor seria a criação de várias companhias regionais, e talvez uma para cada estado (p. 231). Oswaldo Louzada sugere preços populares e gratuidade para “[...] operários, estudantes e outras classes sociais. Esse foi o grande mérito das companhias que o governo manteve no passado.” (p. 234-235).

Provavelmente por desconhecimento histórico e pela distância temporal, além de Louzada nenhum dos outros entrevistados chega a concluir que a experiência das companhias estatais anteriores, que são o tema do livro, reforçariam a necessidade de reaplicação da ideia na atualidade. Mas Tônia Carreiro e Edélcio Mostácio citam os corpos de baile, orquestras e óperas estáveis - de São Paulo e Rio de Janeiro - como exemplos positivos.

Já a referência à positividade de experiências estrangeiras é muito mais unânime, independente de estas estarem sendo trazidas para o debate com ou sem conhecimento de causa por parte dos debatedores. Vimos que Aderbal cita os “teatros nacionais populares da França” (MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 228), quando lá só existiu na verdade um que levasse este nome, como veremos mais adiante. Antônio Mercado diz que “[...] a experiência de companhias estáveis subvencionadas - total ou parcialmente - pelo Estado - ao nível federal, estadual ou municipal - foi plenamente vitoriosa em países como a Alemanha, Estados Unidos, Inglaterra e, em certo aspecto, também na França.” (p. 229). Quando já se sabia que nos EUA esta experiência se reduziu na verdade à época da grande depressão, e na Inglaterra aos tempos de Shakespeare. (GOUVEIA; MICELI, 1985) Fernando Peixoto cita a França como exemplo de sistema democrático onde o Estado subvenciona obras que o criticam. Luís de Lima fala dos *stabili* da Itália e sua “[...] importância para o notório avanço do teatro: Gênova, Roma, Milão” (MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 233). Tônia Carreiro diz que “Assim se procede em todo país civilizado.” (p. 235) Como antes, Ilka Marinho Zanotto é a única a apresentar um forte argumento contra a modelização de todos estes exemplos internacionais, o que explicita também uma questão ideológica importante no debate, ligada à possibilidade da formação de um possível governo radical de esquerda ou de direita em um horizonte próximo:

[...] aqueles países, com a democracia consolidada há séculos, não oferecem, em tese, o mesmo perigo que paira sobre nossas cabeças. A História mais recente atesta a possibilidade real de ideologias extremistas se instalarem no Brasil com o risco de se servirem dos palcos como veículo de sua propagação. (MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 233)

A ansiedade no debate quanto às novas possibilidades de subvenção estatal ao teatro, e à cultura como um todo, levava naquele momento necessariamente a projeções quanto às experiências estrangeiras de países modelares, ou melhor, os europeus e os EUA, pois em

nenhum momento se perguntava no Brasil sobre como os outros países recém saídos de ditaduras na América Latina estavam lidando com este problema⁴⁹. Mas a questão era recente por aqui, e mesmo as informações que chegavam sobre as políticas públicas para a cultura nos países considerados ricos eram poucas e truncadas – o que pode ser conferido pela forma como as “personalidades” do teatro da época colocaram “no mesmo saco” experiências tão díspares com a dos Estados Unidos, exemplo de pouca interferência estatal e mecenato privado, e a da Alemanha, exemplo de teatro estatal forte e descentralizado.

Esta era uma discussão premente no país, tanto no meio cultural quanto nos estudos acadêmicos. A conscientização quanto à importância e a expansão econômica das atividades culturais e dos setores industriais pautados pela criatividade, a inquietação quanto à supremacia ideológica e econômica da indústria cultural dos Estados Unidos no mundo, a disputa entre os diversos grupos sociais pelos escassos recursos para a área da cultura, e a crescente demanda social por projetos de regeneração de áreas degradadas e de recuperação social – tudo isso é apontado pela estudiosa de economia da cultura Ana Carla Fonseca Reis (REIS, 2007) como um caldeirão de pressões políticas e sociais e de debates culturais, que naquele momento funcionou como o principal fator colaborador para o aumento do número de estudos sobre a cultura e sua economia, e sobre as políticas públicas para o setor.

Uma tentativa de mapeamento destas questões nos países do então chamado primeiro mundo se deu com a pesquisa encomendada pela Funarte ao IDESP em 1983 que resultou no livro “Política cultural comparada”, de Sérgio Miceli e Maria Alice Gouveia (1985). A segunda autora ficou responsável pelo capítulo sobre preservação do patrimônio cultural, cabendo a Miceli falar sobre o financiamento das artes em geral na Europa e Estados Unidos.

Logo na apresentação Miceli faz uma ressalva de que a parte norte-americana do estudo teve condições de trabalho apropriadas, enquanto que a parte europeia de seu trabalho foi prejudicada pela impossibilidade de realizar a pesquisa *in-loco*, o que o obrigou a realizar o trabalho “[...] a frio, apenas com base em fontes secundárias, carecendo de alguma forma de observação participante.” (GOUVEIA; MICELI, 1985, p. 7). Durante o decorrer de minha pesquisa tive chance de verificar que estes e outros fatores realmente atrapalharam a leitura dos dados nesta pesquisa. Primeiro, porque naquele momento nem todos os países tinham

⁴⁹ Esta é uma lacuna que o presente estudo também não sanou. Muitas são as dificuldades: falta de informações, pouca troca de bibliografias e de experiências, etc. Recentemente a tentativa de integração pela criação de uma rede latinoamericana de “pontos de cultura” é a primeira investida em conjunto neste sentido.

dados estruturados sobre cultura, e quando os tinham, como é o caso da França, estes não eram de fácil leitura para um não-especialista, ainda mais sendo estrangeiro - problema que depois tive que experimentar na pele. Esta minha experiência me permite ver hoje que, na análise do caso francês, Miceli não conseguiu enxergar a importante virada quanto à descentralização que se estava dando exatamente naquele momento das políticas públicas de cultura naquele país, virada recente demais para constar nas “fontes secundárias” por ele consultadas. Este assunto será tratado aqui mais à frente. Além da dificuldade de enxergar o caráter dinâmico do campo de batalhas que é o das políticas públicas em todos estes países, um outro problema para um pesquisador brasileiro na época era a nossa própria falta de traquejo e de referenciais para tratar de um assunto praticamente inexistente por aqui, por melhores que sejam as credenciais do pesquisador, como é caso de Sérgio Miceli. Isso fica claro quando ele apresenta dados do orçamento do Ministério da Cultura francês, afirmando que no início da década de 70 suas despesas representariam 5% do orçamento total da França (GOUVEIA; MICELI, 1985, p. 7). Na verdade, nesta época este valor não chegava a atingir nem um décimo desta proporção, e até hoje sabe-se que o Ministério luta e às vezes lança mão de arranjos burocráticos para conseguir atingir o objetivo estabelecido, a partir do governo Mitterrand, de 1% para a cultura⁵⁰. Isto mostra que mesmo uma noção mínima em relação à ordem de grandeza dos investimentos neste campo fez falta, na hora de se abordar um tema tão complexo quanto novo entre nós.

Independente destes problemas, o livro teve uma grande importância naquele momento de escolha quanto aos caminhos a seguir para as inevitáveis políticas culturais a serem adotadas no Brasil. Ele introduz e compara algumas nuances e variáveis que ainda não eram discutidas por aqui, a partir de experiências consideradas bem sucedidas, já que falava de países que eram referência da cultura internacional. As opções começavam a ficar na mesa, filtradas a partir das diversas tradições estatais dos países que nos deveriam inspirar: a Alemanha aparece como o exemplo de intervenção estatal direta e fortíssima, mas descentralizada para o nível municipal ou regional. Áustria e Itália são mostradas como países onde o Estado central atua também de maneira direta, embora mais centralizadamente, para

⁵⁰ O aumento deste número no governo Mitterrand aparece em ABIRACHED, 1995, p. 14. Sobre as ginásticas burocráticas atuais para se chegar ao 1%, ver PUJOL, 2013, p. 90. Sobre a atualidade ver também <<http://patrimoine-environnement.fr/la-culture-passe-en-dessous-des-1-du-budget/>>. Acesso em 18/02/2014. E até hoje há aqueles que consideram este percentual elevado na França: <<http://www.ifrap.org/fonction-publique-et-administration/faut-il-reduire-le-budget-de-la-culture>> Acesso em 18/02/2014.

compensar o caráter deficitário de algumas atividades, e assim garantir a sobrevivência de patrimônios culturais de cada nação, como a ópera italiana e a música de concerto austríaca. O Estado francês aparece, um tanto equivocadamente, mais próximo a este modelo em relação ao teatro, embora seu apoio diversificado a outras manifestações artísticas seja reconhecido neste relato.

Mas a grande oposição que o livro começa a embasar - e por isso mesmo às vezes até a relativizar - é a de um modelo de Estado europeu continental mecenas e um modelo norte-americano e inglês onde o Estado se isentaria de interferir nas artes, que seriam vistas ali como um mercado. No Brasil dos anos seguintes, esta polaridade iria se consolidar nas discussões e mesmo na legislação que seria adotada a partir da Lei Sarney e principalmente da Lei Rouanet, como veremos adiante. E o modelo do Estado produtor de cultura até hoje é confrontado no Brasil com o do Estado não intervencionista, cujo símbolo maior é o governo estadunidense. Aquele país vinha de uma tradição do século XIX onde governos locais incentivavam grandes empresas e magnatas a apoiarem, por conta própria, as artes, que eram por outro lado consideradas pelo Estado como um “[...] negócio elitista e por isso mesmo não deviam merecer o apoio público direto” (GOUVEIA; MICELI, 1985, p. 71). Esta tendência sofreu uma mudança na época da grande depressão, quando o Estado investiu diretamente na arte dentro do objetivo mais geral de gerar empregos, mas retornou com força no pós-guerra. O modelo americano de incentivos fiscais para doações à cultura se consolidou nacionalmente e via governo central, e se transformou na menina dos olhos de muitos ministros e pensadores da cultura brasileiros, como veremos adiante.

Por enquanto, para ilustrar as maneiras como este paradigma se adaptava a algumas balizas ideológicas que acabariam tendo muita influência na definição do modelo brasileiro, volto ao questionário do livro organizado por Yan Michalski e Rosyane Trotta sobre a recriação das companhias estatais brasileiras. É marcante que a solução encontrada pela atriz Tônia Carreiro, para driblar um possível dirigismo ou fisiologismo estatal sobre a cultura, já prenunciava em 1986 o rumo elitista, mercadológico e corporativista a ser seguido por este debate, especialmente no ramo teatral:

Talvez se pudesse aproveitar a Lei Sarney neste caso. Com o dinheiro particular de grandes firmas (ter-se-ia de encontrar maneira de obrigá-las a colaborar) se tentaria um projeto mais simples.

Os grupos que aí estão, há mais tempo unidos, estáveis e eficientes – Teatro dos 4, Ipanema, ou outros que não cabe agora citar, ou quem sabe um grupo jovem categorizado como o TAPA – seriam os primeiros a serem escolhidos para subvencionados, representar o elenco oficial do país. (MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 235)

Se, nesta virada de modos de produção, o teatro carioca esteve ansioso por descobrir e conquistar novas formas de sobrevivência através da ajuda estatal, a pesquisa também se viu, a partir deste ponto, com poucos elementos teóricos e discursivos para compreender as mudanças que decorreram deste impasse. Esta tese, portanto, abre aqui um grande parêntese nas análises de casos brasileiros decisivos, aos quais voltaremos depois de estabelecermos alguns parâmetros teóricos que a pesquisa foi buscar na tradição francesa dos estudos de sociologia da cultura e do teatro.

2 UM NOVO ESPÍRITO PARA O TEATRO? O CASO FRANCÊS

A pesquisa já tinha trilhado alguns caminhos quando foi suplementada por um estágio sanduíche na Universidade *Sorbonne Nouvelle (Paris III)*, de janeiro a junho de 2014, onde estudei o histórico francês de políticas públicas para o teatro, como também a economia e sociologia do teatro e da cultura em geral - além de ter podido observar uma parte da cena teatral parisiense. Este capítulo apresenta um resumo dos estudos realizados na França que passaram a fazer parte da fundamentação teórica de minha pesquisa, seguido de alguns resultados de minhas observações empíricas: trata-se de impressões esparsas sobre o teatro a que assisti em Paris, as quais introduzem e dialogam com alguns apontamentos históricos e sociológicos sobre a parcela do teatro que vem sendo patrocinada pelo governo. Falar da parte “pública” do teatro francês inclui necessariamente as próprias pesquisas sobre políticas públicas, já que sociologia e prática do teatro vêm se influenciando mutuamente na França desde 1945. Busco dar algum destaque àquelas pesquisas francesas que, a meu ver, perseguem o mesmo viés que procuro enxergar no teatro feito no Brasil, ou seja, o da estética que se atrela à sócio-economia do teatro.

2.1 Economia e sociologia dos referenciais para o consumidor de cultura: prêmios, crítica e a construção da reputação

A discussão teórica inicial desta explanação gira em torno do primeiro problema que experimentei em Paris, enquanto espectador teatral à procura de espetáculos para assistir em uma cidade estrangeira: a falta de referenciais seguros para o consumidor de arte, que gera todo um sistema de valores baseado na escolha anterior de outras pessoas. Ao ser estudado pela economia, este fenômeno conduz aos primeiros consumidores que fizeram suas escolhas, seguidos por séries de outros que, na falta de critérios antecipatórios objetivos, se apoiariam sempre em um julgamento alheio, e assim sucessivamente, criando um efeito de manada ou de cardume. Françoise Benhamou, em seu livro *Star-System* (2002, p. 69-114), faz um histórico de como os economistas saíram de uma ideia onde o consumidor de cultura era uma exceção à regra da isonomia da economia clássica e racionalista, para chegar a modelos matemáticos mais complexos que explicam estes processos. Para a economia pós-clássica - na

direção oposta da sociologia, como veremos adiante -, o consumidor de cultura passa a ser um produtor ativo de escolhas, que faz investimentos que por sua vez precisam ser otimizados. Ao aproximar o pagante de um filme ou de uma peça a um investidor da bolsa de valores, as ciências econômicas puderam criar modelos estatísticos de previsão de mercados baseados nas leis de mercado, que alimentam e orientam tanto políticas públicas de cultura quanto as ações de *marketing* de grandes multinacionais do entretenimento.

A experiência de ser público pagante neófito com capital financeiro limitado em um mercado praticamente infinito e totalmente desconhecido como o teatro de Paris foi para mim um grande laboratório para estas teorias, embora retroativamente, já que só entrei em contato com elas quando já tinha conseguido fazer alguma ideia das hierarquias do teatro de Paris. Mas a lembrança deste primeiro momento na cidade facilitou muito a compreensão dos mecanismos de que somos capazes de lançar mão para evitar o erro de investir no ingresso de um espetáculo de baixa qualidade, segundo nossa escala de valores, é claro.

Tanto a sociologia quanto a economia se esforçam em descrever a complexidade dos processos que se alternam e se complementam na construção destas hierarquias de valores, que formam individualmente o gosto e grupalmente os nichos ou mercados para o consumo da arte.

2.1.1 O olhar da economia

A economia tradicional se baseia num pressuposto de racionalidade econômica. O consumidor conhece e ordena seus gostos, em uma hierarquia que não muda com o tempo. Por esta abordagem, o consumo é tido como um processo de escolha onde o consumidor tenta maximizar sua “utilidade”, observando os limites apresentados. Uma lei que está no cerne desta concepção é a de que a utilidade ou o prazer diminui com o aumento do consumo: quanto mais eu bebo água, menos sede eu tenho.

No entanto, desde o final do século XIX (MARSHALL, 2013), economistas se deram conta de que algumas atividades de consumo não seguiam esta lógica, e em 1977 George Stliger e Gary Becker (BECKER; STLIGER, 1977) tentavam definir os determinantes da demanda dos bens que aumentam sua utilidade à medida que aumenta o seu consumo, como drogas, bebidas, cigarro, música ou teatro. Ao invés de só otimizar suas escolhas entre um painel dado de bens e serviços pelo critério de utilidade, prazer e baixo custo, o consumidor

passaria a ser visto dentro de uma lógica de produção e, tal qual um empreendedor ou uma fábrica, investiria capital humano - tempo, dinheiro - para produzir seu consumo. Visto desta maneira, quanto mais consome, mais o consumidor se torna eficaz, melhorando a técnica de seu consumo ao aumentar sua escala, ou seja, aperfeiçoando as escolhas que faz no modo de consumir. Quanto mais teatro alguém assiste, mais está apto a escolher a peça que vai ver, portanto mais prazer vai tirar do investimento humano e financeiro que fizer neste consumo.

Entre as variáveis que influenciam no processo de escolhas estão as escolhas anteriores do indivíduo e as escolhas de outros consumidores. Em outros textos de Becker (1996), já aparece talvez a pressão que a sociologia iria exercer sobre o pensamento econômico e seus modelos matemáticos, quando estes começam a tentar dar conta das atividades de consumo que não se encaixam nos esquemas tradicionais de comportamento racional, tais como a cultura. Para este economista da escola de Chicago, os comportamentos do viciado em cocaína e do fã de ópera se equivalem em sua racionalidade, por se valerem de escolhas coerentes e buscarem maximizar os lucros no tempo. Uma racionalidade no entanto diferente, que a partir de agora deveria ser estudada e calculada levando em conta “[...] as influências de hábito, da infância, a pressão dos iguais, e de outras interações sociais” (BECKER, 1996, p. 23).

Este pensamento, que tende a ampliar a possibilidade de novas racionalidades para poder insistir na hipótese de livre escolha do sujeito que consome, tenta se opor à ideia, também defendida em economia, de uma “racionalidade limitada”, onde o consumidor, por não dispor de informações suficientes sobre a escolha a fazer, e por também não ter competência para lidar com estas informações, se encontra parcialmente incapacitado para fazer estas escolhas (SIMON, 1997, p. 291-295). Por esta outra forma de pensar, o consumidor de cultura se vê em um mundo indecifrável de informações sobre produtos que estão à espera de serem hierarquizados, para que se evite o desperdício de capital investido. Pois mesmo na apreciação de um espetáculo gratuito, a economia considera neste cálculo o investimento do consumidor com o tempo gasto, o deslocamento, a possibilidade perdida de realizar outras atividades mais lucrativas, etc.

Mas muitas vezes os bens ou serviços culturais são produtos de experiências, cuja qualidade é impossível de ser detectada antes do consumo. Daí a forte necessidade que o consumidor tem de lançar mão da consulta à reputação de produtores, cuja ideia mesma só faz sentido em um mundo de informação imperfeita sobre os produtos a escolher. (SHAPIRO, 1983). Enquanto a análise econômica que pensa o consumidor como produtor tenta incluir a variável social na matemática das escolhas, a economia em termos de racionalidade limitada,

ao se fixar sobre o papel da informação, negligencia as influências sociais, mas em compensação bota em relêvo a importante questão da propensão dos indivíduos à imitação do consumo dos outros, seguindo a mesma lógica descrita na tradição iniciada pelas teorias do economista britânico John Maynard Keynes para o mercado financeiro.

Esta lógica prevê que a incerteza quanto ao futuro do investimento leva o consumidor a seguir o movimento da maioria, tal qual o investidor na bolsa de valores ou as formigas de um formigueiro que, entre duas fontes idênticas de alimento à mesma distância, começam divididas e terminam por escolher uma, deixando a outra intacta até o esgotamento da primeira escolhida. No caso da cultura, este efeito cardume resulta no sistema de vedetes - ou *star-system* - que a economia enxerga como uma forma de organização de um mercado com ofertas muito variadas e pouquíssimas informações sobre a reputação dos produtores e produtos, cuja avaliação é impossível antes do consumo – principalmente devido à falta de um critério consensual de qualidade.

Para a economia, este é um mercado onde a construção de uma reputação é essencial para o produtor, pois no mundo do vedetariado pequenas vantagens concorrenciais precoces no início da disputa se transformam cumulativamente no tempo em enormes diferenciais de fama e reputação. Isto se dá por causa da lógica auto-referencial deste sistema, onde reputação chama mais reputação, e o desafio de quem se lança no mercado é antes o de vencer a inércia inicial de um espaço midiático, econômico e político com posições altamente hierarquizadas, que gira em torno da bênção ou da graça dos chamados “*experts*”. Estes atuam em diversos campos: nos júris de festivais e prêmios, como críticos de veículos de comunicação, como curadores de instituições públicas ou privadas que patrocinam ou compram produtos culturais, etc.

Françoise Benhamou identifica a reputação como resultado da confluência de vários fatores: sorte, mérito, interesses pessoais, mas sobretudo de um certo grau de generalidade, de ambiguidade da obra, que estaria assim apta a se encaixar melhor em diversas gavetas deste sistema de seleções, cuja falibilidade ela reconhece ao enumerar as críticas mais comuns a ele, principalmente feitas pelos próprios artistas:

Elas se baseiam na questão da competência em certos casos, na da ausência de neutralidade das modalidades de seleção em outros; por vezes elas vão mais longe ao invocar a corrupção ou mais modestamente a conivência, o inevitável círculo de relações que envolve o jurado e o influencia de uma forma ou de outra.

É verdade que o crítico não poderá ser neutro. Fazendo ou desfazendo reputações, ele constrói a sua.” (BENHAMOU, 2002, pg. 96)

Reparamos que neste quesito, Benhamou sugere que uma *homologia de posições* entre a crítica e o público seria responsável pela predictibilidade dos vencedores, escolhidos ou

laureados. A economista da cultura recorre a este conceito do sociólogo Pierre Bourdieu para identificar a crítica como pertencendo a “um processo de validação de escolhas de grupos de pertencimento ou referência” (BENHAMOU, 2002, p. 97).

Na França, a descrição do mundo cultural e a avaliação e produção de dados estatísticos sobre cultura é o objeto de uma constante disputa entre a sociologia e a economia. A própria construção do pensamento da economista Françoise Benhamou, referência no estudo da produção cultural francesa, revela este conflito, quando lança mão de conceitos formulados na sociologia que se encaixam na teoria econômica como limitadores das escolhas racionais dos diversos agentes econômicos. Mas ao mesmo tempo esta economista desdenha, de certa forma, dos objetivos dos sociólogos, considerados por ela e pelos economistas em geral como demasiadamente presos a uma lógica determinista.

Uma síntese desse desdém está contida na citação de Benhamou ao economista James Duesenbery (1960) que, comentando um dos primeiros trabalhos de Gary Becker, disse: “As escolhas são o objeto da economia, enquanto que a sociologia trata da razão pela qual as pessoas não têm escolha.” (apud BENHAMOU, 2002. pg 73) Por essa razão, e por outras, faremos aqui um parêntese nos comentários sobre o sistema da crítica e da construção de reputações no meio teatral, para desenhar algumas linhas do pensamento sociológico francês sobre a cultura e o teatro, vertente que, como vimos, baliza e influencia formulações até de ramos que pensam diferentemente dela, tal a sua importância.

2.1.2 O olhar da sociologia crítica de Pierre Bourdieu

A sociologia da cultura na França não começa e nem se resume ao trabalho de Pierre Bourdieu, mas tem nele sem dúvida a sua maior referência. Dos cinco pesquisadores-professores com quem tive contato na França, e que tinham dirigido algumas das últimas enquetes do governo sobre a vida cultural dos franceses, quatro são sociólogos e três foram alunos de alunos ou têm alguma outra ligação análoga com o trabalho de Bourdieu. Stéphane Dorin, cujo seminário na *EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales)* sobre sociologia da cultura eu tive oportunidade de seguir, Bruno Pequignot, cujos seminários na *Sorbonne Nouvelle* sobre Sociologia da Arte e da Cultura eu também acompanhei, Pierre-Michel Menger, de quem assisti algumas aulas do seminário sobre trabalho e criatividade no *Collège de France* e Emmanuel Wallon, que teve a gentileza de me receber para uma

entrevista em seu escritório na Universidade Paris X, em Nanterre. O quinto é um economista que pesquisa teatro, Daniel Urrutiaguer, que também me recebeu para uma entrevista e de cujo trabalho falarei mais adiante.

Mas Pierre Bourdieu, por sua vez, é um crítico ferrenho das visões economicistas no que diz respeito à produção e à análise das estatísticas sobre os hábitos culturais dos franceses. Seu principal livro sobre o tema, *A Distinção*, onde ele resume os resultados e conclusões de mais de duas décadas de seus trabalhos e pesquisas, começa por perguntar qual seria a “propriedade pertinente”, a questão de *o quê* seria capaz de dar inteligibilidade às análises estatísticas, que funcionavam até então ora de maneira intuicionista, ora positivista, contra o que ele se bateu. Chamando a atenção de que a constância aparente de produtos e práticas culturais e de costumes poderia dissimular a diversidade dos usos sociais a que eles são submetidos, Bourdieu exigiu uma análise prévia da significação social dos indicadores, o que não permitiria mais tratar “[...] as propriedades associadas a agentes - profissão, sexo, diploma - como forças independentes da relação em que elas ‘atuam’”. (BOURDIEU, 2011, p. 26)

Ao “tomar a relação como objeto” (BOURDIEU, 2011, p. 27), ou seja, ao questionar-se sobre a significação sociológica das relações que se escondem por baixo dos dados estatísticos, Bourdieu se coloca contra uma espécie de “leitura branca” dos números, praticada pelos economistas e mesmo sociólogos até os anos 60, no que diz respeito às ligações entre as opções estéticas ou de estilos de vida e as posições sociais dos agentes. Sua crítica principal aos economistas é ao fato de eles conferirem, através do que Bourdieu chama de “abstrações”, características objetivas ou técnicas aos produtos e práticas culturais, do que se admitiria que seus “[...] *usos sociais* poderiam deduzir-se dos *modos de utilização*” (BOURDIEU, 2011, p. 96). Isto se aplicaria especialmente ao caso da teoria econômica que trata o consumidor de cultura como um co-produtor de suas próprias práticas culturais, portanto em igualdade de condições para competir com outros consumidores-produtores. Contra a leitura de estatísticas que tomam produtos independentemente de quem os apreende, Bourdieu defende a necessidade de se atrelar os dados sobre consumo a uma lógica das diferentes posições sociais.

Basta formular a questão, estranhamente ignorada pelos economistas, sobre as *condições econômicas da produção das disposições postuladas pela economia* – ou seja, no caso particular, a questão dos determinantes sociais dos gostos – para perceber a necessidade de inscrever, na definição completa do produto, as *experiências diferenciais* vividas pelos consumidores em função das disposições tributárias da posição que eles ocupam no espaço econômico. (BOURDIEU, 2011, p. 96)

Para tanto, Bourdieu desenvolve seu conceito de *habitus*, que seria o princípio classificador e ao mesmo tempo gerador das práticas culturais, “[...] forma incorporada da condição de classe e dos condicionamentos que ela impõe” (BOURDIEU, 2011, p. 97). Estrutura estruturante, sistema de classificação, necessidade incorporada que se converte em fórmula geradora das práticas culturais indicativas da posição social de um indivíduo ou de um grupo, o *habitus* tanto define o gosto quanto a produção de práticas e obras classificáveis na direção de um determinado estilo de vida, o qual, por sua vez, determina através de sinais distintivos os condicionamentos de classe ou de grupos sociais.

Esta é a chave de Bourdieu para descrever um mundo onde mais do que as práticas, as maneiras definem o lugar ocupado no espaço social. De certa forma ligando as teorias de Max Weber e Karl Marx, o mundo social de Pierre Bourdieu se define na via cultural, pela qual a sobredeterminação material da sociedade tem que passar para se concretizar. Para Bourdieu, os diferentes *habitus* definem práticas culturais que servem como sinais distintivos de posições sociais em suas lutas no tempo. E dessa forma, ao ajudar a distinguir e a fabricar distinções, o *habitus* estaria destinado a reproduzir indefinidamente o sistema social dividido em classes.

Dois características são fundamentais para se entender o sistema de distinções proposto por Bourdieu. A primeira diz respeito à introdução, na leitura dos estilos de vida e do consumo cultural, da extrema hierarquização que é própria da estrutura de sociedades de classe. A outra está entendida no fato de que estas posições sociais, vistas pelo prisma das escolhas culturais, só podem ser compreendidas como disposições temporais, e não como lugares estáticos. Ao separar os diferentes tipos de capital humano, como capital cultural, capital social e capital escolar, Bourdieu os condiciona no tempo, pois usa como fator de separação o modo com que o capital é adquirido durante um percurso. Quando descreve alguém que possui um alto capital de cultura legítima, o sociólogo se refere ao momento em que este aparato foi incorporado enquanto um *habitus*, ou seja, junto à família, ao longo da infância, por osmose, frequentando ambientes e atividades culturais da classe dominante, e durante muito tempo. Este tipo de capital terá grande chance de ser convertido depois em capital escolar, através da institucionalidade do diploma, que chancela informalmente uma cultura geral, para muito além dos conteúdos a ele referentes e por ele formalmente assegurados. Mas esta garantia informal de cultura geral dada pela escola, “[...] por ser tácita, impõe-se antes de tudo, aos próprios portadores destes diplomas que, deste modo, são intimados a assenhorar-se realmente dos atributos que estatutariamente, lhes são conferidos” (BOURDIEU, 2011, p. 29).

Novos pequenos burgueses, com pequeno capital cultural - referente à cultura legítima -, tentarão avidamente, pela via da escola - e portanto em pouco tempo -, conseguir aquilo que lhes faltou durante sua infância: a naturalidade com uma cultura que não é a sua. Mas esta mesma avidez de aprender, de distinguir-se pelo conhecimento enciclopédico - de compositores, escritores, de nomes dos atores de filmes, por exemplo -, de exercer todas as maneiras e protocolos burgueses, ao mesmo tempo e sem critério prévio, é que vai, a seu desfavor, também distinguí-los dos que estão acima deles, ou seja, daqueles que já não precisam mais se preocupar em demonstrar familiaridade com a cultura, porque tem a segurança de fazer legitimamente parte dela. No mundo de Bourdieu, as maneiras de se lidar com as práticas culturais compõem o principal mecanismo de distinção, pois são as maneiras que denotam o tempo dispendido no aprendizado para as práticas. No entanto, maneira e tempo não aparecem nos resultados das pesquisas estatísticas que são preferencialmente sincrônicas - estáticas - e sem subjetividades - e que devem, portanto, ser lidas a contra-pêlo. O grau de legitimidade de uma cultura dominante, para Bourdieu, reside justamente na capacidade que ela tem de ter para apagar os rastros da luta social que se travou no processo de sua legitimação. Para ser legítimo, um modo de vida ou um modo de consumir e produzir arte deve soar como o modo natural, evidente, único razoável, e deve parecer ter estado sempre ali como essencialmente superior.

A partir deste tipo de disputa por lugares dentro de sistemas distintivos da burguesia é que Bourdieu foi capaz de descrever e mapear, com métodos até hoje relativamente pouco contestados, as lutas de frações internas à burguesia francesa que se utilizam das armas culturais disponíveis para não só se distinguirem umas das outras, mas sobretudo para buscarem novas e melhores posições para si. São muitos os tipos e situações por ele abordados, como a da velha pequena burguesia moralista em decadência, que pode ser altamente conservadora, ou os filhos de burgueses que não converteram seu capital cultural em diplomas, e abrem assim novos meios e mercados alternativos nas artes, nas mídias, ou em serviços, muitas vezes ligados à uma ideia de contra-cultura, que ele pensa se tratar na verdade de vanguarda, já que não sugere uma quebra da estrutura de legitimação cultural da sociedade em classes.

Recentemente, as ideias e métodos propostos por Bourdieu têm sido motivo de críticas e revisões, que colocam o sociólogo constantemente na berlinda dos debates atuais. Philippe Coulangeon é um dos principais comentadores de sua obra: entre outras, escreveu as *Métamorphoses de la Distinction* (2011) e organizou com Julien Duval *Trente Ans Après La Distinction de Pierre Bourdieu*, (2013). Rebatendo as críticas que sociólogos

contemporâneos fazem quanto à perda de atualidade das ligações entre posições sociais e estilos de vida, estabelecidas por Bourdieu nos anos 70 em cima de pesquisas realizadas no anos 60, Coulageon pondera em entrevista recente:

Efetivamente, se fizermos este tipo de leitura substancialista de correspondência termo a termo, constataremos que um certo número de correspondências observadas em 1979 não funcionam mais daquela maneira. Elas funcionam ainda, mas não se manifestam da mesma forma. De minha parte, eu penso que a matriz é totalmente pertinente para compreender um certo número de coisas embora as manifestações tenham mudado profundamente[...]. (DUVOUX; MARTINACHE, 2014⁵¹)

Coulageon acha, no entanto, que as mudanças recentes na articulação entre o volume e a composição dos capitais econômicos e culturais - pesquisas recentes mostram que mesmo a França sofre com a expansão das desigualdades sociais - abrem espaço para se “[...] colocar a questão da transponibilidade deste modelo tanto em diferentes contextos históricos quanto em diferente contextos nacionais.” (DUVOUX; MARTINACHE, 2014) Nesta mesma entrevista, quanto a uma possível desvalorização recente da cultura legítima, o sociólogo usa os termos do próprio Bourdieu para considerar que “[...] a dominação tem menos necessidade de se legitimar pela cultura [...]”, mas que isso não significaria o fim das hierarquias culturais.

Uma das mais duras críticas atuais a Bourdieu está contida no livro *L’Homme Pluriel*, onde Bernard Lahire (2011) também põe em questão a transponibilidade de disposições, ao distinguir os dois usos que podem ser feitos da noção de *habitus*: o que descreve o movimento de grandes grupos e/ou classes sociais e o que pode ser aplicado a um indivíduo. Em entrevista recente ele se pergunta se estes dois usos podem ser pensados da mesma maneira:

Será que nós transpomos permanentemente as mesmas disposições em nossas diferentes práticas, nos diferentes domínios da prática, no assunto alimentar, esportivo, nas nossas relações conjugais, profissionais? Será que sempre a mesma pequena matriz (de percepção, de ação, de representação, de apreciação) que trabalha ou será algo bem mais complicado que isto? (LAHIRE, 2009)

Olivier Donnat, que há muitos anos dirige e comenta as enquetes de práticas culturais encomendadas pelo Ministério da Cultura francês, também tem acrescentado comentários e mudanças à tradição bourdieusiana, e tem problematizado, a partir destes novos questionamentos, a leitura dos dados estatísticos. Ao observar empiricamente o recuo da leitura em geral e principalmente entre as classes mais altas, Donnat levanta a hipótese de que, embutida ou escondida nesta diminuição estatística, pode estar a tal diminuição da necessidade de legitimação pela via cultural - que poderia fazer com que um jovem do século XXI sintasse mais à vontade do que seus avós nos anos 60 para confirmar em uma entrevista

⁵¹ Disponível em : <<http://www.laviedesidees.fr/Classes-et-culture.html>>. Acesso em 25/10/2014.

que ele não leu nenhum livro neste ano que passou e nem no anterior (DONNAT; TOLILA, 2003). Em 1994 Donnat já havia lançado o livro *Les Français Face à la Culture: de l'Exclusion à l'Éclectisme*, onde propôs modificações na leitura de Bourdieu a partir de uma análise retrospectiva das enquetes realizadas desde os anos 70, dando espaço a uma hipótese que já tomava corpo no pensamento sociológico americano, a do ecletismo cultural das classes dominantes. Para Donnat, menos do que pela qualidade das práticas, a distinção seria engendrada pela quantidade de repertórios culturais a que teria acesso um elemento ou um grupo social. Citada em muitas aulas de sociologia na França, esta teoria ficou na minha cabeça e falarei sobre ela mais adiante.

Para o estudo da arte e mais especificamente do teatro, e ao contrário de certos pensamentos pós-estruturalistas e pós-modernos - que não se baseiam em dados empíricos -, estas críticas não modificam a proposição fundamental formulada por Bourdieu de que “[...] toda apropriação de uma obra de arte [...] é uma relação de distinção.” (BOURDIEU, 2011, p. 212) Também deixam intactas as considerações sobre as vantagens que uma classe legitimada culturalmente recebe ao apagar os rastros de sua luta anterior por posições sociais, compartilhando e propagando a ideia de uma arte autônoma, ou seja, para a qual todos são convidados a se apropriar simbolicamente de maneira igual, mas para a qual só alguns realmente têm o dom de se apropriar desinteressadamente. O que nos leva de volta à discussão dos possíveis papéis da mediação da crítica na formação do gosto teatral da sociedade francesa – questão também debatida a partir dos inúmeros dados empíricos de que os estudiosos franceses dispõem.

2.1.3 O declínio da crítica teatral como construtora de reputação e como esfera pública de discussão do teatro

O teatro é um mercado com poucos dispositivos de ajuda à escolha, se compararmos com filmes e livros, por exemplo. Tanto na França quanto no Brasil, os prêmios são raros e têm pouca influência na escolha do público, agindo mais como instância de certificação para venda de espetáculos (França), obtenção de patrocínios (Brasil) e reforço de reputação em geral. Em Paris, a propaganda se resume aos cartazes em locais e mobiliários públicos - tais como *Clear Channel* no Rio de Janeiro, para produções no mínimo médias - e folhetos nos teatros.

Em trabalho lançado em 2013, que parte de interrogatórios qualitativos e da análise dos dados obtidos em uma pesquisa nacional sobre o público de teatro de 2008, Dominique Pasquier repara que

[...] dentro do contexto de penúria de informações, o teatro privado não se encontra no mesmo barco que o teatro público, e o rastreamento da oferta é bem mais complexo nas grandes cidades (e particularmente em Paris) do que em outros lugares. O exemplo da cobertura crítica das peças ilustra bem este fenômeno. De maneira geral, o papel da crítica profissional é fraco, bem mais fraco em todo caso que para os livros e o cinema. Este é um caso já desenhado por outras pesquisas sobre o teatro e merece reflexão, sobretudo quando lembramos do passado particularmente rico da crítica teatral dos séculos XIX e XX. As pessoas interrogadas declaram fazer pouco uso das críticas e acham a cobertura das peças tardia, parcial, às vezes mesmo inútil. (PASQUIER, 2013, p. 3)

Entretanto, Pasquier chama a atenção de que é preciso diferenciar as causas deste problema em referência ao teatro privado e ao teatro subvencionado - cujas especificidades de produção serão exploradas mais adiante. O teatro subvencionado francês, no qual, até os anos 70, as peças ficavam de seis a oito semanas em cartaz, lida agora com temporadas de duas ou três semanas no máximo, com a maioria das peças fazendo apenas algumas apresentações. Portanto, o problema do atraso da crítica em relação à oferta de espetáculos é mais específico do teatro público, já que, no teatro privado, as temporadas maiores são o objetivo de todas as produções, no intuito de amortizar custos no tempo e aumentar assim os lucros. E elas podem se estender indefinidamente, de acordo com o interesse da plateia, possibilitando a atuação da cobertura e da crítica jornalística, e se beneficiando também da chance de botar para funcionar o “boca-a-boca” sobre o espetáculo.

Além do problema no serviço público teatral - explicações sobre este conceito mais adiante -, da diminuição do tamanho das temporadas e do aumento incomensurável da oferta de espetáculos a partir dos anos 70 - cujo histórico também abordaremos -, a crítica teatral ainda perdeu sua importância por causa da própria diminuição de seus espaços em relação à cobertura sobre cinema e televisão. Esta, por sua vez, apesar de também ter um papel de mediação em relação ao teatro, só o faz no sentido de uma “crítica de celebração”, dando destaque aos grandes sucessos, atores famosos, etc.

Pasquier chama a atenção de que esta cobertura parcial da oferta deixa a crítica teatral à mercê dos caprichos dos jornalistas, cujos

[...] posicionamentos não são do gosto de todos os espectadores, que acusam os críticos de serem pouco confiáveis em seus julgamentos, de intelectualizar as abordagens, e mesmo de má fé por nepotismo. Os espectadores assíduos são frequentemente os mais hostis, como se eles negassem aos críticos o monopólio do julgamento sobre uma peça. ‘A crítica sou eu mesmo que farei!’- declara um espectador interrogado. (PASQUIER, 2013, p. 6)

No caso do teatro particular, a pesquisa aponta os comentários classificatórios dos consumidores em sites de venda de ingressos como uma das poucas mediações que servem de

referência para os próximos consumidores. Muitos declararam levar em conta o número de estrelas que um espetáculo recebeu de seus antecessores na hora de comprar seu ingresso online.

Tanto a desconfiança em relação à crítica profissional quanto a substituição desta por outros mecanismos parecem fazer parte de uma problemática que se estende por outros países da Europa. No colóquio de 2012 que aconteceu em Liège, *Le Théâtre et Ses Publics*, a crítica foi uma parte importante dos debates que envolveu pesquisadores de muitos países. Uma apresentação em especial, que faz parte da publicação homônima resultante do colóquio (COLLOQUE DE LIÈGE, 2013), coloca esta discussão em um patamar bastante abrangente e de acordo com as minhas preocupações. Professor em Munique, Christopher Balme defende, através de exemplos, a hipótese de que o teatro modernista teria engendrado uma separação inédita entre espectador - considerado como sujeito estético individual -, público espectador - sujeito estético coletivizado - e a esfera pública, que seria tudo aquilo que transborda para fora da apresentação ou performance. Em um caso de uma montagem alemã da ópera de Mozart *Idomeneo*, Balme demonstra a dificuldade da crítica em sair da esfera do teatro para reconhecer seu sentido político.

O diretor Hans Neuenfels resolveu criar um fim alternativo para a peça, que incluía as cabeças decapitadas dos principais deuses e profetas de grandes religiões do mundo: Poseidon, Cristo, Buda e Maomé, numa metáfora visual que Balme considerou “[...] um exemplo típico do teatro de diretor alemão sobre o plano estilístico, que repousa na utilização de imagens ‘audaciosas’ ou de interações de personagens de nenhuma maneira justificadas por um motivo intrínseco à obra”, que devem ser compreendidos como “[...] metacomentários do diretor e do dramaturgo visando destacar a dimensão atual de uma obra clássica” (BALME, 2013, p. 342).

Balme cita diversos trechos de críticas desta montagem de 2003 que identificam, nesta imagem final, desde uma metáfora à “emancipação frente aos limites da *operaseria* barroca” até “o triunfo da subjetividade burguesa sobre os deuses mortos”⁵², mas que tiveram todas em comum uma imensa dificuldade de sair da esfera hermética da crítica estética, desprovidas que estão de qualquer conotação ou implicação política. Incapazes, portanto, de detectar o caráter extremamente blasfematório da montagem. Apesar de o professor neozelandês não

⁵² O próprio Balme não especifica a fonte destes trechos.

aventar a hipótese de que todos aqueles críticos pudessem simplesmente desconhecer as leis proibitivas quanto a representação artística no islamismo, ele destaca algo ainda mais interessante para a nossa presente pesquisa: a incapacidade da crítica de enxergar na cena o crime da blasfêmia, previsto pela lei alemã, e toda a sua potencialidade de conflito social. Esta só iria explodir três anos mais tarde, quando o *Deutsche Opera* de Berlim foi obrigado a cancelar as apresentações programadas para a montagem devido à ameaça anônima recebida pela polícia da cidade, que se declarou incapaz de garantir a segurança dos espectadores e dos artistas - a polícia sim, parece ter percebido o potencial provocativo da peça. A conclusão que o professor Balme chega quanto a esta “mancada” da crítica alemã é interessante para se pensar a crítica teatral de qualquer país do mundo:

Toda a questão da blasfêmia pública representada pela cena [...] não é evocada, provavelmente porque o teatro ou a ópera não são realmente considerados como um espaço público - apesar de o serem no plano legal. Do ponto de vista dos críticos, se trata de uma instituição burguesa protegida pela constituição que faz o que quiser e que se aparenta, portanto, a um espaço privado de reflexão autônoma da ‘arte pela arte’, onde os críticos tendem mais a observar uns aos outros do que se ocupar de questões debatidas fora da esfera teatral [...] (BALME, 2013, p. 345).

Mas provavelmente este ponto de vista não é exclusivo da crítica, que normalmente reflete ideologias do mercado e da produção teatrais. Já mencionei rapidamente acima que, para explicar o fenômeno da correspondência de gostos entre os diversos campos de consumidores, produtores, críticos, dentro das diferentes classes, Pierre Bourdieu desenvolveu uma teoria segundo a qual

as práticas ou os bens que estão associados às diferentes classes nos diferentes domínios da prática organizam-se segundo estruturas de oposição que são perfeitamente homólogas entre si por serem homólogas do espaço das oposições objetivas entre as condições. (BOURDIEU, 2011, p. 167)

A partir desta ideia de homologia entre os espaços que estaria na base das correspondências dos gostos, poderíamos supor que aquela dificuldade de se enxergar o teatro como um espaço público na Europa provavelmente transcende a crítica especializada, e faz parte de todo um imaginário e de uma prática sobre o teatro que inclui também o público, artistas e gestores.

Na outra parte de seu artigo, Balme cita ainda um outro caso onde ele identifica o conflito entre a crítica profissional em declínio e a blogosfera. Sites muito mais ágeis que os jornais tradicionais conseguem acompanhar toda a produção alemã e ainda incluir a participação do público, em um processo que tenderia à desprofissionalização da crítica teatral. Por fim, poderíamos imaginar o desaparecimento desta forma institucional de mediação entre a produção e o público.

Na França, em geral sem grandes orçamentos de mídia - a não ser as grandes produções com estrelas famosas e os musicais -, o teatro acaba apostando na reputação

anterior dos envolvidos na produção e no efeito propagador dos primeiros espectadores, investindo em pré-estreias promocionais, para convidados, para espectadores assíduos, assinantes, etc. É o que aparece no diagnóstico de Dominique Pasquier sobre a pesquisa nacional de 2008:

Certos espectadores levam outros espectadores. Isto pode ocorrer na escala de um casal ou de grupos maiores. Estes indivíduos têm em comum o fato de sempre compartilharem uma relação de confiança baseada nas experiências do passado. Não existem 'boas peças', existem peças mais ou menos adaptadas ao tipo de experiência teatral que um espectador busca. (PASQUIER, 2013, p. 10)

Para o estudante brasileiro de teatro, residente temporariamente em Paris, e que desejava observar na prática estas e outras questões da cena francesa, o problema que era então colocado seria portanto o de descobrir os espetáculos adaptados às suas experiências teatrais, suas exigências de gosto e às exigências de suas pesquisas, o que, obviamente, formava um universo heterodoxo e na maioria das vezes conflitante.

2.2 Nós, os espectadores de Paris

Passo a relatar minhas experiências com o teatro de Paris, o que considero pertinente por terem sido estas fundamentais na compreensão das relações entre a estética e os principais mecanismos que sustentam a produção teatral francesa, assim como certas práticas e atitudes das platéias. Exponho esse percurso de construção de uma interpretação sobre o panorama francês que acrescentou novos caminhos aos meus estudos sobre o teatro brasileiro, e ajudou a aprofundar outros.

Logo de início, procurei contornar o problema, cuja teoria foi discutida acima, da escolha de espetáculos para assistir, em minha condição de estrangeiro recém-chegado, bolsista e carente de referências quanto à produção cultural da cidade. Contribuí nesse processo a presença - e teve participação inestimável - de minha companheira Clara de Andrade, também pesquisadora em teatro. Por isso, adoto neste trecho a primeira pessoa do plural.

No primeiro mês em Paris, o estudante estrangeiro de teatro, ávido por não perder nenhuma peça “imperdível”, sai à caça dos nomes de artistas conhecidos internacionalmente que trabalham na cidade. No nosso caso, cedo soubemos que Ariane Mnouchkine e Peter Brook só estreariam espetáculos próximos ao fim de nossa estada, e... era só. Quando abrimos pelas primeiras vezes as revistas *on-line* com os espetáculos em cartaz na cidade, nos

deparamos com nossa total falta de referenciais para escolher peças em uma lista que poderia ultrapassar em muito os duzentos títulos por dia. Como procurar? Começamos pelos nomes famosos de outras nacionalidades que estavam se apresentando ali naquela temporada. Tínhamos perdido o Bob Wilson, que se apresentara uma semana antes da nossa chegada, mas ainda poderíamos ver Pipo Delbono e Thomas Ostermeier, que eram estrelas imperdíveis - pelo menos para nós. Depois, a busca pelos assuntos das sinopses, a apresentação por fotos e mesmo algumas indicações de sites nos levavam fatalmente a um tipo de teatro de produções caras, francesas ou não, de cunho intelectualizado e/ou experimental, que prometiam abordar questões contemporâneas envolvendo política, identidades, visibilidades e outros assuntos considerados relevantes para o teatro de hoje.

Todos estes espetáculos custavam em torno de 30 euros. Apenas tomamos conhecimento de espetáculos com preços mais em conta, e que se encaixavam também em nossas exigências de proposta artística, quando começamos a conhecer pessoas do meio universitário e o próprio serviço de vendas de ingressos com desconto da Universidade Paris III. Com a ajuda de alguns colegas brasileiros residentes há mais tempo ou de uma professora com boa vontade, começava a se tornar possível identificar, por hierarquia de reputação, os espetáculos e companhias que se apresentavam em teatros menos conhecidos. Sem este aconselhamento de alguém que conhecesse o teatro de Paris, ficaria muito difícil se arriscar nos teatros menores ou mais longínquos, que também compõem esta malha gigantesca do teatro intelectualizado parisiense.

A falta de referenciais nos proporcionava, por vezes, experiências de público leigo para as quais estaríamos incapacitados no Brasil - onde já temos uma escala de valores formada quanto a artistas, grupos, estilos e espetáculos teatrais. Um exemplo disto aconteceu quando, passeando como turistas em Montparnasse, reparamos que Fanny Ardant estava em cartaz em uma peça bastante convencional de Marguerite Duras. Para nossa surpresa, ainda havia alguns poucos ingressos à venda. Naquela noite entramos no teatro com o único intuito de assistir ao vivo ao trabalho de uma atriz que conhecíamos do cinema. O resultado foi uma experiência que nada tinha a ver com nossas preferências teatrais, pois em *Des Journées Entières dans les Arbres*, tudo que pudemos ver foi uma grande dama do cinema passear elegantemente pelo palco e desfilar falas de efeito para o deleite do público burguês, entre os quais muitos turistas. Não tínhamos a menor consciência de que éramos naquele momento um público clássico do teatro privado francês. Pois, assim como no Brasil, um certo tipo de produção do teatro particular que é considerado “sério” na França também conta com o fascínio de uma estrela, cuja fama tenha sido forjada na indústria áudio-visual. Mas conta

principalmente também com um tipo de público que, como nós naquela situação, estando ou sendo incapaz de fazer um juízo prévio ou próprio sobre os vários espetáculos em cartaz, vai terminar por escolher, entre as inúmeras opções, aquele que traz um nome que ele já conhece ou do qual já ouviu falar.

Este era um dos pontos da sociologia do teatro sobre os quais eu já estava tropeçando naquela situação, mas para os quais eu só atentaria quando comecei a frequentar cursos sobre sociologia da cultura e da arte. Tateando entre o gosto de amigos recentes em Paris, que funcionavam como espectadores-guia, fomos nos arriscando pelas primeiras peças.

Começamos a conhecer o mercado teatral parisiense assistindo a espetáculos cuja repercussão se atrelava a nomes de estrelas internacionais da encenação, seguindo a lógica cosmopolita que a vida cultural de Paris continua a manter como sua marca. O diretor da Schaubühne de Berlim, Thomas Ostermeier, estava com duas montagens programadas para o Théâtre de la Ville, que é um dos mais conceituados teatros de Paris. Os espetáculos ali costumam chegar ao dia da apresentação com a casa completa, e a alternativa para os desavisados são os ingressos da fila de desistências.

Logo o primeiro espetáculo a que assistimos, *Mort à Venise*⁵³, nos deu uma pequena mostra do que mais tarde compreenderíamos ser uma espécie de clichê ou formalização do teatro intelectual contemporâneo de grande público europeu. A narrativa em estado de paisagem de Thomas Mann foi entremeada de filmagens das próprias cenas em projeções no cenário, um pianista que executa um Mahler, muita quebra narrativa e, ao final, um sonho surrealista onde atrizes executavam uma coreografia com os seios à mostra. Nossa maior impressão deste espetáculo, que não nos emocionou, foi a sensação - que nunca nos abandonou durante nossa temporada - de sentir o coração bater mais forte ao entrar numa sala lotada de mais de mil lugares numa terça-feira para assistir a um espetáculo que exige uma boa dose de esforço intelectual para ser acompanhado e apreciado.

Na semana seguinte, voltamos ao mesmo teatro para conferir a mesma equipe da Schaubühne, agora em uma montagem de *O Inimigo do Povo*, de Ibsen, também aguardando na fila de desistências. Uma concepção bem diferente, muito simples e eficiente, com figurinos que poderiam ser de jovens atuais fazendo um pouco de referência “retrô” aos anos 1970, cenários riscados em perspectiva a giz nas paredes pretas, direção e interpretação

⁵³ Adaptação do romance *Morte em Veneza*, de Thomas Mann.

atualizantes, realistas e desprezenciosas, e a cena - instigante - de enfrentamento do “inimigo” (Dr. Stockmann) e o “povo” (toda a cidade) com participação dos cerca de mil espectadores. O único daqueles clichês que estávamos aprendendo a identificar e que esteve presente nesta montagem foi o intervalo para que os personagens tocassem guitarra elétrica e cantassem ao microfone, e em inglês, algum rock dos anos 80 - no caso, *B52's*, salvo engano. Notaríamos a repetição deste expediente em vários espetáculos a seguir.

Neste Théâtre de la Ville ainda veríamos uma boa montagem francesa de *Tio Vânia*, com grande mérito do diretor Éric Lascade - diretor de uma escola nacional em Rennes -, já que o texto de dramas intimistas resistiu muito bem à linguagem cênica obrigatoriamente adaptada e ampliada para aquela sala com seus cerca de mil lugares lotados⁵⁴. Ali também assistimos a uma grande montagem, também francesa, de uma peça de “*répertoire*”, embora escrita por um inglês: um *Rei Lear* altamente acadêmico, onde figurinos luxuosos pareciam andar e declamar sozinhos pelo palco, para o qual, pela primeira e única vez, não tivemos paciência de permanecer até o último ato.

Foi na histórica sala Jean Villar, do palácio de Chaillot, antiga sede do *Théâtre National Populaire*, que tivemos a chance de começar a compreender o sistema estético de clichês de teatro contemporâneo que acompanha a produção e circulação de grandes espetáculos de pesquisa de linguagem patrocinados por governos europeus, às vezes em co-produções internacionais. Lá vimos dois espetáculos, vindos respectivamente da Polônia e da Rússia, com fórmulas prontas que, ao que parece, fazem sucesso em um circuito amplo de instituições culturais, o que se deduz da longa carreira internacional destes espetáculos e/ou artistas. *Kabaret Warszawski*, espetáculo do grupo do prestigiado diretor polonês Krzysztof Warlikowski, com muitas imagens de efeito, muitas cenas e músicas em inglês, não chegava a empolgar durante as três horas e meia de números fragmentários, referências vagas ao nazismo e rigor técnico de encenação e representação, muito menos cumpria a promessa de fazer a ligação da escalada do nacionalismo europeu atual com a dos anos 30.

Metamorphosis, do Studio 7 de Moscou, desfia efeitos luminosos, carcaças de automóveis batidos que se movem, trilha sonora *pop* norte-americana e personagens filmando cenas que são projetadas ao vivo no cenário - este é um clássico daqueles clichês. Muita

⁵⁴ Apesar de Lascade ter declarado em um debate que não fazia teatro “pensando no público”, conforme citarei adiante.

energia e rigor técnico, sob o pretexto de misturar a mitologia descrita por Ovídio à estética pós-apocalíptica do videogame *Mortal Kombat*, foi o que o diretor residente de Chaillot David Bobée - também influente na política teatral francesa, já tendo passado por cargos de direção em outras instituições - consegue tirar deste elenco russo. Mas tudo isso resultou em uma espécie de circo acrobático e violento para deleite dos olhos, sem grandes impactos sobre a plateia que, como sempre, lotava a sala de mais de mil lugares. No entanto, nestas duas últimas vezes, me impressionei com a compenetração e a paciência daquele público francês, que talvez tenha deixado as crianças em casa jogando *Mortal Kombat* para, à maneira do novo-burgês do século XIX que ia assistir ópera sem conhecer bem seus códigos, consumir o que me pareceu uma nova espécie de fetiche cultural luxuoso, vestido de teatro contemporâneo. Mas adiante falarei desta atitude de boa vontade do público.

Ao experimentarmos espetáculos mais alternativos, em salas menores, de artistas mais jovens que tentavam ingressar na vida teatral, ficamos intrigados com um gênero que não encontramos facilmente no Brasil, que é o de montagens altamente academicistas e conservadoras feitas por artistas recém-saídos de escolas de teatro. Deles vimos em cena um texto melodramático e verborrágico de Paul Claudel - *L'Échange* -, em um teatro particular para trinta pessoas e ainda com uma coluna no meio. Vimos uma adaptação de Victor Hugo - *Les Misérables* - feita com algum talento e competência, em um teatro de periferia muito bem equipado. É claro que também assistimos a experimentos típicos de quem está começando, principalmente no teatro da *Cité Univesitaire*, em espetáculos pretenciosos e herméticos, como era de se esperar, mas em geral com foco na linguagem, mais do que em possíveis problemáticas políticas ou sociais.

Além das experiências importantes de assistir à estreia do novo espetáculo de Peter Brook, *The Valley of Astonishment*, no *Bouffes du Nord*, à recém criada *Macbeth* do *Théâtre du Soleil* de Ariane Mnouchkine, na *Cartucherie de Vincennes*, e a *Orchidées*, de Pippo Delbono e seu teatro com pessoas com deficiência no *Théâtre du Rond Point*, tivemos muitas outras experiências, as quais só mais algumas poucas ainda serão mencionadas adiante, selecionadas aqui menos por critérios de “qualidade” estética ou notoriedade do que pela inteligibilidade da sociologia implicada nas encenações. Passando em revista minhas anotações sobre estas apresentações, me dei conta de que estive o tempo todo observando também o público que, como eu, investiu tempo e dinheiro em espetáculos que ora o satisfaziam e ora não. E, carregado das aulas a que assistia então sobre sociologia da cultura, notei algo que pode ser muito importante para os capítulos seguintes: a incrível boa vontade daquele público para com todo tipo de teatro. Mais do que dizer muito sobre a sociedade

francesa - fato comentado por Bourdieu e que será explicitado a seguir – o fenômeno da “*bonne volonté culturelle*” abre o caminho para uma discussão mais ampla e profunda sobre o gosto na cultura e no teatro, que, como já vimos, é tema de disputa entre sociólogos e economistas - como antes já o havia sido entre filósofos.

2.2.1 A boa vontade cultural do pequeno-burguês e sua educação pelo teatro

O espectador em Paris não levanta para aplaudir um espetáculo. O carioca desavisado que assim o fizer por lá - levantamos sempre, seja por entusiasmo com o que acabamos de ver, seja para esticar as pernas ou para adiantar nossa saída da sala -, corre o risco de receber uma reclamação ou comentários desagradáveis. O francês, seja ele parisiense ou vindo do interior, é capaz de aplaudir, sentado, e durante mais de dez minutos, a um espetáculo. Ao me surpreender com a boa, compenetrada e fria receptividade de multidões de espectadores franceses a grandes espetáculos de experimentação de linguagem, não havia me dado conta ainda de que este fenômeno poderia estar ligado a um dos temas abordados por Pierre Bourdieu que mais reverberam na sociologia da arte e da cultura até hoje. A chamada “boa vontade cultural” é um elemento chave para se entender a dinâmica do consumo de arte e, penso eu, particularmente do teatro contemporâneo. Para Bourdieu, as classes populares - cuja falta de descrições pelo sociólogo é apontada pelos seus críticos - são incapazes e se recusam a aceitar as experimentações formais da arte moderna ou contemporânea. Já os pequenos burgueses, ávidos por ascensão social e, para tanto, por se renderem ao “gosto dos outros”, entram de cabeça no jogo de distinções do gosto, tendo como parâmetro absoluto e natural o artista, aquele que seria desapegado do mundo material, capaz de um julgamento puro sobre arte.

Bourdieu identifica esta vontade, de aceitar e adquirir uma capacidade de juízo que estaria acima da sua, com a ideia weberiana de disposição ascética de uma burguesia que tem o pendor e a propensão, mas não tem os recursos materiais ou culturais para progredir socialmente:

A pequena burguesia ascendente refaz, indefinidamente, a história das origens do capitalismo: para isso, ela só pode contar, a exemplo dos puritanos, com seu ascetismo. Nas trocas sociais em que outros podem contar com garantias reais – dinheiro, cultura ou relações -, ela só pode oferecer garantias morais; pobre (relativamente) em capital econômico, cultural e social, ela só pode ‘justificar suas pretensões’, como se diz, e por conseguinte, dar-se oportunidade de realizá-las, com

a condição de pagá-las com sacrifícios, privações, renúncias, boa vontade e reconhecimento, em suma, com virtude. (BOURDIEU, 2011, p. 316)

Esta ideia de uma boa vontade ligada ao espírito de economia, de sacrifício, como o único investimento capaz de fazer esta classe obter os lucros que podem ser gerados a partir de um patrimônio negativo, e que podem conduzir, quiçá na próxima geração, ao éden do gosto desinteressado, é o objeto de preocupações de Hanna Arendt em seu texto de 1958, *A Crise da Cultura*, com quem de certa forma Bourdieu parece dialogar.

A sociedade começou a monopolizar a "cultura" em função de seus objetivos próprios, tais como posição social e *status*. Isso teve uma íntima conexão com a posição socialmente inferior das classes médias europeias, que se viram — tão logo adquiriram a riqueza e o lazer suficientes — em uma luta acirrada contra a aristocracia e o desprezo desta pela vulgaridade do mero afã de ganhar dinheiro. Nessa luta por posição social a cultura começou a desempenhar enorme papel como uma das armas, se não a mais apropriada, para progredir socialmente e para "educar-se", ascendendo das regiões inferiores, onde a realidade estaria situada, para as regiões superiores e supra-reais onde o belo e o espírito estariam em seu elemento. (ARENDR, 2003, p. 254)

Hanna Arendt discorda de Adorno e Horkheimer (1985) ao considerar que a maior ameaça à cultura não é nem a cultura de massas e nem a sociedade de massas, mas sim o uso utilitário da cultura como educação, feito pela burguesia desde a época em que lutava contra a nobreza:

No que respeita à sobrevivência da cultura, decerto ela está menos ameaçada por aqueles que preenchem o tempo livre com entretenimentos do que por aqueles que ocupam com fortuitas artimanhas educacionais para melhorar sua posição social. Quanto à produtividade artística, não deve ser mais difícil resistir às maciças tentações da cultura de massas, ou ser posto fora dos eixos pelo alarido e impostura da sociedade de massas do que evitar as tentações mais sofisticadas e o alarido ainda mais insidioso dos esnobes cultivados na sociedade refinada. (ARENDR, 2003, p. 259).

Mais próxima aqui da tradição essencialista alemã do que de uma preocupação bourdieusiana de recolocar em termos culturais a problemática marxista da reprodução das classes sociais, Hanna Arendt considera a função educativa que a burguesia empresta à arte como o maior perigo para a cultura no século XX. Isto ocorre justamente porque a filósofa está lidando com a concepção durkheimiana de cultura enquanto aquela construção humana que consegue sobreviver para além da existência dos agentes individuais que a engendram:

Esse lar terreno somente se torna um mundo no sentido próprio da palavra quando a totalidade das coisas fabricadas é organizada de modo a poder resistir ao processo vital consumidor das pessoas que o habitam, sobrevivendo assim a elas. Somente quando essa sobrevivência é assegurada falamos de cultura, e somente quando nos confrontamos com coisas que existem independentemente de todas as referências utilitárias e funcionais e cuja qualidade continua sempre a mesma, falamos de obras de arte. (ARENDR, 2003, p. 263).

A condição que Arendt impõe aos objetos, para que eles possam ser considerados artísticos, é aquela que Bourdieu identifica como fazendo parte do jogo de recusas reservadas aos artistas e à alta burguesia, no processo de distinção frente a uma pequena burguesia em ascensão, e que ele chamou de disposição estética. O sociólogo argumenta que, se em matéria

de gosto, “toda a determinação é negação”, ou seja, se um gosto só se afirma pela negação ao outro, o “gosto da liberdade”, ou gosto estético, seria aquele que só é acessível a quem já não precisa atrelar suas escolhas a nenhuma função utilitária, e se distingue aristocraticamente ao renegar o juízo de quem está preso ao “gosto da necessidade” - “gosto bárbaro” - , ou que emite opiniões éticas sobre assuntos estéticos (BOURDIEU, 2011, p. 56). Para Bourdieu, a avidez de conhecimentos do pequeno burguês, identificável na atitude de reverência de sua “boa vontade cultural”, é rechaçada pela cultura legitimada justamente por evocar o processo de sua aquisição, e assim deixar à mostra aquilo que deveria se tratar de um “ter sem nunca ter adquirido”. Se a aversão pelo gosto e pelo estilo de vida do outro aparece como uma das maiores barreiras entre as classes, a arte desvinculada de seus condicionamentos sociais exerce o papel de um parâmetro de julgamento puro, desinteressado, e contribui para hierarquizar estas diferenças, ao legitimar a distinção da classe dominante:

[...]os julgamentos ‘puros’ e puramente estéticos do artista e do esteta encontram sua origem nas disposições de um ethos; no entanto, pelo fato da legitimidade que lhes é reconhecida, com a condição de que permaneça desconhecida sua relação com as disposições e com os interesses próprios a um grupo definido por um elevado capital cultural e um reduzido capital econômico, eles fornecem uma espécie de limite absoluto ao jogo necessariamente indefinido dos gostos relativizando-se mutuamente; assim, por uma reviravolta paradoxal, contribuem para legitimar a arte burguesa à “distinção natural” como *absolutização da diferença*. (BOURDIEU, 2011, p. 57)

Estas diferentes visões sobre cultura e arte parecem formar um fosso intransponível, mas têm em comum a tendência a conferir uma função política ao juízo de gosto. Se Bourdieu coloca as decisões sobre o gosto no centro das lutas de classe, Hanna Arendt também conclui, por outros motivos e com outras consequências, que o gosto pela cultura e pelo belo estaria irremediavelmente atrelado à política, ao lembrar que Kant depreende o valor eminentemente político - que depende de outros - do juízo, justamente quando ele comentava o juízo do gosto.

Cultura e política, nesse caso, pertencem à mesma categoria porque não é o conhecimento ou a verdade o que está em jogo, mas sim o julgamento e a decisão, a judiciosa troca de opiniões sobre a esfera da vida pública e do mundo comum e a decisão quanto ao modo de ação a adotar nele além do modo como deverá parecer doravante e que espécie de coisas nele hão de surgir. (ARENDRT, 2003, p. 277)

Na visão essencialista de Hanna Arendt, “[...] o gosto é a capacidade política que verdadeiramente humaniza o belo e cria uma cultura” (ARENDRT, 2003, p. 279), e sua utilitarização deturparia esta relação, tanto politicamente quanto artisticamente. Na visão sociológica de Pierre Bourdieu, a arte pura ou o puramente estético servem apenas como padrão de legitimação e naturalização de diferenças sociais. Em seguida veremos que esta discussão sobre o papel da arte na cultura e de ambas em relação à política continua muito

atual, não só nas querelas de sociólogos e filósofos, mas também - e talvez principalmente - nas propostas estéticas do teatro contemporâneo.

2.2.2 Os Cães de Navarre, o teatro contemporâneo e o abuso da nossa boa vontade

Hávamos sido alertados de que *Les Chiens de Navarre* era a companhia mais provocativa da cidade. Nossa última chance de vê-los seria ir ao subúrbio de Creteil, onde o grupo apresentaria na *Maison des Arts et de la Culture* um espetáculo que prometia ter uma proposta muito diferente do resto de seu repertório - o que depois desconfiamos não ser totalmente verdade -, dentro de um festival de novas linguagens chamado *Exit*. No site, dando uma mostra de sua irreverência, o grupo avisa no link do espetáculo *Les Danseurs Ont Apprécié la Qualité du Parquet*:

Depois de muitas oficinas e a fim de responder aos desejos prementes em muitas delas, *Les Chiens de Navarre* decidiram apresentar seu primeiro objeto verdadeiramente coreográfico.

Mas, com medo de serem reconhecidos, eles dançarão mascarados. (LES CHIENS DE NAVARRE, 2014)

O transporte era fácil, e depois de uns quarenta e cinco minutos de metrô fomos parar em uma espécie de estacionamento de supermercado que ficava entre a estação e o centro de cultura que procurávamos. Mas os muitos minutos em que nos perdemos ali foram suficientes para ficarmos atrasados para o espetáculo. Finalmente achamos a *Maison*, que era um centro cultural bastante grande, com muitas salas, e estava sendo totalmente ocupada por todo tipo de instalações, vídeo-instalações, performances, hologramas, ambientes hypes que, no entanto, não estavam muito cheios de gente. Apesar da confusão espacial e da falta de informações que fez com que nos perdêssemos mais uma vez, agora dentro da casa de cultura, confesso que me animei com a ideia de poder estar finalmente indo a um lugar alternativo, ver um espetáculo hermético, para poucas pessoas. Pelo menos o labirinto de corredores vazios por que passamos indicava isso. Finalmente conseguimos retirar nossos ingressos e achar a pequena porta que provavelmente daria para um pequeno e esquecido teatro de subúrbio.

Mas quando a funcionária abriu a porta e nos pediu para sentarmos nos lugares que estavam disponíveis atrás, a ilusão se desfez e compreendemos que estávamos na mesma situação a que já havíamos nos acostumado em Paris: cerca de mil pessoas sentadas para assistir a um espetáculo muito louco. Aquele programa de alternativo não teria nada - foi o que pensei.

O título *Les Danseurs Ont Apprécie la Qualité du Parquet* é um jogo de palavras que de primeira significa “os dançarinos apreciaram a qualidade do tablado”, mas que também pode se referir à “qualidade da promotoria” em um sentido jurídico de órgão público de acusação. Em se falando do tablado, este era do mesmo tamanho que o do Teatro Municipal do Rio e sua “qualidade” era estar coberto de uma espécie de barro ou areia grossa que poderia parecer uma espécie de lama, onde os atores mascarados revezavam números de inspiração circense. Bastante lúdico no início, o espetáculo deu a entender que estava atirando em várias direções, com números bem humorados, alegres, que misturavam dança, música e algo de palhaçaria. Uma boa diversão para a família. Mas depois de meia hora de peça entram em cena dois automóveis, com os atores falando em linguagem de *gromelots* com sotaque de filme americano, como se estivessem no Texas. Abrem cerveja, as mulheres se decotam cada vez mais por causa do calor. Em determinado momento, eles entram em um acordo, e começam a tirar as roupas, e a fazerem, pelados, uma pantomima de filme pornográfico. Sexo hétero ou homossexual dentro dos carros, sexo a três na lama que piorava com a ajuda de uma mangueira, sexo com a mangueira que jorrava para todos os lados, sexo a cinco em cima do capô, menu completo. O mesmo sorriso compenetrado que percebi na plateia durante a primeira parte do espetáculo estava estampado na cara de... alguns espectadores. A plateia começa a se dividir.

Para descrever o que ele chama de “gosto bárbaro” ou estética popular, Bourdieu cita, entre outros exemplos, a dificuldade que alguns entrevistados têm de emitir opiniões estéticas sobre fotografias de nus que não recaiam sobre sua funcionalidade social ou desajuste moral: “coisa de Pigalle [zona de prostíbulos]”, ou “para vender às escondidas”. (BOURDIEU, 2011, p. 44). Na mesma página, o sociólogo vai definir a diferença entre a estética burguesa e a popular pela condição de a primeira tratar uma imagem como “finalidade sem fim, como imagem que significa a si mesma” (p. 44), e não por alguma outra função de comunicação. Se a partir do modernismo as obras começam a valorizar e a exigir esta capacidade do público, contemporaneamente o teatro e outras artes jogam constantemente com os vários níveis e possibilidades de percepções, brincando com a boa vontade estética do espectador. Pois o burguês de Bourdieu, mesmo aquele que ainda não está acostumado e treinado nesta arte de “distinguir entre a experimentação sincera e a impostura cínica” (p. 44), sabe que deve recusar ou esconder sua própria expectativa ingênua de tentar “compreender” uma obra de arte.

- É tudo só pelo sexo mesmo? Ou é pra ser engraçado? Ou haverá um sentido simbólico profundo escondido nesta suruba texana? Ah! Sim, deve ser uma crítica aos Estados Unidos... aquela nação alienada onde tudo vira objeto de consumo. - Sem poderem

demonstrar aos outros esta preocupação indigna quanto ao mero significado da peça, imagino que alguns novos burgueses ascendentes bourdieusianos possam ter ficado aliviados se chegaram intimamente a uma conclusão como essa, depois que os carros dos *Chiens de Navarre* saíram de cena, não sem antes quase invadirem a plateia, em um número digno de um picadeiro popular.

Dentro dessa estratégia de explorar, ao mesmo tempo, diversos horizontes de expectativa do público, na cena final do espetáculo os *Chiens* resolveram mexer com aquilo que foi um marco na popularização da dança moderna na França. Os cerca de 18 minutos do *Boléro* de Ravel são ridicularizados em um pastiche para lá de impertinente sobre a coreografia de Maurice Béjart que fez Jorge Donn e cia rodarem o mundo durante vinte anos. Aquela espécie de deus egípcio que começa imitando Donn com alguma sensibilidade e termina rolando desesperado pela lama, sem perder a pose heráldica, tem conotações que vão bem além do besteirol, embora também seja um, é claro. É um deboche a todo tipo de arte superior, séria, elevada. Mas bate sobretudo de frente com a ideia de popularização ou democratização da arte. E aí estava uma discussão - que a essa altura eu já tinha condições teóricas de identificar - que faz parte da história das políticas públicas para o teatro desde a década de 60. Veremos rapidamente este assunto a seguir. O espetáculo acabou sob os costumeiros cinco minutos de aplausos sentados, embora as reações estivessem desta vez divididas: alguns bastante animados, a maioria aplaudindo normalmente, alguns não aplaudiram, e uns poucos ao nosso lado tentaram puxar uma vaia, sem muito sucesso. A cidade próspera, comercial e burguesa de Créteil pareceu não ter a mesma homogeneidade de gosto teatral que Paris, e certamente sua plateia estava um pouco mais desavisada quanto ao espetáculo a que veio assistir.

Neste momento me lembrei da tentativa de atualização da “distinção” bourdieusiana, elaborada por Olivier Donnat (DONNAT, 1994), em sua hipótese sobre o grau de ecletismo de repertórios artísticos ser a medida de distinção da classe dominante na atualidade. Neste caso, inicialmente tive a sensação de fazer parte do seletor público capaz de “entender o todo” daquele espetáculo, por compreender sua proposta bem ao gosto contemporâneo de, através do pastiche, atingir diversas camadas de leitura, e por eu possuir o ecletismo de referenciais necessário para identificar a todas elas. Mas essa conclusão soou bizarra e foi suficiente para eu desconfiar de uma posição elitista minha, e da própria noção sociológica de cultura que vem sustentando esta hipótese na França atualmente. Pois me lembrei que, assim como a mim devem ter escapado inadvertidamente várias referências à cultura francesa, boa parte do público de Créteil pode ter se perdido nas referências e estratégias metateatrais do espetáculo,

e isso não significa de maneira nenhuma que nosso - meu e do pequeno burguês daquele subúrbio - repertório cultural seja mais reduzido do que o do público de Paris, que também se restringe a determinado campo da cultura europeia dos grandes centros. Nesta hora pensei que, no teatro contemporâneo, diferentes repertórios dos espectadores produzem diferentes leituras de espetáculos, os quais são cada vez mais permeáveis a elas, principalmente à medida que o espetáculo se internacionaliza. De qualquer maneira, foi muito interessante acompanhar uma apresentação de um grupo parisiense antenado com conceitos atualizadíssimos de performance e arte contemporânea para uma plateia que, embora estivesse na região metropolitana, já não funcionava da mesma maneira que a da capital.

Um sociólogo que fala sobre o peso da capital na reputação de um espetáculo e na conformação do gosto francês é Emmanuel Wallon, professor em Paris X e uma das maiores autoridades em sociologia do teatro atualmente na França, que me recebeu para uma entrevista. Em artigo recente (WALLON, 2013), ele pondera que, apesar de as outras metrópoles regionais investirem relativamente mais para rivalizarem com a capital, vários privilégios derivados do tamanho e da história, da presença do poder central, das grandes mídias de cobertura nacional, dos muitos teatros, museus, etc., garantem a capital no centro absoluto do mundo teatral francês, tanto em número de produções quanto, principalmente, pelo caráter legitimador da cena parisiense.

Wallon descreve a maneira pela qual todos os caminhos de legitimação levam ao circuito de consagração de Paris. Os críticos de jornais, os diretores etc. “Tal qual uma bolsa de valores, a praça de Paris, transportada todo verão para Avignon, estima as cotas e estabelece as reputações [...]” (WALLON, 2013, p. 67). As cidades e regiões, que também competem por prestígio e subvenções, produzem estrelas que podem até ficar conhecidas em um golpe de sorte, mas cuja reputação só se estabilizará depois de passar pelo crivo de Paris. Wallon dá notícia de que na capital, apesar das salas históricas e da tradição e estilo de montagens ligados a algumas delas, o público se divide em nichos especializados que não escolhem mais as peças pelo local de apresentação, como antes, mas se fidelizam aos tipos de encenação de sua preferência.

O curioso é que em um encontro que presenciei no *Centre National du Théâtre*⁵⁵ para o aconselhamento a novos profissionais da área, os mais experientes foram unânimes em

⁵⁵ Site do CNT: <http://www.cnt.asso.fr/?v_id=2092|615189>. Acesso em 21/06/2014.

apontar o mercado *en régions* - nas províncias - como o mais acolhedor aos novos pretendentes da arte teatral. A extrema competitividade e a saturação dos meios de inserção fazem de Paris um mercado com relativamente poucas portas para os novos, apesar de constituir uma das maiores praças teatrais do mundo.

A esta altura eu já tinha uma ideia razoável de como a produção parisiense e francesa se organizava em termos de meios de produção e difusão. Um brevíssimo resumo destas disposições será exposto agora, com um histórico mais breve ainda de alguns dos mecanismos de políticas públicas para o teatro e suas consequências na atualidade, para então finalizar esta parte da tese com uma discussão francesa sobre estética teatral que se liga ao desenvolvimento destes mecanismos.

2.3 Breve histórico do Estado como mercado no teatro da França

A primeira e maior diferença de terreno com que se depara o pesquisador brasileiro ao se aproximar dos estudos sobre a sociologia e a economia do teatro na França é a quantidade e a qualidade dos dados em que eles se baseiam. Iniciadas ainda nos anos 60, as enquetes empíricas realizadas pelo governo alimentam estatísticas sobre a produção e os hábitos culturais dos franceses desde então, e têm servido de base para a formulação de políticas públicas de Estado. Por sua vez, a forte ligação com o Estado obriga a produção cultural a gerar dados para prestar conta dos auxílios recebidos pelo governo. De certa forma, esta prática de produção de informações tem garantido à sociedade e ao governo a compreensão do papel de geração de empregos, dinamizador de turismo e de negócios, além de outros, que o mundo do teatro representa dentro da economia francesa. Portanto, os estudos sociológicos dos últimos 50 anos de certa maneira ajudam a justificar os enormes subsídios governamentais franceses à cultura, ao acrescentarem critérios de desenvolvimento econômico às justificativas humanistas e sociais para esta tradição francesa que remonta à corte de Luis XIV.

Mas as discussões quanto ao financiamento à cultura e especificamente ao teatro ganham nova força na França, frente ao avanço nas últimas décadas da ideologia do neo-

liberalismo. Um quadro que só se complica com a recente eleição de um governo socialista, que manteve o mesmo discurso sobre cultura que o de seu antecessor, ou seja, de que a cultura seria o “petróleo” francês (RIBES, 2012)⁵⁶, o antídoto contra a crise econômica (PUJOL, 2013, p. 90). Em artigo para o nº 207 da revista *Théâtre/Public*, dedicado ao tema teatro e neo-liberalismo, Martial Poirson (POIRSON, 2013, p. 15-21) nota mais duas contradições neste embrólio. Embora estivesse no cerne das primárias socialistas, nenhuma palavra sobre o assunto cultura foi dita por ocasião do debate entre os candidatos Nicholas Sarkozy e François Hollande, televisionado em rede nacional no dia 2 de maio de 2012. O teatro *Rond du Point* já tinha sido palco algumas semanas antes de um debate organizado em conjunto com o site de cultura *Télérama* sobre o tema “falar de cultura pode fazer perder a eleição?” Este mesmo “branco” eleitoral da cultura já havia sido notado cinco anos antes na campanha entre Ségolène Royal e o mesmo Nicholas Sarkozy. A outra contradição ou ambiguidade dos tempos, que nos mostra Martial Poirson em seu artigo, é o fato pouco notado ou alardeado de que foi o governo socialista quem pôs em prática as primeiras baixas significativas - de 3% em 2012, de 4,3% em 2013, e segundo *Le Figaro*, de 2% em 2014⁵⁷ - do orçamento da cultura desde os anos 80, portanto, depois de passados muitos governos considerados liberais.

Alguns destes mecanismos de que falamos no parágrafo anterior não são nenhuma novidade para nós brasileiros, acostumados a vermos por aqui governos considerados de esquerda implantando políticas ostensivamente neo-liberais que, por sua impopularidade, vinham sendo adiadas em governos anteriores, mais declaradamente liberais. E por aqui a palavra cultura nunca entrou mesmo em nenhum debate eleitoral de televisão. Mas o discurso de cultura, e seu derivado diversidade, encarados como propulsor econômico, e na boca de um partido socialista, tem implicações históricas diferenciadas na França, que precisam ser vistas um pouco mais de perto, se quisermos entender a atualidade destas discussões e principalmente suas implicações na cena teatral francesa.

⁵⁶ Entrevista de Jean-Michel Ribes para o *Journal du Dimanche* de 16/07/2012, comentando os “sinais muito positivos” emitidos pelo presidente em seu discurso na véspera, dentro do Festival de Avignon. Apud POIRSON, 2013, p. 21.

⁵⁷ *Le Figaro* 26/09/2013, disponível em <<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/09/26/03015-20130926ARTFIG00021-budget-2014-la-culture-perd-ses-moyens.php>>. Acesso 03/03/2015.

Muitos pesquisadores e realizadores denunciam uma naturalização da ideologia competitiva de mercado como paradigma da produção teatral francesa, seja ela comercial ou subvencionada. Algumas diferenças e continuidades de como essa ideologia atua em cada um dos ramos do teatro nós veremos mais adiante. Por agora, é preciso ter em conta que aquilo que se (re-)naturaliza hoje é o que Séphanie Loncle indica como uma construção histórica do século XIX:

[...] nós sabemos também que os aparelhos de Estado de regimes não democráticos e autoritários do século XIX garantiram, legitimaram, financiaram, instituíram o mercado como modo universal de organização das atividades sociais. A introdução das desigualdades de status e de remuneração entre os atores, o confisco do poder dentro das companhias teatrais por um só diretor-empresário, ele mesmo pressionado em suas ações pela chantagem da subvenção exercida pela tutela administrativa. Este liberalismo já foi combatido, criticado, impensado em um canto, ultrapassado por práticas de serviço público, por ideologias de solidariedade e cooperação. É portanto tempo de parar a grande confusão ideológica entre natureza e história. (LONCLE, 2013, p. 6)

Desnaturalizar a volta de um modo historicamente construído de se encarar a produção teatral só é um tema tão premente na França porque, entre outras razões, lá existiram historicamente outras construções ideológicas, que começaram a surgir e se desenvolver na segunda metade do século XX.

2.3.1 Cenas decisivas de uma história de descentralização

Até o período da ocupação durante a segunda guerra mundial, o conceito de teatro enquanto serviço público não existia na França, e nem o de uma política teatral aplicada pelo poder público. Mas o ideal de uma plateia de teatro como reencontro da nação, como possibilidade de junção entre o nacional e o popular, ganha força desde os primeiros anos do século XX, e vem junto com o projeto de um teatro liberado das correntes econômicas que prendiam sua liberdade criativa. Sob o regime de Vichy estas ideias começam a ganhar o apoio governamental das subvenções, embora não ainda institucionalizado em políticas.

Nos anos 30 e 40, o “cartel” formado pelos herdeiros de Jacques Coupeau e maiores diretores de sua época, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty, e Georges Pitoëff, atacava o teatro da diversão que se vulgarizava para fins comerciais. A luta era em nome de um novo teatro, da qualidade artística, que, com o apoio do governo, seria capaz tanto de trazer de volta o burguês culto quanto de convidar para ali entrar, pela primeira vez, as crescentes classes trabalhadoras. De acordo com Robert Abirached, maior estudioso do assunto, a primeira fase

da chamada descentralização teatral se faz “contra o teatro privado e contra o monopolização por uma classe social do acesso à arte dramática”. (ABIRACHED, 1992, p. 16)

A *décentralisation théâtrale* foi planejada e executada por um governo centralizador⁵⁸ e está inserida no plano geral de política cultural do pós-guerra francês, que é marcada pela vontade de união nacional de um país parcialmente devastado, e pela ideia de democratização, na qual o teatro tem um papel preponderante, já que, segundo Abirached, ele era pensado na época como sendo capaz de reintegrar “os excluídos da instrução e da cultura na comunidade de espectadores” (ABIRACHED, 1992, p. 16). O que o pesquisador francês chamou de primeira fase deste programa ou movimento governamental vai do fim da segunda guerra até 1958, e é marcada pela criação dos primeiros *Centres Nationaux Dramatiques* nas províncias - principalmente em prefeituras comunistas -, pela criação em 1947 do festival de Avignon por Jean Vilar e pela ascensão de seu *Théâtre National Populaire* como padrão artístico e político de todo este movimento.

Para concretizar o projeto do Cartel, Vilar, também formado na escola de Jacques Coupeau e aluno de Dullin, desenvolveu, com o apoio do governo, o conceito de teatro como serviço para a população: “Graças a Deus, ainda existem certas pessoas para quem o teatro é um alimento tão indispensável à vida quanto o pão e o vinho... O *TNP* é em primeiro lugar um serviço público. Assim como a água, o gás, a eletricidade.” (VILLAR, 1986, p. 173)

Bernard Dort, editor com Roland Barthes, entre outros, da revista *Théâtre Populaire*, repara, 30 anos depois, que a passagem por Paris em 1954 de uma montagem de *Mãe Coragem*, feita pelo *Berliner Ensemble* e dirigida pelo próprio autor Bertolt Brecht, marcou a entrada de novos paradigmas para o projeto do que deveria ser um teatro popular. Dort lembra em 1992 que o editorial do nº 9 da revista falava “[...] de uma insatisfação profunda diante do teatro que nos é apresentado atualmente[...]”, e de “[...] uma certa baixeza de repertório e uma certa esclerose de técnicas que nos indignam ou nos afligem” (apud ABIRACHED, 1992, p. 134). Esta pontada se destinava também ao *TNP* de Vilar, até então modelo e objeto de elogios da revista. Dort, maior teórico de Brecht na França, explica a mudança de linha editorial: “É que nesse meio-tempo, tinha havido *Mutter Courage*. No lugar do ‘grande’

⁵⁸ Ver artigo de Jean-Marie Hordé (2013, p. 10).

teatro, do teatro ‘moral e cívico’ de Vilar, a revista *Théâtre Populaire* vai sugerir o ‘teatro político’ de Brecht.” (apud ABIRACHED, 1992, p. 134)

Deste momento em diante, Vilar viu seu projeto ser confrontado com o chamado brechtismo, com o surgimento das dramaturgias inovadoras dos anos 50 e 60, e mesmo após sua saída do TNP, a sua figura foi gradativamente sendo esquecida ou vinculada à imagem de um teatro velho ou moralizante, até sua morte em 1971.

Mas se o conceito de teatro enquanto serviço público vem sendo desde então um campo de disputas, o teatro público enquanto prática e instituição é hoje uma realidade do Estado e da cultura franceses, graças, entre outros, aos esforços pioneiros de Vilar. O serviço público teatral compreende hoje não só o conjunto de equipamentos e companhias subvencionados pelo Estado central, pelas regiões, departamentos e cidades, mas também a própria cultura da subvenção ao teatro, a internalização da necessidade de fomento a determinadas parcelas da produção teatral que possam se contrapor aos objetivos comerciais do teatro privado e da indústria audiovisual.

Seguindo as lógicas das sucessivas políticas de governo, o serviço público de teatro passou desde então por várias fases e experimentou diferentes relações com o público, os artistas e o Estado. Logo no início da V^a República, André Malraux assume o recém-criado Ministério de Assuntos Culturais com a proposta de oferecer “ao maior número possível” as grandes obras do repertório universal. Esta ideia de uma “arte elitista para todos”, a partir dos anos 60, passa a ser o paradigma da democratização cultural, que permanece até hoje no espírito de parte do teatro público francês, mas vem sofrendo críticas e modificações de percurso desde então, como veremos a seguir.

Logo o movimento de maio de 68 iria colocar o problema de uma abertura na própria noção de cultura, ao exigir a possibilidade da participação cultural multiforme em uma sociedade heterogênea, plural e policêntrica. Institucionalmente, nos governos que se seguem e em toda a década de 70, ocorre um movimento de capilarização e territorialização das políticas culturais. Segundo Guy Saez (ABIRACHED, 1992, p. 46), esta mudança nas relações institucionais foi radicalizada na década seguinte durante o governo socialista de François Mitterand que, no entanto, não alterou seu rumo, numa continuidade de políticas que formou o sistema parcialmente descentralizado operante até hoje na França.

Em *L’Invention de la Politique Culturelle*, Philippe Urfalino (1996) resume e situa no início dos anos 70 a mudança de pensamento do Ministério dos Assuntos Culturais: a substituição da tríade imaginada por André Malraux, que priorizava a alta cultura, a reunião dos públicos e o acesso às obras, por outra que valorizava a criação, a multiplicidade e o

trinômio expressão-experimentação-diálogo. Esta mudança abriu o caminho para o reconhecimento da dignidade de práticas culturais populares e locais, elevou ao primeiro plano a animação cultural, e apontou a ideia de democracia cultural como a sucessora das tentativas de democratização. (URFALINO, 1996, p. 275)

A transferência de recursos e responsabilidades frente à cultura para regiões e municipalidades fecha de uma certa maneira o ciclo da descentralização, e no caso do teatro tende a dividir mais claramente funções que anteriormente eram atribuídas ao espetáculo. Enquanto o animador cultural - que também pode ser um artista - é responsável localmente pela função social de proporcionar a fruição e a prática artística de uma determinada comunidade, o artista profissional que cria um espetáculo, liberado desta tarefa social, está livre para obedecer somente ao critério de sua própria criatividade.

Entretanto, veremos que na prática este desenvolvimento ainda tem sido contraditório em suas duas frentes. Além de não andarem realmente separados, tanto a criatividade dos artistas profissionais quanto o discurso da diversidade cultural são restringidos pela extrema competitividade dentro do teatro subvencionado, sendo que a diversidade ainda têm servido historicamente de argumento para a implantação de políticas neo-liberais para a cultura.

2.3.2 Diversidade e criação: lemas e conflitos na invenção de um mercado

Por parte dos artistas de teatro, 68 foi o momento de exigir liberdade para criação, e a década de 70 seria a da explosão de grupos que se fixavam por todo o território da França, tanto no interior quanto em subúrbios da metrópole. Para os grupos, a experimentação e a busca de uma linguagem coletiva estariam intimamente ligadas à sua fixação a uma sede, acompanhada e estimulada pela capilarização das políticas de subsídios, que agora se somavam entre locais e estatais. Guy Saez (1995) fala deste momento de “virada territorial” dos anos 70 como um momento de disputas violentas entre animadores locais e artistas profissionais, por subsídios e por legitimidade para seu trabalho, que preparou a virada institucional da década seguinte.

Os anos 80 são fundamentais para se compreender a situação atual das relações entre teatro e Estado na França. Com a eleição do socialista François Mitterand em 1981, começa um movimento de radicalização de tendências anteriores que, ao serem assumidas pelos governos liberais subsequentes, legaram ao serviço público teatral francês um caráter

altamente competitivo, mas ao mesmo tempo plural e regional. Em 1982, o Ministério socialista de Jack Lang recebe o dobro da verba do ano anterior, e pelo menos até 1985 este crescimento seria constante. Esta década viu a oferta de espetáculos e a variedade de linguagem explodirem no teatro público, a figura do diretor se fixar como centro das atenções, as durações das temporadas diminuírem e os festivais incharem.

Além da própria impossibilidade de suprir a demanda crescente por subsídios culturais, o governo Mitterand lida com duas forças nacionais e internacionais que empurram esta valorização da pasta da cultura cada vez mais para longe da ideia de democratização, e cada vez mais para o sentido de democracia cultural. Internacionalmente envolvida nas negociações sobre mundialização dos mercados da cultura, a França socialista fincou pé na manutenção de barreiras de entrada para produtos da indústria cultural norte-americana. A justificativa francesa para sua “exceção cultural” se baseou sempre na defesa da diversidade de seus recursos criativos, ameaçados pela entrada predatória de produtos industriais mundializados e seu efeito neutralizador sobre culturas locais. Em 1999, em um mundo já verbalizado pelo jargão neo-liberal que dominou a França e a Europa, o termo “exceção” seria substituído definitivamente pela defesa da “diversidade cultural” (RALITE, 2013, 25), o que, na verdade, não mudaria a essência da discussão. Esta sucessão de termos, “exceção” e “diversidade”, representou uma aproximação gradativa da cultura às ideias da economia, e moldaram parte do discurso em prol da defesa e da expansão de um mercado de cultura para a França.

Já em 27 de julho de 1982, Jack Lang inaugura em seu discurso na *UNESCO* o slogan "Culture et économie - même combat", contra o predomínio financeiro-cultural norte-americano. O economista Daniel Urrutiaguer (2014) chama a atenção para o fato de que, pela primeira vez, a criação é vista ali - e curiosamente em um governo socialista - como um motor de desenvolvimento econômico. Esta argumentação sobre os recursos econômicos do espírito de invenção foi depois retomada pela retórica das indústrias criativas, iniciada na década de 90 na Inglaterra, e tem sido usada desde então como padrão, tanto para socialistas quanto para liberais na Europa. Mas Urrutiaguer repara que a justaposição dos registros da economia e da criatividade, embora dêem destaque, tendem a diminuir o reconhecimento artístico do relativismo cultural ou das atividades ligadas à diversidade, “[...] pois os artistas mais renomados têm uma audiência midiática potencialmente muito superior àquela das pessoas implicadas nas práticas culturais populares”. (URRUTIAGUER, 2014, p. 56) A também economista Françoise Benhamou (BENHAMOU, 2002, p. 305), por sua vez, nota que a política de cotas da exceção cultural funcionou, até hoje, muito mais como reserva de mercado

para a indústria audio-visual da França do que como anteparo para sua diversidade regional, já que apenas substituiu as estrelas do cinema americano por outras, fabricadas em território nacional.

Internamente, por outro lado, este conceito de diversidade, que se liga a um imaginário regional, era obviamente cada vez mais conflitante com o de uma democratização de cima pra baixo - ou do centro para a periferia - efetuada, por exemplo, por um teatro estatal. Além disso, os resultados práticos das políticas de democratização pela cultura já vinham sofrendo ataques desde as primeiras enquetes sobre as práticas culturais dos franceses na década de 60. Em todos os critérios utilizados, seja a taxa de frequência dos equipamentos culturais, seja de probabilidade de acesso segundo as classes sociais, os esforços do governo não surtiram o efeito esperado, e na maior parte das vezes não surtiu efeito algum. Os números, embora sempre questionáveis, diziam e continuam dizendo a cada pesquisa que o esforço das políticas públicas da Vª República resultou em um aumento incrível da oferta cultural que, no entanto, nunca se traduziu para o terreno da demanda. Esta “falha” foi atestada e discutida por Bourdieu - na verdade foi um grande combustível para suas ideias - e mais um coro quase unânime de estudiosos⁵⁹ da área, mas também recentemente contestada e problematizada por alguns poucos, como veremos.

Além de terminar por retirar dos espetáculos subvencionados qualquer obrigação social que não a da expressão artística, o resultado desta pressão contra a ideia de democratização pela cultura se traduz em uma mudança no olhar sobre seu público, que passa cada vez mais a ser visto pelo Estado simplesmente como um mercado consumidor a ser atingido pela oferta de produtos. Frédéric Mitterand, sobrinho do ex-presidente socialista, e que trabalhou depois como Ministro da Cultura no governo ultra-liberal de Nicolas Sarkozy, diria no Forum de Avignon de 2011 sobre o novo slogan de seu ministério: “[...] a ‘cultura para cada um’⁶⁰ se quer uma mobilização dos agentes não só para o crescimento dos públicos,

⁵⁹ Philippe Urfalino, Olivier Donnat, Françoise Benhamou, Marc Fumaroli, Pierre-Michel Menger e outros continuam partindo do princípio de que as políticas de democratização falham na tentativa de ampliar o consumo aos bens culturais para as classes menos favorecidas. Independentemente de subsídios a preços de ingressos ou outras políticas de acesso, os mais ricos são sempre os que se interessam por teatro, museus, ópera, etc. As teorias de Bourdieu e toda a sociologia a partir dele surgem desta “constatação”, cuja validade só começa a ser questionada quando é questionada também a própria noção de cultura que se restringe às práticas que se quer democratizar.

⁶⁰ ‘*culture pour chacun*’

mas também por uma adaptação da oferta às evoluções de nossa sociedade e à informática.” (apud POIRSON, 2013, p. 17)

Já no início de seu primeiro governo, na carta de intenções a Cristine Albanel - Ministra da Cultura anterior a Frédéric Mitterrand - o presidente Nicholas Sarkozy decretava o fim de um ciclo de discussões sobre o público de cultura francês para estabelecer definitivamente o sucesso como critério de investimento público na cultura:

Quanto à democratização cultural, é o caso de garantir que as ajudas públicas à criação favoreçam uma oferta que responda às expectativas do público. [...] No mesmo espírito [...] você examinará em qual medida o dispositivo de ajuda à criação cinematográfica, que repousa em parte sobre o sucesso das obras subvencionadas, poderiam ser aplicadas ao teatro (apud HORDÉ, 2013, p. 11)

Embora estas mudanças já se praticassem progressivamente e cumulativamente através dos governos das décadas de 80 e 90 que sucederam à era Jack Lang, com Sarkozy parece ter tomado forma de discurso mais claro a aplicação do referencial liberal para a cultura. Entre muitos outros, Jean Marie Hordé, Jack Ralite e Martial Poirson, denunciam os males de uma política cultural “cujo único horizonte legítimo é o de colocar em concorrência no mercado bens e serviços simbólicos”. (POIRSON, 2013, p. 18) Sua obrigação de resultados rápidos impõe o “espírito dos negócios sobre os negócios do espírito” (RALITE, 2013, p. 24), numa virada “maltusiana e concorrencial” (POIRSON, 2013, p. 18) que substitui a figura do “cidadão pela do consumidor” (HORDÉ, 2013, p. 13). Ao invés de diminuir o valor da subvenção, o liberalismo na França parece ter conseguido um feito muito maior, ao estabelecer o sucesso comercial e midiático como o critério para a concessão das subvenções, confundindo assim igualdade de acesso e liberdade de mercado. Hordé comenta que esta confusão deliberada se justifica em um “*rapport*” da última pesquisa sobre hábitos culturais, que saiu em 2010 e cujas conclusões ele assim resume: “A obra de arte é intimidante; a intimidação é um obstáculo para o acesso à cultura; a obra de arte é então um obstáculo à democratização e causa de seu fracasso” (HORDÉ, 2013, p. 12) Descomplexificar a obra de arte no sentido de banalizá-la para o mercado de entretenimento seria uma forma de amenizar seu caráter intimidante.

Laurent Fleury (ASSOCIATION FRANÇAISE DE SOCIOLOGIE; GIREL, S.; PROUST, 2007, p. 75-100) é um dos únicos sociólogos que tem tentado demonstrar que pode haver uma asserção ideológica subjacente na insistente constatação científica que fundamenta o discurso sociológico sobre o fracasso da democratização cultural na França. Em artigo recente (COLLOQUE DE LIÈGE, 2013, p. 73-94), Fleury faz um resumo histórico de como o público de cultura foi sendo pensado pelo Estado francês primeiro em sua dimensão política, depois estatística, e agora pelo critério tecnocrático do sucesso. Em suas severas críticas às

conclusões das pesquisas sobre as práticas culturais dos franceses de 1974, 1981, 1989, 1998 e 2009, ele denuncia que muitas ideias pré-concebidas são ali impostas: além de uma noção consumista de cultura, o cultivo de um “horizonte de expectativas” com pouco lugar para a ruptura - o que, no limite, resultaria na interiorização, por parte do artista, da condição prévia de se alcançar sucesso junto ao público. O sociólogo faz a pertinente pergunta se haveria espaço para se falar de criação sob estas condições.

2.4 A atualidade do meio teatral francês sob o prisma do desencanto

Mesmo com todas as recentes mudanças no mundo das políticas culturais francesas e de toda a teoria que o estuda e o critica ou justifica, as principais pesquisas em sociologia da arte e da cultura na França ainda são ancoradas em princípios formulados por Pierre Bourdieu entre os anos 60 e 80, tais como distinção, capital cultural, capital social e a ideia de *habitus*. Entretanto, se Bourdieu foi o primeiro a colocar a cultura e a arte como fundamentos dos mecanismos de separação da sociedade em classes e de sua perpetuação, para minha surpresa, entre os trabalhos mais extensos encontrados por mim em Paris, os dois que mais se ligavam à minha tentativa de misturar estética e contexto social partem ambos do olhar de Luc Boltanski, ex-discípulo de Bourdieu que criou um ramo divergente deste, o da sociologia pragmática.

Enquanto Pierre Bourdieu realizou uma síntese dos pensamentos de Max Weber e de Karl Marx ao descrever um mundo social francês bastante determinado pela dominação dos capitais financeiro, social e, principalmente, pelo mecanismo do *habitus* cultural, Luc Boltanski não só se juntou à corrente da “sociologia da crítica”, ao problematizar os condicionamentos e consequências do discurso bourdieusiano, como criou com Laurent Thévenot toda uma nova forma de se pensar a sociedade, que levava em conta a capacidade dos agentes de tomar decisões durante o processo de interação social. No livro *De la Justification* (1991), Boltanski e Thévenot fundam a corrente da sociologia pragmática ao desenvolverem a ideia de que a vida social é dividida em “mundos” ou “cidades” regidas por diferentes economias de grandeza. Cada uma destas cidades implica em diferentes formas de acordo, de como se posicionar frente a conflitos, de objetos sociais e princípios de justiça ou sistemas de equivalências compartilhados - também chamados de regimes de grandeza. As cidades principais que o livro aponta em sua pesquisa junto às relações organizacionais são: a

“cidade inspirada”, onde a criatividade é o valor de referência; a “cidade doméstica”, onde o que vale é a tradição, família e hierarquia; a “cidade da opinião”, onde se valoriza a fama ou a reputação; a “cidade cívica”, que é a da solidariedade, da democracia; “cidade comercial”, onde se quer a competitividade e a disponibilidade de comércio; e por fim a “cidade industrial”, onde a grandeza está em ser eficiente, funcional e científico.

Com Ève Chiapello em *O Novo Espírito do Capitalismo*, Boltanski (2009) alarga e aplica os conceitos de “economia das grandezas” e a tipologia das “cidades” para descrever a forma como o capitalismo aproveitou para si as críticas que recebeu nos anos 60, relacionadas à sua inautenticidade e à falta de liberdade do indivíduo. O livro é uma descrição do processo de mudança ideológica na gestão empresarial que fez com que, a partir dos anos 60, os empresários e consultores de negócios passassem a usar estes temas, relacionados à chamada “crítica artista” ao capitalismo, para desenvolverem programas e novos modos de governança que acabaram por mudar a maneira como o próprio capitalismo funcionava. Para ilustrar estas novas ideias que se ligam às novas formas de organização do trabalho e da vida social, Boltanski e Chiapello tiveram que acrescentar uma nova “*cit *” ao modelo anterior: na nova “cidade por projetos” que já aparece totalmente estabelecida nos anos 90, o que é valorizado no trabalho é a capacidade de construir e se conectar a redes, de se entusiasmar por novos projetos, mas também a aptidão para deles se desligar a qualquer instante, ser ativo e autônomo. Flexibilidade, polivalência e adaptabilidade são as características solicitadas ao novo trabalhador por projetos, que ao invés de desejar a rigidez de um emprego ou de uma carreira fixa, assume o risco de se conectar por conta própria a diversas redes, e se tornar assim uma pessoa empregável nos projetos mais interessantes para ele. (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 143-144)

Mas a sociologia pragmática procurou também uma explicação para o sentimento de desencanto do capitalismo tardio, que não focasse apenas no sujeito e não abdicasse assim de uma visão empírica do mundo social, e nem da ideia de modernidade. O choque entre os diferentes regimes de justiça das várias “cidades” provocariam falhas de critérios que seriam responsáveis pelo sentimento de desencanto da contemporaneidade.

Usando a terminologia da sociologia pragmática de Boltanski e Thévenot (1991), ampliada por Boltanski e Chiapello, (2009) o sócio-economista Daniel Urrutiaguer, em *Les Mondes du Théâtre - Désenchantement Politique et Économie des Conventions*”, tenta investigar o “[...] paradoxo entre a extensão e a diversificação das formas da teatralidade de uma parte, os sentimentos de falha das políticas culturais de outra, em ligação com as mutações da sociedade francesa na virada do século XXI” (URRUTIAGUER, 2014, p. 13).

Para tanto, Urrutiaguer descreve um teatro francês atual dividido em três mundos ou cidades distintos, cuja promiscuidade nos princípios de justiça - ou regimes de grandeza - provocaria constantes desequilíbrios e um sentimento de desencanto. Seriam estes mundos o do teatro privado, o do serviço público teatral e do desenvolvimento cultural durável ou sustentável. Seus regimes de valores, conforme elaborados pelo economista, são resumidos a seguir:

- Regime de grandeza do mundo do teatro privado:

O princípio de equivalência ou de justiça no mundo do teatro privado seria baseado na “satisfação artística de necessidades de entretenimento” e a lógica de comercialização dos espetáculos desejáveis se apoiaria em um “[...] adiantamento do capital de marca dos artistas associados à criação, a fim de difundir antecipações positivas sobre a experiência da representação.” (URRUTIAGUER, 2014, p. 44) Ou seja, o mundo do teatro privado, que na França se concentra em Paris e em algumas cidades maiores, funciona de forma aparentemente próxima ao ramo mais profissional do teatro que se faz no eixo Rio-São Paulo, mas tem em relação a este algumas diferenças. O nome das estrelas da indústria audiovisual - TV no Brasil, mais o cinema na França -, as franquias de grandes musicais americanos e os shows humorísticos são os grandes puxadores de receitas desta indústria do entretenimento ao vivo, tanto lá quanto cá. No entanto, na França, todas as categorias que participam desta atividade possuem alto grau de institucionalização, o que permite políticas tanto patronais quanto trabalhistas de mutualização e de securização de riscos e prejuízos, garantindo uma certa estabilidade econômica a esta atividade, além da possibilidade de subvenções pontuais, que focam ora a difusão, ora a produção, ou ainda a folha de pagamentos. Os poucos incentivos governamentais no campo do teatro privado francês são restritos ao critério de geração de empregos e desenvolvimento econômico, como de qualquer atividade industrial.

Os donos de teatros e diretores de companhias importantes se organizam em torno de uma associação patronal que cobra taxas sobre as bilheterias e as reverte em um fundo que serve, entre outras coisas, de amortização para possíveis prejuízos em novas produções.

Os artistas e técnicos são sindicalizados e gozam de um benefício legal que lhes garante um regime especial de seguro desemprego, criado para favorecer algumas profissões com características de intermitência. O sistema faz parte da seguridade social normal, que apesar de algum subsídio estatal, se baseia principalmente em fundos de depósitos alimentados e dirigidos por empregadores e empregados e que, no caso dos intermitentes, lança mão do princípio da solidariedade interprofissional para compensar os riscos daquela fatia dos trabalhadores atuantes em um mercado hiper flexível como o das artes vivas e da

indústria audiovisual. Mas o sistema de seguro especial para os intermitentes aumentou mais ainda o caráter de trabalho “por projetos” neste meio. No jornal *Liberation* de 6 de janeiro de 1999, os sindicatos estimavam que 50% dos contratos declarados temporários dissimulavam, na verdade, empregos permanentes (apud. BENHAMOU, 2002, p. 125). As companhias de teatro e os próprios patrões do meio audiovisual são os primeiros a incentivarem esta prática, para dividirem com o sistema de seguro as despesas com seus empregados. Com as sucessivas crises e o crescente endividamento de seu fundo, os “intermitentes do espetáculo” vêm sofrendo pressões dos empregadores das outras áreas da economia, as quais assumem este déficit anualmente. A tendência é que mudanças progressivas na legislação terminem por igualar os artistas às outras categorias.

Veremos mais adiante que muitas práticas do mundo do teatro particular existem no teatro subvencionado. Por ora é preciso esclarecer que, para além do mundo do teatro privado, a literatura sociológica francesa enxerga dois mundos em constante concorrência dentro do domínio do teatro que se baseia na subvenção. Estes mundos dizem respeito à oposição entre as ideias de democratização e de democracia cultural.

- Regime de grandeza do “Teatro Serviço Público” e da democratização cultural:

Mesmo com as mudanças a partir da década de 70, o mundo do serviço público teatral continua indissociável da ideia de democratização, e se anima por uma vontade de integração nacional pela partilha de uma cultura de alto nível pelo maior número de pessoas possível, em um compromisso entre a dimensão interior da criatividade e a dimensão cívica. As políticas culturais de Estado e das coletividades territoriais devem tender neste mundo para um “[...] alargamento do acesso a um imaginário nacional pela via de expressões poéticas específicas, ligadas entre si por um questionamento estético sobre o sentido do humano” (URRUTIAGUER, 2014, p. 54).

Todos os espetáculos analisados neste capítulo fazem parte desta grande rede que, como já disse antes, se constitui como um aparato governamental, uma política pública, uma tradição histórica, mas também um modo de se pensar conjuntamente o financiamento e a função do teatro na sociedade, que vem se modificando através dos tempos, e que serve de modelo para outros países.

- Regime de grandeza do desenvolvimento cultural sustentável e da democracia cultural:

Como vimos acima, na história da sociologia francesa, a ideia de democratização cultural, criticada por hierarquizar práticas em função da qualidade artística cujo critério é discutível por ser unilateral, é sucedida e se opõe à de democracia cultural, que se baseia por sua vez sobre um paradigma de igualdade entre artistas e não-profissionais. O mundo teatral que se liga à ideia de democracia cultural é identificado por Daniel Urrutiaguer como o mundo do desenvolvimento cultural sustentável – termo que seria uma contração de “desenvolvimento durável” ou “sustentável”, de característica planetária e ecológica, e “desenvolvimento cultural”, cujas questões são locais, territoriais. O critério de avaliação neste mundo é o da diversidade, impulsionada pela experiência cultural partilhada por uma determinada comunidade, sem compromisso com a medição de uma suposta qualidade artística.

Estes três mundos do teatro - privado, serviço público e desenvolvimento durável - se chocam e se confundem na relação com o Estado provedor. O teatro privado, que se orienta pela disputa de mercado e pela solidariedade financeira, tem que enfrentar uma concorrência muitas vezes desigual, tanto de espetáculos subsidiados pelo serviço público, quanto das pequenas companhias e teatros informais, que compõem a maioria do mercado (WALLON, 2013), e que estão livres das despesas legais e de solidariedade financeira. O serviço público teatral cada vez mais entra na lógica competitiva para garantir público e subvenções, além de não estar livre de ter que desenvolver ações territoriais que lhe garantam também a chancela de pró-diversidade, apesar de estas duas frentes serem muitas vezes conflitantes com seus propósitos de criação. E, por fim, o teatro comunitário que, para sobreviver, precisa cada vez mais se expor aos meios de consagração artística, dentro dos quais não tem a menor possibilidade de competir com os artistas profissionais e famosos que se propõem a isso. Critérios e medidas de mundos teatrais diferentes que se confundem e se chocam no julgamento estatal das subvenções e em suas interações com o público, provocando falhas que, na visão do economista Daniel Urrutiaguer, se traduzem em desencanto com o sistema francês de políticas públicas para o setor. Ao falar deste desencantamento em um dos países com uma das tradições mais sólidas neste campo, o pesquisador pode estar apontando para paradoxos inerentes à relação entre o Estado e o teatro.

Pois a luta pela profissionalização e por condições dignas para o teatro, se não é recente, também não é exclusiva de países ditos periféricos. Jean-Jacques Roubine, em *A Linguagem da Encenação Teatral* (1998), já traçava um painel da situação do ator profissional francês na virada para os anos 80 que poderia muito bem fazer parte da pauta de

uma das plenárias atuais do movimento “Reage, Artista!”, do Rio de Janeiro. Apesar de toda a tradição de apoio governamental - cujo exemplo internacional é a política protecionista da *exception culturelle* nos anos 80 -, e do reforço a partir de 1968 da política de capilarização de parte destes recursos para a *décentralisation* e para novas companhias (ABIRACHED, 1995), Roubine avalia que o desemprego (80%), os baixos salários, a intermitência da atividade e outros dados levantados pelo recenseamento de 6.000 profissionais em 1977 permitiam compreender que

[...] a maioria dos jovens atores precise dividir-se e dispersar-se não só entre diversas atividades eventuais (teatro, cinema artístico ou de publicidade, televisão, dublagem etc.), mas também, muitas vezes, entre a profissão teatral e um outro ofício, de rentabilidade mais regular. (ROUBINE, 1998, p. 218).

Muitas analogias podem surgir neste sentido entre a história francesa e o caso brasileiro. Destaco a explosão de grupos e maneiras artísticas no teatro francês na década de 70 e a atualidade brasileira mais recente, em que novas formas de fomento tentam acompanhar a velocidade com que surgem novas poéticas e novos fazeres do campo teatral. O teatro que vai em busca da experiência comunitária, ou o problema do teatro que passa a ter o governo como padrão e perde o referencial do público, por exemplo, aparecem entre as preocupações de estudiosos franceses citados no extenso estudo sobre a *décentralisation* teatral comandado por Abirached, como mostra sua citação de uma fala do teatrólogo Bernard Dort:

Seja ‘liberal’ ou ‘socialista’, é sempre para o estado que se volta o teatro francês. Talvez seja a hora de ele se voltar para ele mesmo, para seu público, para as coletividades que ele atinge diretamente e de, mais do que objetivos comuns nacionais, ele definir setor por setor e caso a caso, caminhos e tarefas diferentes. Depois, se poderia começar, recomeçar a falar de uma política (e não de uma gestão) do teatro, de debater e lutar por ele.⁶¹(Apud ABIRACHED, 1995, p. 17)

Trinta e quatro anos depois, no dossiê da revista *Théâtre/Public* sobre teatro e neoliberalismo - que forneceu vários dos artigos citados aqui -, a atriz, diretora e dona de companhia formada nos anos 80, Pascale Siméon, dá uma entrevista à editora Stéphanie Loncle onde ela atualiza os problemas da conflituosa relação entre a classe artística e o Estado dentro do serviço público teatral. Sobre sua formação, ela lembra da época teatral sob Jack Lang e François Mitterrand como a da arte pela arte, da busca da forma:

Era isto que fazia polêmica. Os criadores exploravam questões íntimas, a solidão do ser, a dor de estar no mundo, e se o colapso da sociedade, a violência do mundo estavam também no coração das obras, com a queda do comunismo, os homens de teatro abandonaram o campo do político. (SIMÉON, 2013, p. 31-36)

⁶¹ *Le Théâtre Public en France*, em *Théâtre en Jeu* (DORT, 1979).

Ela lembra das dificuldades de se começar no meio, mas fala da experiência atual como muito mais competitiva e difícil. A entrevistadora pergunta se o aumento na verba disponível não haveria mascarado uma mudança de critérios para sua utilização. Siméon responde classificando de hipócrita um sistema que desde os anos 70 declarou a liberdade total para os criadores, mas que passou a fazer cada vez mais exigências administrativas, econômicas e de mercado que restringem muito o campo de ação das companhias teatrais. Ela cita o caso de como a sua própria companhia acabara de perder um contrato anual no valor de 50 mil euros com o governo, que exigia em troca da subvenção a venda de 40 sessões para teatros do país, trabalho de animação cultural - oficinas, formação, etc - no próprio território (Auverne), e uma reestruturação administrativa e contábil. Os gastos para conseguir cumprir todas estas exigências superava o da subvenção, e vender 40 espetáculos anuais é uma missão quase impossível para uma companhia como a dela.

Pascale Siméon aceitou uma carreira paralela de professora de teatro para retirar de sua cia teatral o fardo da obrigação de sustentá-la. São estratégias para lidar com a extrema competitividade de um sistema que favorece o constante aparecimento de jovens trupes, mais dispostas a baixar custos e trabalhar em condições precárias de auto-exploração. Milhares de novos talentos são formados em escolas e jogados no mercado anualmente sem a menor condição de serem aproveitados, sob a justificativa liberal de que é preciso muita energia para que nasça um grande talento. Já vimos antes como isso escamoteia a fabricação de mão de obra excedente que faz baixar os salários de um mercado saturado. Complementarmente, a lógica de que o dinheiro público tem que rodar e dar chance aos novos pretendentes à fama, joga fora carreiras de mais de 30 anos e desfaz laços artísticos antigos, além de lançar os profissionais em uma rotatividade de empregos que é denunciada por Siméon como um sistema de precariedade. A mobilidade desejada pelo mercado de trabalho neo-liberal produz para os artistas uma carreira individualista que se reflete em um meio cujos objetivos pessoais de auto-realização acabam sendo as únicas causas desejáveis.

Um exemplo desse individualismo artístico apareceu no colóquio intitulado *O Teatro Público, entre o Estado e o Mercado (1982-2012)*⁶², que ocorreu no dia 13 de março de 2012 no Teatro Odéon, em Paris. Marion Denizot (2013), uma das organizadoras do congresso⁶³,

⁶² *Le Théâtre public, entre l'État et le marché (1982-2012)*

⁶³ Junto com Christian Biet, Laurent Fleury e Stéphanie Loncle.

tenta buscar razões, em artigo também na *Théâtre/Public* 207, para as respostas desconcertantes, dadas por alguns encenadores presentes, a uma pergunta sobre o legado de Jean Vilar e a noção de serviço público.

Thomas Jolly disse sair das contradições inerentes ao início de uma aventura artística pela afirmação e reivindicação de seu 'desejo de encenação'. Éric Lascade, seguindo o posicionamento de Stanislas Nordey, afirmava, ele também, que 'o artista está a serviço do seu desejo'. Um pouco depois, ele declarava [...] sem tomar tempo para desenvolver seu pensamento, não 'fazer teatro para o público[...]'⁶⁴ (DENIZOT, 2013, p. 71)

Denizot tenta situar estas declarações dentro do quadro histórico dos últimos 30 anos, como respostas individuais - não seriam também individualistas? - de artistas a um sistema estatal que oprime a criatividade. Ela cita neste sentido a obrigação de resultados rápidos no mercado das subvenções, a demanda territorial de animação cultural para os criadores e uma espécie de esquizofrenia criada, a partir dos anos 70 e acirrada nos 80, pela capilarização dos recursos públicos para o teatro. Segundo Denizot, a necessidade de conseguir recursos cruzados de fontes diferentes como o governo central, regional ou municipal obriga

[...] os artistas e sua equipe a responderem a demandas de natureza diferente, por vezes mesmo contraditórias, engendrando lógicas burocráticas morosas, sempre efetuadas em detrimento do trabalho de pesquisa artística. Sabe-se igualmente que as políticas culturais das coletividades (locais) se apóiam por vezes sobre lógicas de imagem e de prestígio, o que favorece a oferta de eventos, em detrimento de iniciativas mais experimentais. (DENIZOT, 2013, p. 75)

O serviço público compõe a maioria das peças em cartaz a que um estudante estrangeiro de teatro assiste em Paris, a não ser que seu assunto seja a performance ou teatro comunitário. Apenas aos poucos é que fui me dando conta disso, e de que o teatro produzido ali, muito embora aparentemente livre, rico e variado, possui seus cacoetes e padrões. O viés estético destas repetições foi se mostrando aos nossos olhos desde os primeiros espetáculos assistidos, mas a lógica de produção implicada na fabricação destes processos eu só fui percebendo ao estudar alguns teóricos e depoimentos de artistas.

Bérénice Hamidi-Kim é a outra autora que também utiliza em obra recente (2013) os princípios da sociologia de Luc Boltanski, mas para mapear o que ela chama de "cidades do teatro político" na França. Ela sustenta que a perda da crença nas grandes narrativas coletivas, por parte dos criadores a partir dos anos 80, tende a conferir à estética uma força autossuficiente para abrir o campo dos possíveis aos seres humanos. O termo "*poétique*"

⁶⁴ Interessante lembrar que assistimos a uma ótima montagem de *Tio Vânia* dirigida por Lascade, onde ele demonstrou cuidado e sutileza ao adaptar o tom intimista do texto para um formato de comédia mais aberto, que preencheu o enorme palco e conseguiu alcançar os cerca de mil espectadores do *Théâtre de la Ville*.

perpassa o discurso de boa parte dos encenadores atuantes no serviço público teatral e termina por afirmar, neste meio, a estética enquanto única possibilidade política na "cidade do teatro pós-político", declarando o primado dos significantes sem significado - tendência estetizante atualmente predominante no teatro de serviço público.

2.5 Por uma história cultural do teatro público francês

Mas foi o diretor e professor de teatro Pierre-Etienne Heymann quem escreveu em 1997 o único artigo (HEYMANN, 1997) que encontrei na França a tentar articular minuciosamente as mudanças no modo de produção do teatro público francês a partir dos anos 70 - e seu arcabouço ideológico ascendentemente liberal - com as estéticas surgidas a partir destas novas realidades. Sem a pretensão de embasamento sociológico - embora claramente leitor de Bourdieu -, mas sim de sua própria prática como artista, ele escreve sobre transformações ainda frescas naquele momento, e muitas de suas conclusões sobre a cena da época se afinaram com impressões que tive de linguagens e clichês em espetáculos da Paris de 2014, alguns dos quais já citados aqui, ainda que rapidamente.

Heymann começa mapeando algumas mudanças dos últimos vinte anos anteriores ao artigo. Também para ele, a principal delas aconteceu no critério de distribuição da verba pública, que ao invés de favorecer a ampliação de plateias, passou a priorizar a capacidade de reforço da imagem de quem oferece a subvenção. O governo central e principalmente os locais passam a só se interessar pelo potencial midiático dos espetáculos e dos diretores a serem contratados para dirigir os teatros. Estes cargos são cada vez mais ocupados ou por artistas competitivos em função de seu apelo midiático, ou por experts e tecnocratas capacitados na fabricação de eventos e na complexa arte de captação de recursos em fontes que, a partir de então, passaram a ser bem variadas. Para Heymann, salvo as poucas exceções, esta nova leva de administradores públicos foi gradativamente enfraquecendo na ponta qualquer possibilidade de adoção de critérios artísticos na aplicação das políticas culturais.

Aliada a esta mudança de critérios, a multiplicação de oferta e demanda de espetáculos dentro do serviço público ocasionou o que Heymann chamou de passagem de uma economia de troca para uma “[...] economia de mercado simulada, já que a quase totalidade dos fundos investidos ao nível de produção e distribuição eram alimentados pela subvenção” (HEYMANN, 1997, p. 64). Companhias independentes, que a princípio não conseguiam ou

não queriam trabalhar nas instituições oficiais, começam a se multiplicar e a receber elas também subvenção, fazendo surgir uma malha de grupos e espetáculos que concorrem entre si, não só pelas verbas dos diversos níveis de governo, mas principalmente para vender seus espetáculos aos teatros que também são mantidos pelo Estado. Esta oferta é altamente hierarquizada e a diferença de preços dos espetáculos para compra pode chegar à proporção de 200 para 1.

Heymann chama a atenção para o fato de que possíveis efeitos positivos desta simulação de economia de mercado, como o aumento da qualidade que poderia decorrer da concorrência e da diversificação de oferta, não se aplicam a este caso, pois “[...] o teatro público não alimenta um mercado único mas muitos mercados distintos, repartidos, da *boutique* chique ao mercado das pulgas. Cada um se abastece no seio de sua casta.” (HEYMANN, 1997, p. 64) Ou seja, teatros com muita verba compram, produzem ou co-produzem peças caras e teatros mais pobres fazem tudo isso com os espetáculos que eles conseguem. E para valorizar o passe de um espetáculo vale tudo:

Para que o sistema funcione com o máximo de eficácia, e inicialmente para reunir o capital necessário, assim como na indústria cinematográfica, [é preciso] um *casting* prestigioso de vedetes. O ideal seria constituir um casal de estrelas: uma star de cinema casada com um diretor de teatro famoso, responsável por um teatro público, de maneira a atrair um grande leque de espectadores. (HEYMANN, 1997, p. 65)

Teatros de regiões vizinhas competem por espaço na mídia ao invés de cooperarem para baixar custos, por exemplo. Isso faz com que às vezes seja mais fácil uma companhia excursionar para outras regiões do que para locais próximos à sua sede. A maioria dos teatros oficiais da província quer tornar sua programação não só mais “parisiense”, contratando profissionais da capital, mas também fazem esforços, que muitas vezes estão além de suas possibilidades, para tentar fazer parte do circuito mundializado das grandes e prestigiosas produções internacionais que, sem texto falado ou com falas legendadas, rodam por Berlim, Nova Iorque, Paris, Londres, etc.

Ao mesmo tempo, a privatização, através do fim das trupes permanentes dos teatros e da terceirização de serviços de artistas e técnicos, conduz o teatro público a uma precarização do emprego. Os contratos temporários ali se multiplicam e fazem aumentar o sistema especial de seguro desemprego para profissionais intermitentes, do qual já falamos anteriormente. O discurso de defesa da mobilidade e da liberdade para esses profissionais mascara uma realidade de semi-profissionalismo de um mercado de trabalho inchado e rotativo: “A oferta de emprego é de tal modo inferior à demanda que a maior parte dos atores exercem raramente sua profissão e podem ser considerados como desempregados de longa duração, conseguindo aqui e ali um trabalho artístico.” (HEYMANN, 1997, p. 68)

Heymann considera que todas estas práticas não são justificáveis pelo discurso oficial de austeridade na gestão financeira, ou pela priorização do preenchimento de plateias a qualquer custo. Para ele, uma rede de teatros públicos que imitam as práticas industriais do setor comercial só se justifica pela predominância de um “fenômeno de natureza ideológica” (HEYMANN, 1997, p. 68), que fez com que aparecessem na rede pública as mesmas diferenças colossais de salários, a mesma contratação de estrelas do audiovisual e a mesma lógica de bilheteria do teatro privado.

Algumas diferenças permaneceram ou foram criadas, segundo Heymann, nem sempre a favor do teatro subvencionado. Um exemplo disso é o fato de o teatro público ser o “*métier*” onde se forja e se vende, junto com a imagem do espetáculo, a imagem do encenador genial, figura inexistente ou inexpressiva no teatro particular. A marca do gênio faz parte da lógica de evento do teatro público francês, e se encaixa com o que já falamos antes na discussão sobre a crítica no teatro europeu, que ainda tem alguma influência no teatro particular e nenhuma no teatro subvencionado, principalmente devido ao fato de, neste último, as peças não durarem em cartaz o tempo suficiente para obterem cobertura jornalística especializada.

Heymann se lamenta que, juntamente com as modificações na estrutura, o avanço da ideologia liberal teria causado no teatro público algumas perversões estéticas. Ele cita o fato de que nos CDN's - *Centres Dramatiques Nationaux* - de periferia ou província, houve em muitos casos a reabilitação do teatro de *boulevard* mais deslavado, ou mesmo a “boulevardização” de algumas encenações em nome do prazer do espectador.

E aqui me recordei de um espetáculo a que fui assistir no teatro Nanterre-Amandiers - nascido como um CDN -, que correspondia em parte a esta tipificação. “*Le Dernier Jour du Jéune*”, sob o pretexto de falar sobre problemas da afirmação da mulher na sociedade libanesa e prometendo ousadia de linguagem, era na verdade uma comédia de costumes descarada onde a razão - ocidental - finalmente prevalecia sobre a tradição - libanesa. A peça, escrita, dirigida e estrelada pelo ator de cinema, televisão e teatro Simon Abkarian - libanês “de origem” armênia -, para além de estereótipos sobre a vida e a família mediterrâneas, estava cheia daquilo que Heymann chamava de “gags, piadas e a cabotinagem sem freios de atores-vedetes” (HEYMANN, 1997, p. 64) da televisão, cuja fama só percebi depois. Mas apesar de se tratar de uma traição à missão de origem, Heymann não considera a volta do bulevar como a maior das perversões do teatro público que ele cita. “Pelo menos nestas produções [...] a ideologia liberal não avança mascarada; ela reconquista ostensivamente territórios que trinta anos de teatro público lhe haviam tomado.” (HEYMANN, 1997, p. 69)

Para o autor deste artigo - que, por afinidade na abordagem, não me canso de explorar nesta parte final do capítulo sobre a França -, a pior consequência da mercantilização do serviço público de teatro é o surgimento e proliferação do teatro de imagem e seu modo de produção dispendioso, com seu “decorativismo pomposo, inútil e retrógrado, que não recua diante de nenhum efeito real fenomenal: vimos a cena se encher de animais e automóveis⁶⁵, ser invadida por auto-estradas e geleiras, e mesmo uma falta de luz em Nova Iorque como se nós lá estivéssemos...” (HEYMANN, 1997, p. 70).

Heymann critica o teatro que ele diz surgir na esteira dos grandes sucessos de Tadeuz Kantor e Robert Wilson, e que para ele

[...] privilegia um desfile de quadros destinados a impressionar a retina do espectador pelo seu esplendor plástico, seu fulgor sensível, [...] álbuns de luxo no qual o texto não é nada além de legenda das imagens, e cujas páginas não tem outro assunto além de sua própria magnificência; uma arte in-significante e não-significante, que é antípoda da pesquisa brechtiana do *gestus* carregado de sentido. Este teatro festeja a supressão da dualidade do texto e da cena, e o triunfo da *magia*. Ele encanta seus próprios autores e os mantém cativos de uma ilusão demiúrgica. (HEYMANN, 1997, p. 70)

Apesar de um possível ressentimento - e talvez por isso mesmo - de Pierre-Étienne Heymann, que pertence à geração anterior, cujos valores, modos de produção e estéticas estavam justamente sendo substituídos pelos novos ventos liberais e pós-modernos, ele impressiona pela sua agudeza na capacidade de ligar os novos fenômenos artísticos às mudanças no serviço público teatral. O diretor e professor cita um texto dos anos 50 onde Roland Barthes (1955) já reclamava de um tipo de teatro de figurinos luxuosos, onde o responsável pelo teatro ou pelo espetáculo cumpria sua parte numa espécie de contrato burocrático, ao devolver ao espectador o dinheiro investido no espetáculo sob a forma de luxo e riqueza. Uma devolução mais fácil e menos arriscada do que a da ousadia artística. Para Heymann, o teatro de imagem dos anos 80 e 90 continua a preencher este contrato.

Só que agora um dos signatários do contrato mudou desde os anos 50. Aquele a quem o diretor do teatro deve mostrar com ostentação que, com ele, seu dinheiro está bem empregado, agora é menos o espectador que o financiador, quer dizer, o político que confiou o dinheiro público ao artista para que ele fizesse prosperar a imagem do Estado-patrocinador ou da cidade-mecenas. A orgia decorativista que ganhou as cenas não é então somente um efeito de arte, ela tem correlação direta com o enfraquecimento da missão do serviço público, e a nova legitimação dos financiamentos. (HEYMANN, 1997, p. 70)

⁶⁵ Ele cita espetáculos da época, mas na temporada de 2014 ainda vi dois espetáculos com automóveis que corriam, batiam, e, como disse antes, quase caíam na plateia.

Assim como no mercado das artes plásticas, a grandiosidade espetacular poderia dissimular a ausência de novidades dos signos e das linguagens. Mas hipertrofia e suntuosidade superficial ou vedetização não são as únicas formas que a arte mercantilizada dentro dos teatros públicos pode tomar, até porque a maioria deles não tem verba para bancar seus cenários, luzes e diretores, e muito menos as vedetes do teatro governamental ‘rebulervadizado’. Heymann junta ainda, ao neo-bulevardismo e ao teatro de imagem, a novíssima e mais barata estética teatral do *clip*. Esta seria composta de *sketches* e inspirada nos *realities shows*, onde “problemas de sociedade” são pretexto para a “representação pitoresca de indivíduos”, para se mostrar conflitos individuais, “superados com bom humor, vitalidade e otimismo” (HEYMANN, 1997, p. 70). O *clip* seria

[...] o contrário da estética de fragmento [de Brecht], pois ali não há nenhuma arte de montagem, apenas uma justaposição de elementos agradáveis desprovida de qualquer procura de sentido, e cuja finalidade é a aprovação consensual. Esta estética é o produto do liberalismo naquilo em que ela se constitui uma pedagogia do individualismo. (HEYMANN, 1997, p. 70)

Sempre nostálgico dos ideais brechtianos do teatro público de sua geração e da anterior, Heymann identifica naquele momento um enfraquecimento da relação artista-público pela mediação onipresente dos produtores, compradores, financiadores, programadores que, agora, como os marchands do mercado de arte, detém as rédeas do mercado. Apostando o dinheiro do contribuinte em novidades que, ao se confirmarem como gênios, rendem lucros para sua reputação, os gestores tendem a conformar o teatro público a um palco esvaziado de sentido e bem comportado, onde

[...] finge-se falar dos ‘grandes problemas de sociedade’ (a guerra, as epidemias, o racismo e o fundamentalismo; mais raramente o desemprego, a fome, a miséria e a exploração) mas se fala disso de uma maneira conveniente, bem-educada, caridosa, multiplicando com complacência as referências culturais. Raramente nos preocupamos em procurar novas formas que ajudem a decifrar o mundo, a fazer frente às imposturas das mídias. Só nos preocupamos com o deleite dos olhos, com a tranquilidade de nossa consciência, ou com o mistério da criação artística. Nada de anormal: uma sociedade que se esforça para eliminar o sentido só pode financiar um teatro privado de sentido. (HEYMANN, 1997, p. 71)

Diante deste quadro pouco animador, pintado como um sistema aparentemente esgotado, onde políticas públicas imitam um mercado para forjarem uma concorrência, onde um teatro que mudou seu foco do espectador para o patrocinador gera estéticas espetaculares, mas bem comportadas, sentimos que já é hora de fazer as malas e voltar para o Rio de Janeiro da virada para os anos 90, para lá reencontrarmos o nosso pobre e surrado teatro carioca, brigando para se divorciar da TV, e prestes a mergulhar de cabeça na aventura de seu novo amor: o patrocínio.

3 O PATROCÍNIO DE TEATRO E O TEATRO DE PATROCÍNIO: O CASO BRASILEIRO

3.1 Fernanda, Fernandinha, e o futuro marido futurista: uma peça *pop* (em) família.

The Flash and Crash Days

a play about a mother...

Fernanda Montenegro

...and a daughter...

Fernanda Torres

... and a heart!

Created and directed by Gerald Thomas

With Luiz Damasceno and Ludoval Campos

Set and costumes by Daniela Thomas

Lighting design by Gerald Thomas and Wagner Pinto

This video was taped during the opening night performance on december 8, 1991 at Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (THE FLASH..., 1991a)

Entra um grave de violoncelos e contrabaixos

Música de orquestra alta, tema dramático. Voz em off do diretor Gerald Thomas ofegante, tentando descrever uma história noir que teria se passado com ele em Nova Iorque. Ele não tem certeza de nada, mas provavelmente foi raptado e se essa nota que estava sendo lida aparecesse teria sido uma nota de suicídio. Entra Fernanda Montenegro com uma flecha cravada em sua nuca, atravessando a garganta. Ela tenta desesperadamente e melodramaticamente falar alguma coisa e não consegue. Agoniza e cai ao lado de um boneco com o coração também cortado por uma flecha. O narrador em off Gerald Thomas se exalta, diz que é o boneco, mas também é ela. Trovões.

*

Esta é uma descrição⁶⁶ da sequência inicial de *The Flash and Crash Days*, a décima segunda peça que Gerald e Daniela Thomas montavam desde que começaram a trabalhar no Brasil cinco anos antes. O público já tinha uma expectativa do que esperar do diretor e da cenógrafa, mas nenhuma noção do que resultaria de sua união com Fernanda Montenegro e sua filha Fernanda Torres.

⁶⁶ A partir do vídeo da peça editado por Thomas e assistido no arquivo do CCBB/RJ. (THE FLASH..., 1991a)

Este espetáculo é provavelmente o que conseguiu mais público na carreira deste diretor considerado hermético e de poucas concessões. Estreou no Centro Cultural Banco do Brasil em 8 de novembro de 1991⁶⁷, depois viajou pela Europa e EUA, diversas cidades no Brasil, fez temporadas populares em grandes teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo, sempre para plateias lotadas, que provavelmente abarcaram mais de 100 mil pessoas (THOMAS; FERNANDES; GUINSBURG, 1996, p. 269). Marcou um momento de divulgação de uma proposta desconstrutivista no teatro brasileiro.

*

Fernandinha entra lentamente pela direita e vai até o centro onde ajoelha com um balde com luz dentro. Quando começa a torcer um pano a música aumenta, a cena cresce em dramaticidade e ela vomita no balde. Fica o tempo todo de boca aberta, parecendo um quadro expressionista. A música cresce e acelera. Vê dois anjos atrás de si com uma tesoura. Ambos parecem Groucho Marx. Finalmente grita e a música pára. Abre a luz geral. Anjo corta o cordão de seu corpete. Ela soluça. Anjo cobre um espelho que estava do lado do palco. Fernandinha se desespera e a música vai ao extremo de dramaticidade - já minimalista em repetições, mais espalhafatosa. Eles a levam ao fundo do palco e abrem a porta que revela a tenebrosa figura de Fernanda Montenegro com uma peruca bizarra, luz de baixo pra cima e um pirulito na boca. É demais para Fernanda Torres, que vomita mais no balde. Música vai ficando calma, mas tensa enquanto Fernandona se aproxima. Fernanda Montenegro, majestosa, para os anjos: "Limpem isso". Fernandona estala a língua e faz caretas.

*

Como alguns críticos - principalmente os estrangeiros - e o próprio diretor notou, a peça é completamente moldada para e pelas duas intérpretes, não apenas a partir de suas atuações, mas também igualmente por condicionamentos anteriores ao espetáculo. A relação mãe-filha real entre elas, mas principalmente aquela que é imaginada pelo espectador, ou mesmo a questão mítica e arquetípica de toda maternidade, são trabalhadas a partir de antecipações que a plateia pode fazer de uma das famílias mais famosas e respeitadas do teatro, televisão e cinema brasileiros. E isto se deu com o consentimento e mesmo a co-autoria

⁶⁷ A data do vídeo está errada.

das duas atrizes. Em entrevista a uma televisão⁶⁸, Gerald Thomas confessa que “[...] Fernanda, de uma certa maneira, é co-autora desse trabalho. Quase todas as sugestões que ela deu foram acatadas e transformadas em cena.” (THE FLASH..., 1991c).

Em um debate organizado pelo CCBB (THE FLASH..., 1991b) durante a primeira temporada, o diretor deixa entrever o quanto Fernanda Montenegro realmente tinha preocupação e domínio sobre o produto final, ao acrescentar um sub-título em português para o espetáculo.

Na verdade *Tempestade e Fúria* é uma coisa que a Fernanda resolveu colocar mais com medo do título *Flash and Crash Days* não pegar. Porque pra mim era *The Flash and Crash Days* puro. Aí ela falou: bom, como reserva, a gente bota *Tempestade e Fúria*. Na verdade o título em português não pegou, pegou *The Flash and Crash Days*, ou *The Flash*, como todo mundo fala [...] (THE FLASH..., 1991b)

Thomas revela que o título em inglês de sua autoria resumia diversos elementos que faziam parte do projeto inicial: a intencionalidade de se misturar no roteiro do espetáculo a referência extra palco da família - como signo externo que ajudava no assunto do espetáculo -, o projeto de carreira internacional para o mesmo, e a noção histórica deste procedimento, que remetia à arte *pop*:

[...] tem umas brincadeiras dentro da língua inglesa que não dá pra traduzir perfeitamente porque, dentro de *Flash and Crash*, ainda tem a conotação de ascensão e queda também, que é justamente o desaparecimento de uma geração e o aparecimento da próxima, essa relação toda de mãe e filha e... Fora isso a peça está pronta pra viajar, vai fazer 9 países fora do Brasil. *Tempestade e Fúria* [fala com sotaque alemão] ninguém saberia o que é. [...] então fica *The Flash and Crash*, que eu acho legal, acho gostoso, é *pop*, um pouco de cultura *pop*. (THE FLASH..., 1991b)

A esta altura, o debate com alunos de teatro e pessoas da classe esquentada, e ouve-se a voz de alguém da plateia que estranha: “Ah! Mas era mãe e filha? Porque eu estava vendo em cena só uma força dominante e outra dominada...” E Gerald esclarece:

Eu brinco muito com os estereótipos que existem já. Por exemplo, uma coisa que a plateia nunca se dá conta, é que não existe tanta seriedade assim no teatro quanto o público acha que tem. [...] 5 segundos antes de entrar em cena a gente tá ali conversando, morrendo de rir, e é mãe e filha. Apagou a luz, tão no palco, continua sendo mãe e filha, percebe? Quer dizer, não tem essa concentração, essa prisão de ventre, essa vontade de cagar e não consegue, não tem nada disso, é uma coisa muito gostosa que é entrar no palco, e são cenas entre mãe e filha. Quer dizer, a peça também foi muito feita em função de serem mãe e filha. Eu sempre conto com a simbologia que o público lê. Ou seja, o público sabe que está vendo a Fernanda mãe e a Fernanda filha no palco. Muita gente não esquece, muita gente não abstrai. Eu conto com o fato deles não abstraiem, entendeu? (THE FLASH..., 1991b)

⁶⁸ Na fita do CCBB, vê-se que o encenador dá a entrevista para uma câmera, mas não se sabe para que programa ou canal.

Com a ambiguidade de um quadro de Andy Warhol, *The Flash and Crash Days* usou um mito da indústria cultural brasileira de representação para denunciar a mistificação progressista em torno de toda a representação dramática. Usou laços familiares reais para jogar com neuroses familiares arquetípicas. Quebrou a expectativa intelectualizada que o público tinha de seu novo espetáculo, ao tirar literalmente os véus com que costumava separá-lo da cena, e ao conceber, desta vez, uma mímica do mais puro pastelão. Se as gravuras da arte *pop* quebravam a aura da obra de arte única, ao serem reproduzidas e vendidas em escala semelhante à indústria que ela denunciava ou celebrava, a peça de Thomas também mostrou, desde a estreia, o potencial de “hermetismo para milhões”, ao abarcar públicos tão díspares quanto o da arte contemporânea e o da novela das oito. Incorporou, enfim, dentro de sua proposta cênica, o elemento de fama que envolvia o seu elenco, reforçando obviamente com isso a marca do espetáculo enquanto produto, enquanto concorrente dentro de um mercado de cuja competição ele já experimentara, na pele, a agressividade.

3.2 Por uma epistemologia das polêmicas teatrais

Anjos agarram Fernandinha Torres que tenta fugir como um animal assustado e apanhado em uma armadilha. O anjo leva a mão dela para o próprio sexo. Fernanda Montenegro oferece o pirulito que ela está chupando mas Fernandinha o rejeita e joga fora. Fernandona pega outro pirulito do vestido e poe na boca da Fernandinha, que aos poucos começa a grunhir frases meio desconexas no agudo e a se masturbar. Falando no agudo:

Ele é o mais leal de todos os homens, a minha herança, ah, mais reação.. quem escolheu meu nome, eu não tenho nenhum. Acho que nome é o nome que se dá pra isso, Sim, não, há um tempo atrás. (grita) Pai! Mãe... sem perguntas, sem perguntas! Acho que pergunta é o nome que se dá pra isso. Há um tempo atrás eu tinha um nome, eu não me lembro mais. Eu não choro e não lamento. (THE FLASH..., 1991a)⁶⁹

⁶⁹ A partir daqui, mais uma vez, todas as falas de espetáculo foram retiradas da gravação em vídeo (THE FLASH..., 1991a). Portanto, optei novamente por não repetir inúmeras vezes a referência, a fim de não truncar a leitura do texto.

Música vai aumentando. Fernandona continua chupando o pirulito enquanto a intensidade da masturbação da filha aumenta, e o texto entra agora em voz off de Fernandinha, sampleada para um timbre grave.

“Os olhos fundos assim eles dizem e eu não tenho um nome, só um segundo nome... sim, não... tiveram que ensinar tudo de novo. Óculos escuros. Roupas inteiras pra esconder as feridas...”

Ela grita, Fenandona entra em êxtase e joga fora a peruca

Fernandinha, próxima do orgasmo: “Eu me sinto tentando, rastejando e se as minhas pernas estão pedindo perdão tentando...”

Fernandona começa a dar ataque como se estivesse vendo o assassinato de um ente querido e é carregada para fora, enquanto Fernandinha acaba a mastubação: música alta, uma grande cena de tragédia.

*

Vivendo, estudando e trabalhando há muitos anos fora do país, quando despontaram em seus primeiros sucessos em Nova Iorque, imediatamente a dupla e casal carioca Gerald – encenador - e Daniela Thomas - cenógrafa - despertou o interesse de artistas que protagonizavam o esquema de estrelato simbiótico da televisão e do teatro, carioca e paulista. O primeiro trabalho de Gerald Thomas no Brasil foi a convite do Teatro dos Quatro, que produziu, em 1985, *Quatro Vezes Beckett*, com Ítalo Rossi, Sergio Brito e Rubens Correia. O espetáculo, que marca a volta do filho pródigo, é o começo de uma relação de amor e ódio com o meio teatral carioca, amplificada pelas polêmicas que o próprio diretor sempre fez questão de alimentar.

Em 1986, mais duas estrelas do teatro e da televisão vão buscar os Thomas para realizarem parcerias. Antonio Fagundes produz e protagoniza *Carmen com Filtro* em São Paulo e Tonia Carreiro produz e estrela *Quartett*, de Heiner Müller, no Rio. O ano dos Thomas no teatro carioca ainda terminaria com a primeira e consagrada montagem da dupla fora do esquema de parceria com atores famosos, em um esboço do que seria depois a primeira formação da Companhia de Ópera Seca, já funcionando através de um modo de produção assumidamente baseado no patrocínio, sobre o qual falaremos adiante.

Se 85 foi o ano da volta ao Brasil, 1986 marcou a fixação de Gerald Thomas no cenário cultural de sua própria cidade. Em uma rápida consulta na Hemeroteca Digital da

Biblioteca Nacional⁷⁰, é possível constatar por exemplo que, naquele ano, Thomas é citado mais de 50 vezes, em mais de 40 edições do Jornal do Brasil - o mais importante veículo das informações culturais da época - excluindo-se daí o serviço de suas peças em cartaz. São dezenas de reportagens, crônicas de sua autoria, notas sobre seus trabalhos no exterior e seus projetos no Brasil, comentários em colunas sociais e cartas do leitor. Macksen Luiz, crítico e comentarista do jornal, é um dos grandes entusiastas do novo gênio brasileiro internacional e, aparentemente respaldado ou mandado pela editoria, solta semanalmente notas sobre todas as intenções do artista, tendo ido inclusive a São Paulo fazer a resenha de *Carmen com Filtro*, espetáculo que, apesar dos pedidos do crítico, jamais chega a ser lançado no Rio de Janeiro.⁷¹

Uma entrevista de 1986 já mostrava que Gerald tinha bastante consciência das estratégias e da necessidade de trabalhar uma marca para si, enquanto encenador experimental dentro de um novo mercado que se abria para ele, através da parceria com atores consagrados. Sobre as concessões que ele teve que fazer em *Carmen com Filtro* para o público paulista da companhia de Antonio Fagundes, ele diria que

Em primeiro lugar não adiantaria politicamente ou artisticamente fazer uma coisa exagerada. [...] Por ser a minha primeira tentativa em São Paulo não adiantava, não valia a pena entrar com um puta choque e afastar o que viabilizaria comercialmente este espetáculo. Se bem que erramos, porque não foi por aí. Se o espetáculo se viabilizou não foi pelo público do Fagundes, foi por causa dos jovens. (apud FERNANDES, 1996, p. 13)⁷²

Mas os sucessos cariocas e o estouro de mídia no Rio de Janeiro naquele ano não aconteceram sem despertar as rivalidades de outros artistas e movimentos teatrais, que disputavam por aqui sua inserção em um mercado competitivo, ainda sem nichos tão definidos quanto hoje, mas já mediado por uma mídia jornalística influente. Outras jovens promessas, como parte da geração recém-surgida do besteirol, se apressaram em tentar demonstrar que a grande novidade do ano era na verdade uma farsa para brasileiro ver, que a radicalidade de sua proposta teatral era permeada pela mais pura cabotinagem. Gerald

⁷⁰ Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>. Acesso em 21/02/2015

⁷¹ Importante assinalar que esta calorosa acolhida a um “filho pródigo”, que voltava consagrado do estrangeiro, difere muito daquela reservada a Augusto Boal, que retornava, também famoso, de seu exílio involuntário, naquele mesmo período de 1985/86. Em seu livro *O Exílio de Augusto Boal: Reflexões sobre um Teatro sem Fronteiras*, Clara de Andrade (2014) mostra que a verdadeira campanha do Caderno B contra a peça *O Corsário do Rei*, de Boal, incluindo um “debate” no jornal com a mediação do mesmo Macksen Luiz e sem a presença do autor, envolvia, além das discordâncias ideológicas do pós-ditadura, discussões urgentes sobre as políticas culturais na cidade.

⁷² Entrevista a Luiz Fernando Ramos. (THOMAS, 1986a, p. 21-25)

Thomas, e todos os que se interessaram pelo seu sucesso ou pelo seu fracasso, tentaram tirar o máximo proveito destas rivalidades, incorporando-as como polêmica em seu discurso, dentro e fora do palco.

Em um texto sobre a dinâmica dos campos, Bourdieu principia sua abordagem sobre esta questão das disputas internas dos campos de produção cultural colocando no centro do debate sua hipótese sobre os efeitos provocados pela homologia funcional e estrutural entre o campo da produção e do consumo:

[...] toda mudança no sistema de bens acarreta uma mudança dos gostos; inversamente, qualquer mudança dos gostos resultante de uma transformação das condições de existência e das disposições correlatas é de natureza a determinar, quase diretamente, uma transformação no campo da produção, facilitando o sucesso, na luta constitutiva deste campo, dos produtores preparados para produzir as necessidades correspondentes às novas disposições. (BOURDIEU, 2011, p. 216)

No entanto, por ser fruto da homologia de posições entre produtores e consumidores, esta relação não é de causa e efeito, mas se origina nas equivalências de comportamentos de grupos ou indivíduos perante as lutas para fazer prevalecer seu capital cultural específico. Tanto no campo da produção quanto do consumo, os espaços especializados da cultura tenderiam, portanto, a se organizar pela mesma lógica de volume e antiguidade do capital possuído. E nos dois casos prevalecem, de maneira homóloga entre si, as

[...] oposições que tendem a se estabelecer, em cada caso, entre os mais ricos e menos ricos em capital específico, entre os dominantes e dominados, os titulares e os pretendentes, os antigos e os recém-chegados, a distinção e a pretensão, a ortodoxia e a heresia, a retaguarda e a vanguarda, a ordem e o movimento, [...] (BOURDIEU, 2011, p. 217)

Bourdieu nota que um efeito desta lógica concomitante mas relativamente desconectada, entre produção cultural e consumo, é o da mitificação do papel desinteressado do artista.

[...] Comprometidos e confinados em lutas internas que os opõem, os produtores convencidos de que, na prática, seus investimentos se limitam a interesses específicos, podem assim considerar-se como totalmente desinteressados e totalmente estrangeiros às funções sociais que desempenham, em um prazo maior ou menor, para determinado público, sem por isso deixar de responder – e, às vezes, de forma bastante estrita – às expectativas desta ou daquela classe ou fração de classe. (BOURDIEU, 2011, p. 218)

O teatro seria o campo onde este mecanismo seria mais forte e invisível, por causa da coincidência entre espaços relativamente autônomos, como o dos produtores - escritores, atores, diretores -, o espaço dos críticos - jornais, mídia - e o espaço do público. Esta homologia seria, “[...] ao mesmo tempo, tão perfeita, tão necessária e imprevisível que o

encontro com o objeto da preferência de cada um dos agentes poderia ser vivido como o milagre de uma escolha” (BOURDIEU, 2011, p. 218-219).

Para exemplificar esta lógica, e como às vezes ela pode ser rompida, Bourdieu cita o caso da peça de 1973, *Le Tournant*⁷³, de Françoise Dorin, que explora a oposição, em voga desde antes dessa época, entre teatro de bulevar e teatro de vanguarda. O sociólogo observa as diferentes acolhidas pelos jornais parisienses desta peça. Dependendo de que lado do rio Sena estavam, estes se alinhavam a uma posição mas à esquerda - na época simpática à vanguarda - ou mais pequeno-burguesa - ligada à comédia ligeira. Se *A Cantora Careca* de Ionesco podia ser considerada como uma paródia da tagarelice típica da comédia de bulevar, *Le Tournant*, ao contrário, fazia aparecer todos os clichês do teatro intelectual de vanguarda, ao mostrar em sua trama a tentativa interesseira de um autor de bulevar para converter-se em um dramaturgo vanguardista de sucesso. Estes clichês da pesquisa teatral, ironizados de maneira leve e engraçada, faziam a alegria do público alvo, o burguês médio, pouco afeito a levar a sério as peças intelectualizadas.

Bourdieu repara, neste caso, que a paródia e a ironia contidas na peça são inadvertidamente replicadas na linguagem dos críticos que a comentaram, e em grau crescente, à medida que os jornais se afastam da ideologia do espetáculo. O mecanismo utilizado pela autora é o da quebra da convivência ética ou estética que a relação de homologia garante entre um tipo de teatro e seu público. Esta quebra ela efetua ao parodiar o discurso do teatro de vanguarda e transformá-lo em uma sequência de afirmações deslocadas, ou seja, pronunciadas para o público pequeno burguês, que não é o delas. Da mesma forma, os jornais de esquerda que quiseram difamar o espetáculo, escreviam para seu público intelectualizado “o que seria dito” pelos jornais rivais mais à direita, só que como antífrase irônica:

[...] Françoise Dorin é uma pessoa espertíssima. [...] pretende provar que o teatro de vanguarda é um mingau para gatos.[...] o público desmancha-se em gargalhadas e grita: outra vez, outra vez. Por corresponder à sua expectativa, a autora acaba exagerando. Ela coloca no palco um jovem dramaturgo esquerdista, batizado Vankovicz – vejam só! – que passa por situações ridículas, desconfortáveis e um tanto indecorosas para provar que o tal sujeitinho não é assim tão desinteressado, nem menos burguês do que vocês e eu próprio. Quanto bom senso, Senhora Dorin, quanta lucidez e franqueza! [...] (apud BOURDIEU, 2011, p. 223)⁷⁴

⁷³ A tradução mais próxima do título seria *A Virada*.

⁷⁴ Philippe Tesson, *Le Canard Enchaîné*, 17/03/1973, apud BOURDIEU, 2011, com referência incompleta.

O que Bourdieu pretende demonstrar com este *case* não é o calculismo cínico que catapultou o sucesso de artistas burgueses ou de vanguarda, mas a harmonia de interesses entre produtores e público, que pode ser quebrada pelo deslocamento contextual da ironia. E ele salienta que o maniqueísmo da ideologia interna de cada campo serve ao interesse do artista ou do grupo de artistas em se mostrar a si próprios como desinteressados, enquanto acusam a atitude interesseira do rival.

[...] Ao recusar o reconhecimento de qualquer outra relação possível entre o produtor e seu público além do calculismo cínico ou puro desinteresse, os escritores e os artistas adotam um meio cômodo de se considerarem como desinteressados, ao mesmo tempo que, no princípio da atividade de seus adversários, descobrem a busca do sucesso a qualquer preço. (BOURDIEU, 2011, p. 224)

Como já vimos antes, para Bourdieu o desinteresse do artista é a garantia de sua posição como referência e juiz do que é ou não é legítimo em cultura. No entanto, mais do que demonstrar esta teoria da homologia, a qual não chega a ficar comprovada apenas por este caso, a leitura que o sociólogo faz deste episódio ilumina, para nós, o poder de esclarecimento que pode estar contido nas chamadas querelas artísticas.

Se 1986 foi o ano em que Gerald Thomas se estabelece definitivamente no cenário teatral carioca, muito se deve ao caráter polêmico de sua figura artística, amplificado fora do palco por algumas disputas que tiveram cobertura midiática intensa. Duas em especial tiveram destaque no *Jornal do Brasil*, e ajudaram Gerald a ultrapassar as tais 50 citações no caderno de cultura daquele ano.

A polêmica com os participantes do recém-criado movimento do teatro de besteiro é a menos explícita delas, e seus termos não chegam a ficar claros para os leitores em geral. Pequenas farpas que alguns integrantes do movimento soltavam, às vezes sob pseudônimo⁷⁵, boatos irônicos na coluna social humorística de Tutty Vasques (VASQUES, 1986a; 1986b) e, em apenas uma entrevista, o próprio Gerald utiliza a ironia para expressar sua repúdia ao que ele considerou como uma atitude fascista da turma do besteiro que, segundo a reportagem, insistia em lhe mandar recadinhos estranhos em dias de estreia, como uma “singela” costeleta de porco crua. Em entrevista à *Revista Programa de Domingo*, do JB, Thomas não consegue esconder certo ressentimento, ao responder à ironia:

“Eles até me divertem com estas coisas” diz Thomas “Mas, sem dúvida, são a repressão 20 anos depois. São tipos que não se contentam em produzir. Têm que reprimir os

⁷⁵ Em 5/12/1986, Olga Wasiłowa - pseudônimo do(a) autor(a) de *Hedda, a Estranha* - disparava em seu perfil: “Carro: fusca. Bebida: vodka. Coisa cafona: Gerald Thomas.” (ORSINI, 1986)

outros. Eles querem fazer um teatro de verão, mas confundem suar com suástica” (FIGUEIREDO, 1986b)

Mas outra polêmica que, além de render muito mais espaço no jornal, fotografou melhor os conceitos antagônicos de arte e posições culturais em disputa, foi batizada por Tutty Vasques como a “polêmica das cabeludas”, e se deu entre Gerald Thomas e seu quase xará, o poeta e tradutor de Shakespeare Geraldo Carneiro. Através de cartas publicadas pelos jornais, os dois abusavam de ironia para deslegitimizar artisticamente um ao outro.

Tudo começou com uma aparentemente despreziosa provocação de Geraldo Carneiro que, ao desfilas suas preferências e projetos de consumo na coluna “O fim de semana de cada um” de Maurício Stycer (1986), declarou que tinha grande interesse em assistir “Quartett”, segundo ele a “última presepada do meu xará, falso inglês”, “que acabou de inventar no Brasil o teatro de vanguarda dos anos 60”, enfim, “um sujeito competente, mas muito bobo” (STYCER, 1986)

Cinco dias depois, o JB publicava uma carta com a resposta de Thomas, que iniciaria uma briga epistolar e pública, tão divertida quanto reveladora das visões teatrais e culturais que ali se opunham:

Excelente a reportagem de Mauricio Slycer com Geraldão, perdão, Geraldinho Carneiro, velho intelectual e bancário. Um verdadeiro furo de reportagem. Uma revelação. [...] É com enorme surpresa que descubro sua verdadeira idade, 33 anos. Sempre achei que se tratasse de um senhor idoso, ligado a Brasília⁷⁶. Fico imensamente feliz em descobrir tão brilhante acadêmico tão jovem. Um verdadeiro historiador. Bom para o Brasil. Tem razão quando diz que fundei no Brasil o teatro de vanguarda dos anos 60. É um avanço de 300 anos, gente, pelo menos em relação ao teatro elizabetano que ele, verdadeiro brasileiro que é, tentou fundar aqui, através de um verdadeiro inglês, William Shakespeare. [...] Obrigado, Geraldo, meu xará. [...] Agora, preciso te confessar uma tristeza minha: não acho que todos os ingleses sejam falsos, necessariamente. Eu, por exemplo, me considero um inglês bastante verdadeiro, na medida do possível, já que nasci em Botafogo.

Será que eu erro muito quando digo que os ovelhos brancos são movidos a despeito, inveja, e alguns outros produtos líquidos ou em pó? Senhores críticos, por favor, dêem um prêmio para o Geraldinho. Urgente!⁷⁷ (THOMAS, 1986b)

Aqui já se vê uma primeira mostra de como Thomas forja para si uma figura pública ambígua, sem compromisso com veracidade ou coerência, que tem o direito de se desmentir a todo instante, numa instabilidade subjetiva análoga àquela identificada por Flora Süssekind

⁷⁶ Possivelmente em referência ao pai, homônimo do poeta, que foi secretário do presidente Juscelino Kubitschek

⁷⁷ Gerald Thomas tinha recebido já naquele ano o prêmio Molière especial referente a *Quatro vezes Beckett*, montagem do ano anterior.

como a da “imaginação monológica” (SUSSEKIND, 2013) presente na narração de seus espetáculos, como veremos logo adiante. Geraldo Carneiro, xingado pelo xará de velho, academicista, e anacrônico, a partir daí se sentiu na obrigação de formular melhor suas acusações, listando as declarações anti-nacionais e as mentiras sobre o próprio currículo que o rival teria soltado na intenção de enriquecer e valorizar seu vínculo com o estrangeiro. Ao mesmo tempo, Carneiro identificava esta atitude com a estética altamente imagética de Thomas, para tentar mostrar um quadro geral de cabotinagem. Tudo isto com muito humor, além do alto ibobe para os dois Geraldos e para o JB, é claro.

De vez em quando desembarca um embusteiro no balneário do Rio de Janeiro. Trazendo na bagagem verdades metropolitanas, alguns truques de ocasião e muita presepada. Tipo *dernier cri*. O impostor a que me refiro chegou arrotando grandeza. Disse que cantou no *The Mamas & the Papas*; Mama Cass foi a São Paulo e desmentiu. Disse que fez uma ponta em *Missing*, embora seu nome não conste nos créditos e sua careta, contrafação feia e anêmica de John Lennon, não apareça na película. Graças a Deus.

Eu também tenho um alter ego colonizado. Ele se chama Gérard Eluar du Kar’Nehu e costuma dizer tolices como meu xará britânico, o falso Gerald Thomas. Mas não chega ao ridículo de afirmar coisas como: “a literatura brasileira é desprezível”, segundo: “só Beckett tem interesse”, e terceiro: “O teatro Brasileiro é um desastre” [...] o gajo aquele acabou fundando no Brasil o teatrão experimental. Fumacinha aqui, fumacinha ali, etc. [...] (CARNEIRO, 1986)

A última resposta de Thomas é um festival de deboche, auto-ficção e, sobretudo, de distinção social (no sentido bourdieusiano), onde ele faz questão de mostrar que, ao contrário de seu “patrulhador”, não precisaria de um currículo respeitável para si.

[...]De xará para xarazinho: em *Missing*, eu era Sissy Spacek, mas naquela época você não ia ver filme político, né? E a Mama Cass⁷⁸. A cleptomaníaca. Foi à minha estreia em São Paulo e depois morreu. Quem falou depois foi uma impostora que cortou uma letra de seu nome. [...] Dez anos depois: ‘aposenta-se hoje Geraldinho Carneiro, alfandegário auto-outorgado que com seu dedinho-lança patrulhou tão valentemente as costas do Brasil contra invasores sem sufixo no primeiro nome. Lia nas horas vagas. Escrevia também. Colecionava uma vasta lista negra e aderiu, provavelmente como informante amarelo, ao partido verde em 1986. [...]’ Homenagem póstuma: eu nasci sem *o*, você ganhou um *inho*. Você era meu diminutivo. (THOMAS, 1986c)

Antes de voltarmos ao espetáculo *The Flash and Crash Days*, citaremos apenas um caso de rusga teatral da atualidade para mostrar que, quase 30 anos depois, permanece inalterado o potencial de polêmica entre o teatro novo e o teatro velho, o interesseiro e o de arte, ou o demagógico e o profissional, o elitista e o democrático, o metido a intelectual e o de bilheteria. A polarização de adjetivos é nomeada e priorizada de acordo com a posição de quem relata a polêmica. E se hoje em dia não se vê, como há alguns anos, tantas polêmicas

⁷⁸ Esta história obviamente nada tem a ver com *The Mamas and the Papas*, mas provavelmente com a saída problemática de Gerald do teatro *La Mamma*, em Nova Iorque.

teatrais nos jornais, é porque novos meios surgiram desde então, muito mais indicados para o formato em questão e que, para o pesquisador, têm a vantagem de revelar a opinião do público, tanto quanto a dos disputantes.

Em março de 2013, o jornal *O Globo* noticiava em destaque mais uma estreia: “Expoente da sua geração, Roberto Alvim leva ‘Haikai’ ao Festival de Curitiba” (REIS, 2013). O diretor de grandes musicais de sucesso Cláudio Botelho não viu sentido na manchete e disparou em sua página de Facebook:

ONTEM LI NO GLOBO algo que me deixou cabreiro. Uma matéria se referia a um sujeito como "um dos nomes mais representativos do teatro carioca", ou algo parecido com isso. Ora, eu vivo numa bolha, tá certo. Me desculpem, sou alienado, não sei qual é a música famosa do The Cure. Mas do meu negócio eu entendo. E o sujeito descrito na matéria como "mais representativo" (ou algo similar) é alguém do circuito alternativo. Mais que isso, é o alternativo do alternativo. Ora, vamos ser francos... No Brasil não existe teatro alternativo, isso é uma conversa mole. O que existe é um teatro feito para ninguém ir, ou quem vai são os amigos ou parentes, ou são outros "alternativos", ou alunos de escola de teatro, não é público, não pagam ingressos. Ponto. Isso aqui é o Brasil, não é o Brooklyn. Então quando o Globo anuncia que o sujeito é "um dos mais do teatro", sendo que nem a mãe dele deve achar isso, fico pensando se eu vivo mesmo numa bolha e enlouqueci de vez, please me receitem Haldol urgente... Ou então que um "release" é capaz de convencer alguém a publicar que - pra usar uma comparação bem direta e compreensível - "o Grande destaque do Carnaval do Rio neste ano foi a Escola de Samba Do Playground Do Edifício Balança Mais Não Cai." Beija Flor, Mangueira, Salgueiro: tudo pé-de-chinelo. O Balança é que veio com tudo. Ah, me poupe! (BOTELHO, 2013)

Graças à invenção das redes sociais, a lavagem de roupa suja, iniciada a partir desta indignação de Botelho com o destaque dado a Alvim pelo jornal *O Globo*, não foi cair nas páginas dirigidas ao grande público. Mas os mais de 70 compartilhamentos, os 227 comentários e as milhares de “curtidas” não deixam dúvidas de que esta polêmica atingiu uma boa parcela das pessoas ligadas ao fazer teatral carioca que, justamente por causa da interatividade digital, puderam tomar partido e acabaram travando uma verdadeira guerra entre visões sobre teatro. Inicialmente, apenas alguns “amigos” - no sentido das redes sociais - de Botelho, entre os quais muitos se identificavam como público de suas peças, ora concordavam com ele, como Keila Megda Blascke - “Eu não gosto do teatro alternativo, não vou mais. Acabo não entendendo nada. Me sinto uma idiota.bj” (BOTELHO, 2013) -, ora não sabiam de quem ele estava falando, como Eduardo Semerjian - “Bom, não sei de quem se trata, e via de regra seu senso é bom. Mas não é por ter pouco ou muito público q alguma peça ou algum artista é bom ou ruim. Suponho q sua posição se deva ao fato de ele fazer um teatro ruim mesmo. Ou entendi errado?” (BOTELHO, 2013). - Ao responder a isso, e à medida que vai explicando sua posição radical nos comentários subsequentes, Cláudio vai mostrando sua desconsideração ou desconhecimento não sobre a obra de Alvim, mas sobre qualquer mercado teatral brasileiro alternativo ao do sucesso de bilheteria.

Eduardo Semerjian, nem entro no mérito do teatro do sujeito, mas sim da matéria anunciá-lo como um artista relevante. Ele não é relevante, ele não existe. By the way, é apenas um desses que nega tudo que há de mainstream, nunca emplacou nada no Rio e foi pra São Paulo tentar a vida na tal praça Roosevelt⁷⁹, ou seja, em lugar nenhum. (BOTELHO, 2013)

O ressentimento do rei dos musicais cariocas parece surgir da desproporcionalidade qualitativa do espaço midiático dividido entre os artistas que, para ele, deveria refletir minimamente alguns índices de eficiência, traduzíveis em última instância pelo sucesso de bilheteria. Mas apesar de uma certa arrogância na abordagem, seus argumentos reivindicam para si, em primeiro lugar, uma posição democrática - já que ele julga que faz um teatro inteligível para todos; segundo, de sinceridade - já que não tenta dourar sua pílula com teorias de vanguarda; e terceiro, de competência - pois vê na pesquisa de linguagem um subterfúgio para quem não conseguiu ser bem sucedido em realizar uma comunicação direta com a plateia. Este sentimento, que liga o “intelectualismo” ao cabotinismo dos que não conseguem se firmar no mercado, se encontra em homologia com a maior parte do público carioca de teatro, que frequenta seus musicais em uma proporção não comparável ao reduzido público do experimento teatral. Alguns dos comentários daquela parte do público à postagem de Botelho explicitam este respaldo, e poderiam ter sido tirados de um questionário das pesquisas de Bourdieu, como este, de Val Groppo:

[...] E eu não entendo também porque o alternativo, o "sem grana" tem que ser também sem compreensão. Porque eu acho frustrante não entender o que se passa. E sinceramente eu não sei se não entendo porque sou burra ou se as outras pessoas é que falam que o espetáculo foi sensacional, maravilhoso, uma lição, tapa na cara do mundo porque são hipócritas e não querem parecer burras! (BOTELHO, 2013)

Claudio Botelho, seus amigos e seu público denunciam - à maneira de Bourdieu - uma estratégia de legitimação elitista por trás do hermetismo do fazer teatral que se denomina hoje como “contemporâneo”. Mas quando desqualificam este teatro por causa de seu pouco público, parecem ainda desconsiderar, até os dias de hoje, a existência no Brasil de todo um outro mercado, que nunca competiu pelo público dos musicais, justamente por movimentar dinheiro de uma maneira diferente. Esta outra lógica teatral é esteticamente justificada de maneira geral pela novidade formal, legitimada por toda uma estrutura de mídia e curadorias, e financiada quase que exclusivamente pelo patrocínio direto. Se, como o diretor afirma, existe realmente uma desproporção entre o número de pagantes e o espaço midiático para

⁷⁹ A Praça Roosevelt é hoje um símbolo da política iniciada com a Lei de Fomento ao trabalho continuado de grupos teatrais da cidade de São Paulo. Antes decadente, a praça se revitalizou a partir da ocupação de antigas casas pelas companhias, que passaram a desenvolver atividades culturais locais. Recentemente, a valorização imobiliária da área, engendrada a partir da própria atividade cultural, ameaça a permanência dos grupos no local.

cada tipo de teatro, é porque as editorias da imprensa, por uma razão ou por outra, são mais chamadas a se engajarem no restrito circuito de legitimação das novidades artísticas, que inclui a crítica, os prêmios, os curadores, gestores e as diretorias de *marketing*. Seguindo a lógica da homologia, podemos imaginar que cada um destes agentes defende sua própria noção de arte, mas também seu próprio interesse profissional, ao se alinhar e ao descobrir os talentos inovadores e identificados a um dístico teatral contemporâneo. Pode-se pensar que esta tarefa desbravadora gere mais reconhecimento - para o jornalista, por exemplo - do que aquela de confirmar grandes sucessos, como os dos musicais, embora, quantitativamente, estes também tenham bastante espaço nos veículos de divulgação.

Entretanto, por mais que um diretor de musicais possa ter destaque nos cadernos de cultura cariocas, este espaço tenderá a ser sempre o de um proporcionador de divertimento, alguém de quem se festeja o sucesso como empreendedor, mas a quem não cabem os louros por méritos artísticos. Este tipo de predisposição acontece porque a divisão rígida do mercado teatral é feita pela distribuição de rótulos, os quais traduzem ideias preconcebidas que cada nicho tem sobre si e sobre o outro. Assim, da mesma forma com que uma certa imprensa, que esteja em homologia com o teatro de pesquisa, pode não enxergar os clichês específicos de peças experimentais, pode também ter dificuldades em identificar o valor artístico de um diretor voltado para o sucesso de público como Claudio Botelho. Entretanto, ele e seu parceiro Charles Möeller já mostraram serem capazes de produzir em seu teatro, junto das bilheterias milionárias, do profissionalismo extremo e da qualidade musical, também algumas críticas sociais bastante mordazes e recheadas de humor, como em *Avenida Q*, e, principalmente, ousadas inovações dramáticas e formais, como no seu premiado *7 - O Musical*. Mas os critérios de inovação e crítica, que no campo da vanguarda legitimam o artista, não são aplicáveis, para boa parte da imprensa carioca, no que diz respeito aos musicais, muito mais julgados ali por sua dimensão de entretenimento e de sucesso. Esta confusão entre o que Luc Boltanski chamaria de “regimes de justiça” diferentes, que influenciam e atuam promiscuamente sobre pessoas de campos teatrais distintos, porém permeáveis, está provavelmente na origem do ressentimento que provocou a polêmica.

Sob esta promiscuidade de valores e de critérios de julgamento ainda se escondem muitas outras nuances e até muitas lógicas diferentes, pois, assim como existem musicais com ou sem inovações formais que vivem mais de patrocínio do que de pagantes, existem as pesquisas de linguagem de diretores alternativos com atores televisivos, que conseguem grandes bilheterias, como havia sido o caso de *The Flash and Crash Days* e das primeiras peças de Gerald Thomas no Brasil. Trinta anos antes desta querela teatral de *Facebook*,

quando alguns destes mercados ainda se formavam, eles já se misturavam e já se confundiam também seus critérios de legitimação e meios de consagração.

Mas no começo de abril de 2013 a polêmica virtual continuava e ia aos poucos se inflando de alguns argumentos contrários, contra os quais Botelho então explicitaria seu critério artístico principal, baseado na comunicação com o público. No caso, o público burguês e pagante:

E o moço lá em cima que está usando o termo "burguesia" de uma maneira errada (ou da maneira que ele aprendeu), se esquece que Mozart, Bach, Bethoven, Tcheckov, Ibsen, Shaw, Martins Pena, Nelson Rodrigues, só se tornaram o que hoje representam porque foram vistos, financiados, ou até mesmo xingados pela "Burguesia" ou pela Igreja. Nenhum deles trabalhou para seus próprios pares e todos, sem exceção, buscavam atingir alguém, o público, sem o qual, o artista é apenas onanista. (BOTELHO, 2013)

Cinco dias e quarenta comentários depois, Roberto Alvim, encenador formado na zona sul carioca pela CAL - Casa das Artes de Laranjeiras - durante o período auge da obra de Gerald Thomas, ou seja, final da década de 80 e início de 90, entra na discussão demonstrando ter hoje em dia alguma compreensão sobre a diferença entre os mercados. Usa o mesmo critério de sucesso para tentar desconstruir o argumento de Botelho e destila o mesmo discurso irônico e deslegitimizador que o adversário de postagem, só que curiosamente nuançado por uma ideologia que contrapõe arte para poucos e comércio para muitos.

[...] o seu ódio por mim é comovente, claudio. vc não sabe nada sobre o teatro que faço, que enche as salas nas quais ele é apresentado todas as noites, de terça a domingo. inclusive no Festival de Curitiba (motivo da tal matéria), onde os ingressos para a minha peça esgotaram-se rapidamente. sim, existem algumas dezenas de milhares de pessoas no Brasil que gostam de obras de arte. e é com estas pessoas que meu trabalho dialoga. e estou indo muito bem, obrigado. um abraço - e pare de se preocupar comigo, não sou uma ameaça pra vc, nossos trabalhos realmente são para públicos de interesses muito diversos. (BOTELHO, 2013)

A esta altura, Botelho já se retirara da conversa e os comentários já tinham se voltado completamente contra ele, virando a partir daí uma defenestração total com pitadas de humor e muita baixaria. Alguns dias depois, em postagem em sua própria página com centenas de "curtidas", Alvim demonstra saber, *à la* Gerald Thomas, usar de ironia para tirar algum proveito do lugar de maldito, principalmente se a críticas vêm de campos diferentes e antagonicos:

Me vejo agora imerso em uma situação paradoxal: o mais famigerado - e milionário - diretor de musicais do Rio de Janeiro declarou publicamente seu ódio a mim e ao meu trabalho (coisa que ele já havia feito em ocasiões anteriores - na verdade, SEMPRE que sai uma matéria no jornal O GLOBO a meu respeito ele expõe seu fel com uma agressividade cativante...); e em São Paulo, uma série de diretores e companhias e curadores e jurados de prêmios e editais que se auto-proclamam fazedores de "teatro-político-de-esquerda-ortodoxa" já há alguns anos me perseguem em falas públicas, debates, publicações e demais defenestrações possíveis. ou seja -

e vejam que engraçado: ser odiado por CAPITALISTAS e COMUNISTAS...
(ALVIM, 2013)

Se tivermos em mente aquilo que Bourdieu aponta como a estratégia ou o impulso de auto-legitimação pela deslegitimação do outro, que se dá através da denúncia irônica dos expedientes mercadológicos embutidos na estética e no discurso do grupo ou artista rival, podemos subtrair ou relativizar os ressentimentos, exageros, arrogâncias e preconceitos para descobrir, na publicização das polêmicas sobre teatro, um campo de estudo importantíssimo para a pesquisa que tenta juntar estética e contexto de produção. Como vimos no final do capítulo sobre a França - com o texto de Pierre-Étienne Heyman - e nestes dois casos brasileiros, o artista rival é normalmente o melhor analista destas relações, e o deslocamento contextual da ironia com que ele acusa é revelador, tanto do horizonte de expectativas de seu público, quanto do público do acusado. Além disso, a própria polêmica, que em geral está articulada com a estética do artista de vanguarda, é também, fora do palco, uma estratégia importante para que este possa se sobressair no mercado das notícias culturais.

Voltando ao nosso assunto, é preciso ter em conta que *The Flash and Crash Days* era um espetáculo concebido por um encenador *pop* e maduro, que já compreendia bem todas estas lógicas. Sua concepção de arte não incluía escrúpulos ou purismos que interditassem, em suas obras, o diálogo estético com estas contradições extra-palco no campo teatral. Na verdade, o que se dava era exatamente o contrário.

3.3 Limites do instrumental semiológico

Voz em *off* de Gerald Thomas:

Olha, eu posso tá errado, mas na medida em que eu consigo me lembrar, acontece assim: Me trouxeram pra cá. Me disseram: você vai estar num lugar mínimo mas se usar bem as habilidades dos seus olhos ele crescerá pra fora. Eu havia deixado meu apartamento na rua 7 quase sequestrado e fui instalado aqui. Esse quarto não tem portas, só uma janela mínima. E até o último momento, eu não consegui descobrir nenhuma via de escape. A cidade tava deserta. Ela tinha sido evacuada porque diziam que o vulcão Erda voltaria a se manifestar, mas isso não é verdade. O motivo real é algo como a passagem de uma espécie de furacão artificial. O fato é que eu permaneci no meu quarto, trabalhando noite e dia na minha teoria do barbante. Eu observava tudo através desse buraco mínimo, os eventos que se seguem. É bem possível que eu seja achado morto, em cujo caso, essa minha tese deve valer como nota de suicídio. Não importa. Importa que, se me acharem morto, isso provavelmente significa que eu a vi, a poucos metros da minha janela. E isso sem dúvida, vai transformar minha vida. De repente [música aumenta], de repente eu tava do lado de fora. Esse sou eu. [Aparece um manequim de madeira com uma flecha no peito.] Parte da minha tese tava vingada. O tempo é curto. A última vez em que ela apareceu foi em primeiro de julho de 1954, causando danos irreparáveis.

Cabia a mim portanto, achar um fim definitivo pra ela. Ou, pelo menos, reurbanizar, na medida do possível, os seus estragos. [música, comoção na voz em off de Gerald] De repente... meu Deus! Eu não tava mais ali... Esse eu, esse eu que havia transcendido os limites daquele quarto era só... era só um corpo morto e eu, [aparece a figura de Fernanda Montenegro em contra-luz com uma flecha atravessando-lhe a garganta] eu me via transformado nela, nela e... portanto nesse furacão do qual falavam. Meu Deus! Eu... eu... a via chegando, e no entanto eu... me via cheg... [música sobe enquanto Fernanda agoniza ao mesmo tempo que parece tentar falar algo. Agonia melodramática. Ela cai próximo ao boneco e coloca um bilhete em sua mão. Se levanta e avança cambaleando para o procênio. Dois relâmpagos encerram a primeira sequencia] (THE FLASH..., 1991a)

*

Flora Süssekind começa seu ensaio *A Imaginação Monológica* (SÜSSEKIND, 1996, p. 281-295)⁸⁰ chamando a atenção para o fato de que o excesso de atenção que se dá ao aspecto imagético dos espetáculos de Gerald Thomas e de Bia Lessa podem fazer com que se perca de vista a riqueza e a importância do elemento sonoro. No caso de Thomas, as inúmeras “[...] cenas de dublagem, interferências de registros vocais diversos, trilhas deslocadas, ruídos de batucada, rotação alterada na reprodução da voz gravada, [...] além de muitas intromissões da voz em *off* do diretor [...]” (p. 282), segundo ela, fariam um trabalho de “verdadeira ampliação – por meio do som – do espaço cênico”. Este “espaço cênico outro”, ampliado, exclusivamente sonoro, estaria “em diálogo, justaposição, ou franca oposição ao que se apresenta no palco.” (p. 282) Em *The Flash and Crash Days*, ela identifica um caráter de relato na representação, que seria estruturada pela longa primeira fala em *off* na voz de Thomas (p. 282) (ver trecho da fala no parágrafo acima).

O ensaio de Süssekind procura um “princípio formal narrativo” no “método” de Thomas, e identifica este mesmo procedimento não apenas com outros encenadores da época, mas também na literatura dos romancistas da década de 80. O ensaio é preciso e elucidativo ao descrever os dispositivos de narração utilizados pelo encenador, como a disjunção entre corpos e vozes, a divisão de vozes entre vários corpos e, por fim, um dispositivo monológico baseado em um sujeito-só-voz, que se superpõe ao sujeito sem voz, corporificado pelo ator que dubla ou que ouve a voz em *off* do diretor. Mas no caso de *Flash and Crash*, a afirmação tanto de um caráter geral de relato quanto sua estruturação a partir de uma fala, são resultado de uma interpretação de Süssekind que correu o risco de dar demasiado valor ao texto, não entrando em sintonia com algumas interpretações posteriores da obra do encenador e nem com a forma como ele próprio descreve seu processo de trabalho. Assim como fez Geraldinho

⁸⁰ Originalmente publicado na *Revista USP*, n.14, jun.- jul.- ago. de 1992.

Carneiro, em relação à biografia ficcionalizada da estrela *pop*, a pesquisadora e teórica parece ter seguido uma pista falsa no emaranhado formal do artista *pop*, que na verdade tematiza linguagens por ele consideradas vencidas, tais como a própria forma da narrativa dramática. A procura por uma estrutura, e ainda por cima a partir do texto gravado, parece ter feito com que a parte do artigo de Sússekind que fala sobre *The Flash and Crash* caísse na armadilha de seu monólogo inicial. Um outro olhar poderia concluir ali que, ao invés de propriamente compor a estrutura do espetáculo, aquela primeira fala tentaria mimetizar uma forma narratológica, com a intenção de desconstruí-la como mais um fragmento de peças que não se encaixam. No debate durante a temporada, Thomas explica que, em seu processo de criação, não só ele não prioriza o texto, como o utiliza mais como música do que como sentido. Quando ele concebe o espetáculo

A palavra tem tanta importância quanto a luz, quanto o cenário, quanto o próprio gesticular do ator, enfim, ela não tem mais ou menos importância que todo esse conjunto de coisas. A palavra às vezes é uma mera desculpa onomatopaica para se chegar a um determinado lugar. Mas ela não tem aquele vernáculo lógico que se espera de uma pessoa que, como eu, por exemplo, tô fazendo aqui... Tô explicando uma coisa inexplicável, tô tentando, tô sofrendo, você teve que repetir duas vezes a tua pergunta.... Percebe que o vocabulário não é muito bom? Que a gente não é muito bom conversando, que a gente não se entende muito bem? (THE FLASH..., 1991b)

Em *A Pós-Modernidade de Gerald Thomas: Mattogrosso e Flash and Crash Days*, David George começa por concordar parcialmente com Sússekind ao reconhecer que “Diferentemente do que vários críticos já escreveram sobre muitas das encenações de Gerald Thomas, a dimensão audiovisual não constitui o enfoque central de *The Flash and Crash* [...]” (GEORGE, 1996, p. 258). Depois de citar a interpretação de Sússekind quanto ao sujeito monológico invisível que invade os personagens, ele a complementa com outra citação nesta mesma linha, desta vez de Silvia Fernandes: “O recurso à gravação em *off* da própria voz de Thomas, que conduz e sublinha o espetáculo, revela ao público esta autoria: é a narrativa de um épico contemporâneo que filtra os mitos da criação artística para transformá-los em odisséia particular.”⁸¹ (apud GEORGE, 1992, p. 258)

David George evita indicar o que substituiria, em *The Flash*, o que ele chama de usual enfoque na dimensão audiovisual de Thomas. Se limita a dizer que, neste espetáculo, esta dimensão seria importante na criação de um “[...] ambiente onírico e mutável para o jogo mítico ou psíquico das personagens principais” (GEORGE, 1996, p. 258), e caracteriza as

⁸¹ FERNANDES, 1992, p. 72

análises de Fernandes e Süsskind como descrições do “trabalho do artista pós-moderno” (p. 258), sem contestá-las, assumindo, assim, a hipótese da voz em *off* do diretor como condutora do espetáculo.

Mas o ensaio de Silvia Fernandes citado, que falava de uma voz que guia um “épico contemporâneo”, havia sido publicado em um número da revista *USP* que saiu no terceiro trimestre de 1992, quando a autora ainda estava no início de sua pesquisa sobre Gerald Thomas. Pouco depois, Silvia já estaria bem mais avisada e cautelosa quanto ao perigo de uma abordagem textocentrista sobre este teatro, quando da publicação de sua pesquisa de doutorado, em 1996, onde discute cuidadosamente os primeiros anos do trabalho do encenador no Brasil. Sobre a escolha do assunto de pesquisa naquele momento, ela já justifica logo no início do livro:

Acredito que ele sintetiza uma série de procedimentos criativos do teatro contemporâneo, que chegaram ao Brasil principalmente através do seu trabalho. Justaposição de elementos, organização por cadeias de *leitmotive*, desconstrução de linguagens artísticas, espacialização em lugar de drama e o fim do texto dramático enquanto estrutura. (FERNANDES, 1996, p.XI)

Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena (1996) parte de três espetáculos que Silvia Fernandes julgou mais representativos do diretor para traçar um painel de seu trabalho com o espaço, o ator e a encenação. Para isso, a pesquisadora, após um breve resumo biográfico e das outras peças, analisa respectivamente os espetáculos *Matto Grosso*, *Carmen com Filtro 2* e *M. O. R. T. E. – Movimentos Obsessivos e Redundantes para Tanta Estética*. *The Flash and Crash Days* aparece apenas rapidamente na parte do resumo inicial. Provavelmente não era este o espetáculo que mais ajudaria a pesquisadora na tarefa de testar sua hipótese principal, o que foi feito por ela nas extensas análises dos espetáculos escolhidos. O livro trata de investigar se Thomas havia substituído o foco no texto teatral “por outros materiais de eleição, como a luz, o objeto, o corpo do ator, o movimento cênico e a interferência musical”, e como estes “focos alternativos de criação” se organizariam todos a partir de princípios semelhantes, baseados nos materiais significantes da cena, formando “narratividades paralelas”, sem a preocupação de um sentido geral que totalizasse o conjunto. Cada capítulo corresponde a um espetáculo, que corresponde a um foco de análise: cenário, atuação e encenação. Em cada um deles Silvia tenta desvendar como trabalham alguns princípios básicos que ela identifica em Thomas: a opacidade dos signos, que pode aparecer como materialidade não metafórica do cenário ou ênfase na presença performática da atuação; a espacialização do tempo, que aparece nas repetições e duplicações da encenação; referências meta-teatrais, etc.

O livro de Silvia é a referência teórica sobre Gerald Thomas e surge em um momento limítrofe na teoria teatral brasileira. A autora estava atualizada com as mais recentes tendências e escolas internacionais que tentavam lidar e narrar as novas formas teatrais que surgiam. Novas perspectivas da performance são levadas em conta para delinear este teatro que se propunha a não representar realidade alguma, e até mesmo o conceito de pós-dramático é citado uma vez no livro⁸², embora ele só fosse chegar ao Brasil quase dez anos depois, com a publicação do livro principal de Hans-Thies Lehmann (2007).

Anterior a estas novas correntes epistemológicas, a semiologia teatral tem no entanto uma grande importância, senão como método, pelo menos enquanto noção norteadora no estudo de Fernandes. Parece que a autora, ao mesmo tempo em que tenta atualizar este instrumental anterior ao lançar mão dos novos paradigmas, acaba se prendendo ao seu olhar semiótico, que ela já dominava, na tentativa de estabelecer correntes de significados que se organizariam em narrativas superpostas, talvez até pela inexistência de ferramentas melhores para isso naquele momento.

Lendo retrospectivamente este livro, parecem ter origem neste contexto de virada epistemológica justamente alguns problemas de sua atualização hoje e, ao mesmo tempo, o incrível alcance e importância que a obra obteve na época de seu lançamento. Em um momento de mudanças radicais no próprio conceito de teatro, o livro serviu como uma espécie de caixa de ferramentas para a tradução não só da cena de Gerald Thomas, mas de muitas das novas tendências teatrais internacionais que começavam a chegar ao Brasil - principalmente, mas não só através de Gerald - e ainda careciam de índices para seu reconhecimento pelo público brasileiro, pelo nosso meio teatral e, principalmente, pelo meio acadêmico.

Influenciada e calcada pelo pensamento de filósofos como Jean-François Lyotard e Jacques Derrida, e, ao mesmo tempo, pela semiologia de teóricos do teatro tais como Anne Ubersfeld e Patrice Pavis, Silvia Fernandes descobre na fragmentação da obra do autor de *The Flash*, nas repetições, opacidades e superposições de diferentes vozes, uma ideia de “texto cênico” pós-moderno, onde a memória do encenador atuaria como organizador de diferentes narrativas paralelas. (FERNANDES, 1996, p. 299).

⁸² Na página 280. Provavelmente nem a autora havia tido ainda contato direto com a obra de Lehmann, pois ela cita o conceito a partir de uma outra citação, de um livro de Patrice Pavis.

A ideia de “texto cênico” e de “narratividades paralelas” decorre certamente da visada semiológica do estudo, que poderia hoje em dia ser oposta a uma hipótese, por exemplo, de uma encenação por quadros visuais, ou temáticos, sem objetivo de formar narrativas. Mas ao identificar este texto espetacular à ideia de pós-moderno, Silvia estaria abarcando nele este caráter fragmentário e instável de quadros sem necessidade de nexos entre si, embora hoje esta nomenclatura seja problemática e fosse rejeitada pelo encenador já na época.

Eu me afasto um pouco dessa rotulação toda. Quando os críticos falam que meu trabalho é pós-moderno, raramente eles tão acertando. Pós-modernismo é uma maneira de reproduzir, de uma forma fragmentada, todos os símbolos que você acha pela frente, que impregnaram a tua vida de uma forma forte. (THE FLASH..., 1991b)

Bastante consciente do problema de se identificar e caracterizar narrativas em uma estética espetacular que a toda hora se interrompe, se repete, e evita a causalidade, Silvia Fernandes ressalta que nenhuma delas e nada, nos espetáculos de Thomas, buscam um sentido totalizador, como nas formas dramáticas tradicionais. No entanto, termina seu livro concluindo que a liberdade formal e temática que Thomas reivindica para seu teatro transformaria o público em um “parceiro de um jogo libertário”:

Sem território fixo, com o espaço que se subleva à intervenção da luz, com a música impactante que desnorteia os sentidos, com os retalhos de personagens arrastados pelo ator, com o narrador que é também encenador e, como ele, recusa a narrativa, com os corpos de leitmotive seccionando a cena em minúsculas veias de sentido, com o movimento construtivo em progresso, que leva o espetáculo seguinte a negar o anterior, a encenação de Thomas transforma o espectador em parceiro de um jogo libertário, feito sem regras fixas. Compõe um anteparo subversivo ao desejo, demasiado humano, de totalização. (FERNANDES, 1996, p. 299)

Não se pode negar que o trabalho que este livro fez, de organização da profusão de signos dispersos e auto-referentes das encenações de Gerald Thomas, teve um papel importante na recepção de seus espetáculos, e foi mesmo decisivo para estabelecer as bases da análise do teatro contemporâneo no Brasil. Mas a nomeação de um sentido libertário ou outro, no teatro de um criador que assumidamente o via através de imagens e sensações sem qualquer intermediação de sentido, levanta para nós o problema de identificar exatamente a que tipo de libertarismo é capaz de se referir esta proposta artística. O que no limite pode nos fazer questionar sobre a pertinência de um olhar exclusivamente semiótico sobre este teatro.

É também esta ansiedade por encontrar sentidos em Gerald que faz com que David George tente enxergar nele um “Nelson Rodrigues sem palavras”, quando procura dimensões arquetípicas e junguianas no subjetivismo de suas peças, e diz que “Uma maneira de descobrir significados - e signos - em *Flash and crash* consiste em fazer uma comparação com alguns dramas de Nelson Rodrigues, onde há estruturas arquetípicas e míticas e famílias homicidas e incestuosas.” (GEORGE, 1996, p. 262)

Mas a extrema auto-reflexividade dos espetáculos e principalmente as declarações do próprio encenador insistem em sua perspectiva subjetivista e seu descompromisso com qualquer representação ou sentido. O próprio George cita uma entrevista de Gerald em um documentário da TV Cultura onde ele explicita isso: “Minhas peças são um problema meu, pessoal, e o meu problema em cima desse problema pessoal é de transformá-los em metáforas que podem ser apreendidas pelo público em geral, através de uma fantasia, em código de seduções⁸³.” (apud GEORGE, 1996, p. 262)

Em um texto sobre o próprio Nelson Rodrigues, Gerald (THOMAS, 1996, p. 74-78) diz que o grande feito de Ziembinski foi o de ter liberado o texto de Nelson de valores mundanos, e os ter substituído por outros, metafóricos. Neste argumento, coerente para com sua própria obra mas pouco visível no universalismo de Nelson, que se ancora na sociedade suburbana carioca, Thomas acaba explicitando sua própria noção de libertarismo no teatro, que trataria de libertar a própria arte, em clara sintonia com valores essencialistas de tradição alemã e da ideia de arte pela arte: “o teatro passa a ser realmente uma experiência artística quando estão em suspenso todos os valores estéticos mundanos e práticos.”⁸⁴ (THOMAS, 1996, p. 76)

Práticas e mundanas para Gerald Thomas são as tarefas de representação e de significação, e seu palco se nega a escolher para si um ou vários significados, para além da própria subjetividade do artista – no caso, a dele. A plateia entenda ou sinta o que ela quiser ou puder. De certa maneira, diante da falta de sentido do mundo, desencantado pelas crises paradigmáticas dos anos 80, este pensamento sugere uma arte que faça a ponte entre a subjetividade do artista e a do público, sem a interferência de mediação racional, já que toda a forma de pensamento parece estar contaminada ou desacreditada. Mas isso não significa que Thomas despreze o papel do entendimento e do simbólico em seu teatro, que não é nem de longe abstracionista. A ansiedade que a falta de um entendimento racional provoca na plateia faz obviamente parte do “código de seduções” de suas peças, e também da persona pública que ele cria. Tanto que, no debate do CCBB (1991b), a certa altura, alguém pergunta: “Muitas

⁸³ TV Cultura, *Gerald Thomas, Eis a Questão*, documentário, 1994.

⁸⁴ O livro onde se encontra *Sobre Nelson Rodrigues* infelizmente não fornece as datas em que este artigo foi originalmente publicado por Gerald no *Jornal do Brasil* e na *Folha de São Paulo*.

peças e você deve saber disso. Você brinca com essa não compreensão do público? Você se diverte, e tal?” (THE FLASH..., 1991b)

A resposta é reveladora da ambiguidade *pop* de Thomas ou, visto de outra forma, das várias concepções de arte que ele evoca e de que se utiliza, dependendo da situação e do momento. O mesmo encenador que acabara de responder que usava, como elemento constitutivo de *The Flash*, a expectativa do público sobre a relação de mãe e filha das Fernandas mais famosas do Brasil, pondera agora, como um autêntico gênio modernista, que

Não, eu não trabalho com resultado de público, entende, como você tá querendo colocar. Eu percebo o público no dia da estreia, porque até então eu não percebi o público, [...] O público só entra na hora H. (THE FLASH..., 1991b)

A continuação desta fala no entanto mostra o quanto um debate ao vivo pode ser mais revelador do que muitos textos escritos, dado o caráter espontâneo e muitas vezes contraditório do raciocínio presencial. Gerald Thomas expõe, de maneira sincera e descontraída, alguns de seus princípios artísticos, não sem antes os submeter ao critério de legitimação do sucesso, lembrando os argumentos de Claudio Botelho e Roberto Alvim na querela citada anteriormente. A sensibilidade que se liberta da lógica se justifica, se mede e se molda pelo critério - nada modernista - da receptividade positiva que a sociedade pode dar ao artista:

Não acho que exista o fio da meada, como você está dizendo, mas também não acho que exista uma ignorância. Eu acho que eu já aprendi e já ensinei ao público brasileiro. O que existe é uma troca de informações. Eu não tenho tido pouco sucesso no Brasil; eu tenho tido muito sucesso no Brasil, nestes 6 anos que eu tenho vindo aqui. Não é à toa que eu fiz 14 espetáculos no Brasil em 6 anos. Você não encontra essa média de produtividade em nenhum outro diretor. Isso obviamente é por algum respaldo, porque eu não monto meus espetáculos na esplanada dos castelos lá em Brasília. Eu monto pro público. Então obviamente que respaldo tem. (THE FLASH..., 1991b)

A capacidade de sensibilizar o outro, sem a obrigação mundana de informá-lo, está ligada, tanto ao potencial de polêmica do trabalho teatral, quanto à sua característica imediata - imagética ou musical -, que só podem ser medidos e analisados, em última instância, pelo respaldo que um espetáculo ou um artista recebem do seu público e do seu meio.

Agora, eu acho que se criou uma mítica enorme em torno de “não entendi nada”. Isso é uma bobagem porque teatro não deve ser jornalismo. Eu não devo estar fazendo teatro, eu não devo estar promovendo sensações da maneira como o jornal está te relatando notícias sobre o parlamento, sobre o presidente Collor, essas coisas. Eu tô falando de sensações. Então é um mundo interior meu, que lida com sensações bastante subjetivas, algumas delas eu consigo colocar pra fora através do espetáculo e outras eu ainda não consegui tão bem. Justamente da mesma maneira como você ouve uma música. Ou será que todo mundo quando ouve uma música fica preocupado em entender as notas musicais em cada acorde que o compositor escreveu? Eu acho que não, eu acho que existe uma intuição e uma liberdade de se absorver música muito grande. Eu gostaria de transformar essa absorção, como existe na música, em teatro também. E sou bem sucedido nesse sentido. Senão, eu não teria público nenhum. Se você é mantido durante seis anos no topo da sua profissão é porque alguma coisa existe. Então, o fato de provocar polêmica e

sensação, é sinal de que eu tô conseguindo passar alguma coisa, mesmo que não seja através do exercício racional cerebral, é pelo lado do exercício racional emocional. Isso, pra mim, já é uma vitória imensa porque, na verdade, é essa a minha proposta. Se é que eu tenho alguma é essa, percebe? (THE FLASH..., 1991b)

Já está dito neste trabalho que o período áureo da carreira de Gerald Thomas coincide com mudanças nos meios de produção teatral, e isto será mais explorado no próximo capítulo. Mas a fala acima lança alguma luz sobre mudanças na forma como o teatro carioca também trocava seus critérios de legitimação, e como esta mudança se atrelava às novidades estéticas que apareceram no final da década de 80. Ao respaldar o caráter polêmico, imagético e não representativo de seu teatro pelo próprio sucesso que ele obtinha como principal nome da encenação carioca naquele momento, o encenador está naturalizando um tipo de legitimação que nada tem de natural, mas que é produto de lutas em um tabuleiro teatral recém-desarrumado, sobre o qual as peças estavam tentando se reorganizar.

O teatro produzido por Gerald é apenas a forma mais radical, polêmica e bem sucedida midiaticamente de uma tendência que foi se instalando no Rio de Janeiro durante a segunda metade da década de 80. Se Gerald fez a ruptura com a inteligibilidade de um texto como era compreendida até então, muitos outros encenadores buscavam textos clássicos ou pouco conhecidos, de séculos anteriores, ou mesmo textos não-dramáticos, menos com a preocupação com o que aquele texto teria a dizer à sociedade contemporânea, e muito mais com a intenção de transformá-lo em combustível verbal para as inovações formais do trabalho de encenação.

E se no Brasil esta época abriu toda uma escola de pesquisa teatral mais ou menos desobrigada de representar ou discutir problemas da realidade, hoje em dia cabe o questionamento se Gerald Thomas também não pode ter participado de uma mudança na percepção do estatuto político do teatro de experimentação de linguagem.

Como citamos de maneira rápida anteriormente, Bérénice Hamidi-Kim (2013) descreve como, na França - e pode-se pensar em parte da Europa -, a partir da década de 80, a ideia do “*poétique*” passou a ser o mote do teatro que buscava novas linguagens. Apenas um teatro que se norteia pelo argumento da existência de uma ontologia para o estatuto político da arte teatral pode identificar sua missão libertária na liberdade de construir novas formas, e assim fabricar novas visões de mundo, novas escutas, novas soluções para a sociedade, que necessariamente teriam que passar pela poesia, pelo belo. De uma certa maneira, Gerald Thomas parece ter sido um dos artistas que mais trabalhou na importação e adaptação, no Brasil, destas novas ideias ligadas à função do teatro na sociedade.

Mas a percepção da mudança da função política do teatro, desencadeada ou potencializada pela figura cosmopolita de Thomas, fica incompleta se este for entendido apenas como pólo emissor de signos, como faz Silvia Fernandes e David George, ou se a discussão se restringir ao estatuto do sujeito do discurso, como no ensaio de Flora Süssekind. Ao contrário, o fenômeno dos primeiros trabalhos de Gerald Thomas é um bom exemplo de como a interação entre a criação e o meio, como via de mão dupla, é o verdadeiro campo onde as relações entre arte e política podem se mostrar mais descobertas e mais inteiras.

É preciso tentar ligar, por exemplo, estas novas reivindicações estéticas à perda de percepção sobre a característica de debate público do teatro na Europa, apontada por Christopher Balme (BALME, 2013) e citada aqui no capítulo sobre a França. A separação, entre o teatro e sua esfera pública, resulta da visão de um palco como “caixa preta”, espaço privado, onde o artista deveria estar livre de amarras externas - éticas, políticas, ou sígnicas - para poder se expressar da maneira mais inovadora possível. Ao artista contemporâneo não cabe mais realizar uma representação de mundo. Portanto, o que quer que aconteça em cena poderá ou não ter a ver com o que acontece no mundo de fora, pelo qual obviamente não poderá se responsabilizar nem ser responsabilizado. Não se pode ignorar o fato de que a liberdade que Gerald Thomas reivindica para seu teatro passa exatamente por esta possibilidade de desconexão de esferas.

Alberto Guzik, no artigo *Digressão ao Redor de um Inventor de Si Mesmo*, tenta um olhar um pouco mais contextualizado do polêmico diretor, e levanta a necessidade de se enxergar nele o perfil de um “criador atormentado por dúvidas sobre a própria criação”, inseparável do polemista “ansioso por agredir e atrair o público ao mesmo tempo”. (GUZIK, 1996, p. 198) A fotografia que resulta deste olhar de Guzik é menos libertária que a revelada por Silvia Fernandes, mais individualista e até mesmo pessimista:

Neste mundo individualista, nesta era que vive a ressaca do desabamento dos regimes comunistas do Leste europeu e da aparente e assustadora vitória dos modelos econômicos liberais, neste tempo de guerras locais, nacionais, de violência comparável apenas à ferocidade nazista, Gerald Thomas apresenta-se como radar egoísta e arrogante. Coloca-se como o homem renascentista de Leonardo Da Vinci, no centro do universo da criação. [...]

O mundo de Gerald Thomas não é amistoso e nem esperançoso. Pode ser bem humorado. Mas seu humor é refinado, cético, sombrio, derrisório. (GUZIK, 1996, p. 198-199)

O que escapou ao estudo do palco fechado sobre seus signos e narrativas é que, ao desembarcar como filho pródigo, ou como um estrangeiro em sua terra natal, Gerald Thomas não trouxe na bagagem apenas novos fazeres e conceitos estéticos. Junto com isso, veio de contrabando o ceticismo e o auto-centrismo do artista europeu desencantado pelos anos 80. Mas acima de tudo - e isso a semiologia não foi capaz de suspeitar -, o diretor “anglo-

germânico-judeu-brasileiro” trouxe do exterior, junto a uma nova maneira de trabalhar o palco, toda uma noção de como se deveria trabalhar fora dele, para que o “novo teatro” pudesse existir aqui no Brasil, com alguma constância e institucionalidade. E esta outra bagagem não desembarcou separada da cena. Com *lightdesigns* de mais de 180 refletores comandados pelas primeiras mesas e *racks* digitais importados, cenários que eram verdadeiras instalações gigantes, precisão coreográfica que pressupunha um trabalho de meses, projeto de encenação prévio detalhado em um *storyboard*, total descompromisso com uma historinha otimista e cativante para as classes médias, este era um teatro que já contava ou deveria contar de antemão com um apoio financeiro que não dependesse do sucesso de bilheteria.

Mas em 1991, ano da estreia de *The Flash and Crash Days*, e ano da promulgação da primeira versão da Lei Rouanet, o Brasil começava a decidir finalmente a forma como o governo organizaria e participaria de um sistema de patrocínios para as artes. E o teatro tinha estado sempre no centro destas discussões, desde a promulgação da Lei Sarney em 1986, dada a condição de destaque no debate, por parte de alguns atores-produtores famosos, como Fernanda Montenegro, Antonio Fagundes, Beatriz Segall, Marília Pêra, etc.

É preciso pararmos então para pensar o que - dentro do panorama político e comercial daquele novo teatro carioca que começava lenta e timidamente a se organizar em torno das diretorias de *marketing* de algumas poucas empresas - pode ter representado o aparecimento deste paradigma estético, tão atualizado com as correntes internacionais quanto, assim como estas, dependente de patrocínio. Justo no momento de se pedir que o Estado formule políticas para sustentar o teatro, este reivindica para si o lugar da subjetividade do artista genial e da busca por novas formas, e principalmente, reivindica o direito de não se responsabilizar pelo debate acerca de uma sociedade injusta e complexa como a brasileira do pós-ditadura.

3.4 “Hermetismo pra milhões” - por uma história cultural para *The Flash*

Em 1986, ao lado de Sergio Britto e Tonia Carreiro, Gerald Thomas explica em entrevista sobre sua estreia da peça *Quartett*, de Heiner Müller, que

Trabalhos como esse exigem um teatro não comercial, mas no Brasil, não existe sobrevivência fora do teatro comercial. E isso não é culpa do teatro. É culpa do sistema que não garante um apoio, ao contrário do que ocorre lá fora, onde existe um financiamento para o teatro experimental. Isso tudo acaba criando uma defasagem muito grande entre o primeiro mundo e o Brasil. (FIGUEIREDO, 1986a)

Uma mudança fundamental na trajetória brasileira de Thomas, e em nosso próprio modo de produção teatral, pode ser revelada pela simples observação atenta dos poucos cartazes de seus espetáculos contidos na excelente coletânea *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas* (THOMAS; FERNANDES; GUINSBURG, 1996, p. 177-191) que foi dirigida por Silvia Fernandes e Jacó Guinsburg e cujos artigos - alguns - discuti e citei até aqui. Mas para enxergar esta virada é preciso olhar os cartazes com olhos de produtor cultural. O do primeiro espetáculo de Thomas, *Quatro Vezes Beckett*, não está disponível, mas pelo elenco e pelas circunstâncias, podemos imaginar que ele siga a mesma lógica comercial dos dois cartazes seguintes. Tanto em *Carmen com Filtro* quanto em *Quartett*, eles se encabeçam com grande destaque pelo nome das estrelas envolvidas – Antonio Fagundes e sua mulher Clarice Abujamra, e a dupla Sergio Britto/Tonia Carreiro –, depois mostram o nome de Gerald Thomas centralizado e destacado na ficha técnica, seguido, em tamanho um pouco menor, da menção ao cenário de Daniela Thomas, e termina abaixo com algum apoio cultural, sem muito destaque. Na peça de Fagundes o título do espetáculo fica separado da ficha técnica, no outro canto do cartaz, e na de Tonia/Sergio aparece na parte de baixo, em evidência.

Ainda em 1986, este padrão gráfico e comercial seria trocado por outro. O cartaz do último espetáculo que a dupla produziu naquele ano não teve vergonha de começar por um grande destaque a uma marca de desodorante, e de sentenciar aquela frase mágica, cuja estrutura comporia o mantra da produção cultural brasileira profissional dos 30 anos seguintes: “Rastro apresenta *Eletra com Creta*”, seguido da ficha técnica. A partir daí, os espetáculos da recém fundada Companhia de Ópera Seca seguiriam este mesmo padrão com outros patrocinadores, acrescidos depois de uma outra evolução: o elenco passaria a ser precedido dos nomes do diretor, da cenógrafa e às vezes até do músico Philip Glass.

Não tive acesso na pesquisa ao cartaz brasileiro de *The Flash and Crash Days*, mas podemos imaginar que algo da lógica anterior possa ter retornado na disposição das peças gráficas. Pois o espetáculo de 1991 também representou, após cinco anos de trabalho com sua Companhia de Ópera Seca, um retorno de Thomas à parceria com intérpretes de fama. Mas em um cartaz norueguês de uma trilogia “Gerald Thomas e Ópera Seca”, *The Flash* aparece ambigualmente misturada às peças do repertório da companhia, sem nenhuma menção às estrelas Fernandes - de onde podemos deduzir a penetração nula das duas naquele mercado -, e o patrocinador aparece no fim do cartaz, em letras diminutas. Daí podemos também imaginar a distância da Noruega em relação à lógica de retorno midiático das políticas de mecenato que então se gestavam no Brasil.

Mas a chave para se compreender esta mudança gráfica, que traduz uma mudança estrutural de meios de produção, pode ser encontrada nos mesmos cartazes, pois a partir de *Eletra com Creta* eles passam a levar a marca da produtora Artecultura. Até o final da década de 80, a produtora de Yakoff Sarkovas viabilizaria patrocínios de empresas privadas para os espetáculos que Gerald dirigiria com a sua companhia, que trabalhava sem atores famosos. Sarkovas foi uma peça chave na introdução da noção de *marketing* cultural no Brasil, formulador de políticas públicas, editor de revistas e criador de festivais. Este era o momento em que a ideia do fortalecimento institucional de uma marca, através do comprometimento social, começava a aparecer no meio empresarial brasileiro. O site da empresa multinacional de comunicação Edelman Significa, onde Sarkovas é atualmente *CEO* no Brasil, cita em seu currículo que ele

Desenvolveu mais de uma centena de políticas, programas e ações de marcas nas áreas social, ambiental, cultural, esportiva, de entretenimento e de comportamento, no Brasil e no exterior, para empresas como Natura, Vale, Votorantim, Itaú, Petrobras, Claro, Fiat, Whirlpool, Santander, Pepsico e Nestlé. (EDELMAN, 2015)

Ao mesmo tempo que Sarkovas, como consultor de marcas, ajudou a introduzir o pensamento do *marketing* cultural nas empresas, enquanto produtor teatral ele desbravou para este meio a possibilidade de sobrevivência por aquela via, através da criação e adequação de produtos culturais, no sentido de uma profissionalização do retorno imagético e midiático para o investimento do patrocinador. Para ele, provavelmente por causa dos valores de inovação agregados, e do potencial de geração de notícias em veículos midiáticos que atendiam às classes média e alta, o atalho entre as empresas e o palco passava necessariamente pela via do teatro contemporâneo. Em uma de suas colunas “Entreato” de 1989, Macksen Luiz dá notícias de que, desde 1984, Sarkovas já havia tentado sem sucesso trazer o premiado diretor polonês Tadeusz Kantor ao Brasil, e que estava prevista nova tentativa - depois não concretizada - para o ano seguinte⁸⁵. (LUIZ, 1989)

O conceitual de reforço institucional de marca, através do estímulo à inovação artística formal, é a vertente do pensamento sobre economia criativa que se liga ao mecenato empresarial das artes. Não é difícil deduzir deste conceitual o papel de ponte que a *expertise* da Artecultura exerceu para ligar as empresas patrocinadoras pioneiras no mecenato teatral ao maior expoente da inovação teatral daquele momento. A partir de *Eletra*, Sarkovas aparece

⁸⁵ Jornal do Brasil, 10/07/89, Caderno B, p. 2. Tadeusz Kantor era naquele ano de 1989 um dos mais incensados inovadores da cena internacional, fazendo temporadas de 4 espetáculos em Paris, e sendo assunto de uma exposição no museu de arte moderna e contemporânea George Pompidou, na mesma cidade. (LUIZ, 1989)

como produtor em todas as fichas técnicas dos grandes espetáculos da Companhia de Ópera Seca, pelo menos até o final dos anos 80.

Em 1989, é Sarkovas quem consegue organizar um encontro entre a mais importante atriz brasileira e o mais importante diretor de teatro experimental, único com caminhos àquela altura já totalmente abertos no circuito internacional. Questionado sobre a diferença entre trabalhar com a própria companhia e convidar atores de fora, Gerald Thomas esclarece alguns pontos sobre sua criação em geral e sobre a gênese de *Flash and Crash Days*, enquanto projeto bem articulado.

Bom, quando é a Cia de Ópera seca, eu escrevo especificamente. Por exemplo: o Damasceno [Luiz Damasceno] tá fazendo papel de Damasceno a seis anos, a roupa muda mas ele é o Damasceno, em todos os espetáculos. O Ludoval vai começar a ser o Ludoval, e assim por diante [...] Quando existem pessoas novas, no caso das Fernandas, existe um processo dialético muito forte, uma troca de informação terrível. Não houve convite, houve uma aproximação da Fernanda Montenegro comigo. A gente teve um almoço a uns dois anos atrás e... só duas coisas no Brasil deram certo: a Linha Vermelha, que tá dando certo, tá no prazo, tá até adiantado, e esse espetáculo aqui também. É muito raro no Brasil você sentar com uma pessoa pra conversar em 89 e marcar pra setembro de 91, e em setembro de 91 você estar lá realmente. (THE FLASH..., 1991b)

É possível que este primeiro encontro já tenha se dado a partir de um convite do Centro Cultural Banco do Brasil para patrocinar e abrigar o projeto, embora isto fique sugerido mas não explicitado pelos depoimentos. Silvia Fernandes (1996, p. 38) dá notícia da participação de Sarkovas no arranjo do encontro. Perguntado no debate sobre como ele conseguia ter tanta facilidade de produzir em um país como o Brasil, Gerald fala das dificuldades de seu início profissional, diz que criou o espetáculo a convite do CCBB, e nos deixa entrever a importância que uma agência antenada e influente como a de Yacoff Sarkovas pode ter tido para que seu trabalho também pudesse acontecer no difícil e competitivo campo teatral carioca daquela época:

Eu trabalho na Alemanha, eu moro nos EUA, onde também trabalho, eu trabalho na Itália e trabalho no Brasil. E na Áustria também. Um diretor de teatro não promove, ele não inicia, ele é convidado. Ele não pode gerar o trabalho. No caso do BB, o BB me convida pra fazer um trabalho. Esse convite tá rolando há dois anos e agora se concretizou. [...] Isso vem do meu trabalho, isso é conquistado, não é dado. Você conquista. O início não foi brincadeira. Eu trabalhava num teatro em Nova Iorque chamado *La Mamma* onde as coisas não são fáceis, onde você não ganha dinheiro nenhum, onde tá sempre tudo endividado, a barra é pesada e você vai ganhando espaço na imprensa, teu trabalho é reconhecido, as reportagens ficam maiores, os produtores internacionais se interessam, é uma avalanche, a bola de neve vai crescendo... [...] Mas não achem que é tudo tão simples, porque não é. E cada trabalho é uma nova luta. (THE FLASH..., 1991b)

Independente de quem teve ou de como surgiu a ideia de se juntar Montenegro e Thomas no teatro do Banco do Brasil, o fato é que a simples observação das fichas técnicas de espetáculos do CCBB/RJ a partir desta época dá conta de uma política de casamentos - que lembra o caso francês citado anteriormente - entre diretores experimentais e atores famosos.

Uma rápida olhada nos nomes dos espetáculos nos faz lembrar que nem sempre estes matrimônios heterogêneos visavam ou resultavam em experimentos teatrais⁸⁶. Mas muitos destes projetos resultaram em espetáculos de êxito duradouro e outros apenas cumpriram suas temporadas subvencionadas dentro do próprio banco. *The Flash and Crash Days*, apesar de altamente experimental, fez curiosamente parte do primeiro grupo, com várias temporadas posteriores à do CCBB e foi, em três anos de apresentações, provavelmente o maior sucesso de bilheteria da carreira de Gerald Thomas.

Assim como o patrocínio do CCBB praticamente “inventou” o gênero do musical carioca de resgate da memória dos nomes famosos da MPB⁸⁷, pode também ter ajudado a fixar, a partir do espetáculo investigado aqui, a estratégia de patrocinar a união de um diretor de grupo ou de linguagem marcante com um ator, ou atriz, ou ainda um elenco de renome teatral-televisivo, mesmo que de escolas completamente diferentes. Aquilo que havia sido tentado pioneiramente na “importação” do casal Thomas cinco anos antes pelo Teatro dos 4, depois por Antonio Fagundes, e ainda por Tônia Carrero, finalmente ganha o apoio institucional que necessitava para se estabelecer como nova estratégia de legitimação cultural mútua entre experimentais e famosos. Muitos produtores, artistas e captadores do Rio passaram a se guiar também por este tipo de antecipação ou garantia de sucesso, dentro de um sistema que, ao se voltar para o patrocínio, modificava também suas instâncias de

⁸⁶ Aqui uma lista - atualizada até 2010 - de algumas destas dobradinhas do CCBB: Bia Lessa com Carla Camurati em *Cartas Portuguesas*, de 1991; Ulisses Cruz com Lilia Cabral, Guilherme Leme, Marcos Winter e Maria Padilha em *La Ronde*, de 1991; Moacyr Góes com Íris Bustamante, Adriana Garambone e Bárbara Heliodora (tradução) em *Romeu e Julieta*, de 1992; Marcio Vianna com Pedro Paulo Rangel em *Circo da Solidão*, de 1992; Gabriel Vilella com Beatriz Segall em *Guerra Santa*, de 1993; Gerald Thomas com Fernanda Torres em *O Império das Meias Verdades*, de 1993; Bia Lessa com Claudia Abreu e Julia Lemmertz em *Viagem ao Centro da Terra*, de 1993; Bia Lessa com Lucélia Santos em *O Homem sem Qualidades*, de 1994; Celina Sodré com Beth Goulart em *Barbazul*, de 1995; Amir Haddad com Pedro Paulo Rangel, Deborah Evelyn e Maria Padilha em *O Mercador de Veneza*, de 1996; Aderbal Freire-Filho com Milton Gonçalves em *Lima Barreto ao Terceiro Dia*, de 1995; Amir Haddad com Renata Sorrah, Claudia Abreu, Pedro Cardoso, Tonico Pereira e Daniel Dantas em *Noite de Reis*, de 1997; Aderbal Freire-Filho com Claudia Ohana, Marcos Winter e Rogério Fróes em *O Carteiro e o Poeta*, em 1997; Bia Lessa com Renata Sorrah em *As Três Irmãs*, de 1998; Amir Haddad com Tonico Pereira, Alessandra Negrini e André Gonçalves em *O Aventureiro*, em 2000; José Celso Martinez com Selton Mello em *Esperando Godot*, de 2001; Felipe Hirsh com Paulo Betti e Andrea Beltrão em *Como eu Aprendi a Dirigir um Carro*, de 2003; e Cristiane Jatahy com Sebastião Vasconcellos e Ana Beatriz Nogueira em *Leitor por Horas*, de 2006.

⁸⁷ A lista dos musicais gravados em vídeo até 2010 e disponíveis no arquivo do CCBB inclui: *Custódio Mesquita – Nada Além de uma Ilusão*, de 1992; *Pixinguinha*, de 1994; *Meu Ary Brasileiro*, sobre Ary Barroso, de 1995; *Samba Valente de Assis*, de 1995; *Metralha*, sobre Nelson Gonçalves, em 1996; *Chico Viola*, sobre Francisco Alves, de 1998; *Somos Irmãs*, sobre Linda e Dircinha Batista, de 1998; *Dolores*, sobre Dolores Duran, em 1999; *Clara Nunes – Brasil Mestiço*, de 2001; *Crioula - a Dona do Suíngue*, sobre Elza Soares, de 2000; *Elis, Estrela do Brasil*, de 2002; *Obrigado, Cartola!*, de 2004; e *É samba na veia, é Candeia!*, de 2009.

consagração, desviando seu foco, do público em geral, para o âmbito mais restrito do próprio meio do teatro e da cultura.

A postura *pop* de Gerald Thomas, ao comentar abertamente o uso que faz das figuras públicas das Fernandas e de sua relação de mãe e filha, pode dar a falsa impressão, para quem não assistiu ao espetáculo, de se tratar de um *ready-made*, ou de um *reality show*. Mas de maneira nenhuma é isso que assistimos no vídeo da peça. Por mais que a plateia não consiga se desfazer das imagens das figuras famosas, o jogo de cena não se refere à realidade das duas atrizes, como não se refere a realidade nenhuma, a não ser à do palco e à da cabeça de Gerald, que inclui aí referências culturais, filosóficas, de história da arte e do teatro, de taras e obsessões, psicanálise, etc. Uma teatralidade intensa foi o principal resultado desta mistura. Se o grande público pode ter tido uma bela surpresa, quando procurou no palco a cafetina Olga da novela *O Dono do Mundo*⁸⁸ e encontrou uma cena tão lúdica quanto muda, o meio artístico e seus entornos especializados aprovaram por unanimidade aquele jogo cênico de morte, poucas palavras, e muitas repetições entre mãe e filha, entre o velho e o novo, ou entre Fernanda e Fernanda. E a partir de agora, o meio artístico e seus agregados - críticos, gestores, patrocinadores – ganhavam um poder de legitimação que se materializava em patrocínios, tornando-se então o principal alvo a ser atingido por uma obra teatral.

Música. Fernandona se arrasta parálitica para as pernas de Fernandinha, que entra, se senta e estende os punhos, tenta acender a vela do bolo de aniversário, não consegue. A Filha também se arrasta até o balde, carregando a cadeira meio sem querer, [risos], procura algo ali dentro, se senta, se vê sozinha, procura reanimar a mãe que desfaleceu. Anjos [com óculos escuros e bengalas de cego] abrem a porta do fundo onde aparece um quadro de um olho, que um anjo desfaz, fazendo-o cair ao desmanchá-lo em suas pedras de quebra-cabeças. Fernandinha vai tentar arrumar as peças, e por trás desta cena sobe o coração de mãe pendurado por um fio, enquanto os anjos fecham a porta semi-transparente ao fundo sobre ela, o quebra cabeças, e o coração que sobe. Um dos anjos sente algo pulsar em seu peito e retira um outro coração de dentro do paletó. Os dois anjos ficam satisfeitos e vão calmamente recolocar este coração no peito de Fernandona, que ainda está deitada.

⁸⁸ Personagem de Fernanda Montenegro na novela da Rede Globo, concomitante à temporada do espetáculo.

Enquanto isso Fernandinha já apareceu atrás da porta transparente, sofrendo com uma flecha encravada na garganta, tal qual a mãe no início do espetáculo.

Ao colocarem o coração no peito de Fernandona, sai o tema musical calmo e entram metais. Ela se ergue e anjos colocam nela o chapéu alto que Fernandinha usava antes. Eles ajudam-na a se levantar e vão de mãos dadas até ela, Tateando com suas bengalas e óculos escuros pelo palco, como guias-cegos. Quando os três chegam ao procênio, Fernandona empurra-os pelo precipício [o procênio], esfrega as mãos [pronto, trabalho feito] e vai virando em direção à filha, presa atrás da tela, já puxando do seio seu baralho. Empunha a cadeira como um escudo, avança para o fundo, coloca a cadeira para sentar-se e começa a atirar cartas para o alto, em direção à tela em que está presa a filha, que faz o mesmo. Música de final, BO.

Aplausos, vivas, Gerald e Daniela vêm ao palco para os agradecimentos, grande alegria.

Depois da peça⁸⁹, muitos amigos e colegas de classe faziam uma verdadeira festa nos camarins do CCBB. Fernandas mãe e filha conversavam com todos e recebiam os cumprimentos, mas em determinado momento a Montenegro se mostrou apreensiva para saber a opinião de seu companheiro de palco mais antigo. Parece não prestar mais atenção nos outros cumprimentos, tentando ficar livre para poder conversar com seu compadre e conselheiro:

FERNANDA MONTENEGRO - Como é que foi, Sergio?

SERGIO BRITTO - Maravilha!

FERNANDA MONTENEGRO - É mesmo, meu irmão? E aí, tem humor, não tem? Tem gente que diz que não tem humor e tem humor...

SERGIO BRITTO - Tem humor! Ah! Tinha gente atrás de mim que ria até demais! Riam mesmo. Vocês não ouviam?

FERNANDA MONTENEGRO - É que a música constante no palco...

SERGIO BRITTO - Risadas e risadas altas... (CCBB,1991c)

Ziraldo, o ex-sogro de Gerald e pai da cenógrafa Daniela Thomas, participava desta mesma euforia de camarim, comemorando a estreia como uma confirmação da comunicabilidade do trabalho dos dois, e do que deveria ser o fim de sua fama de hermetismo.

Agora, ninguém pode falar que é hermético, né? Nunca vi coisa mais pastelão na vida! Hermético jamais, pô! Come coração, arranca cabeça! Não vem me dizer que esse espetáculo é hermético! Essa especificamente, eu falei pro Gerald: É

⁸⁹ As cenas de depois do espetáculo foram extraídas de uma gravação dos bastidores, em fita do acervo do Banco do Brasil. (THE FLASH..., 1991c)

hermetismo para milhões. Quem não entender essas metáforas aí... Eu nunca vi nada mais óbvio. É de uma obviedade incrível. Acho que é um pouco de sacanagem do Gerald. Ao mesmo tempo é de uma teatralidade... (CCBB,1991c)

Também em depoimento para o arquivo do CCBB, o ator Paulo José é outro que faz uma análise muito positiva do trabalho. O humor e a comunicabilidade imediata do jogo cênico também é exaltada por ele:

Me diverti muito com esse espetáculo. Inclusive não é um espetáculo nada hermético e complicado. É extremamente teatral, ele joga com signos teatrais extremamente conhecidos e reconhecidos. Joga com alguma coisa que é extremamente dramática, solene, pode levar o espectador a ficar numa atitude, assim, de enorme respeito; mas no meio daquilo aparecem elementos completamente cotidianos, um pirulito na boca do personagem da mãe... O coração que salta, que pra nós tem até uma ligação com o coração materno, cabeças que são arrancadas, como um *grand guignol*... Quer dizer, como todo espetáculo do Gerald, ele lida muito com o próprio teatro, é um espetáculo sobre teatro. De qualquer forma, coloca o tema do eterno retorno, do velho e do novo, do novo batendo no velho, mas ao mesmo tempo o novo se transforma no velho. É essa ideia que permeia o espetáculo todo. Mas isso com muito humor. [...] O jogo continua. O jogo de trocas de cartas continua e vai continuar indefinidamente. As duas isoladas por um obstáculo, uma parede, que é transparente, né? Tudo muito claro, simples, bom de acompanhar. (CCBB,1991c)

Lembremos que Paulo faz parte de uma outra geração teatral, que trabalhou por uma ideia de arte política no Teatro de Arena, e que não produziu em sua carreira nada que se assemelhasse às propostas de Thomas. Portanto, sua aprovação total do espetáculo, para além de demonstrar a generosidade, a abrangência e a forma não-competitiva com que este artista encara sua profissão, pode dar uma mostra da amplitude da recepção do espetáculo pelo próprio campo teatral. Em dado momento da fita gravada pelo CCBB, Paulo apresenta ao entrevistador sua filha Clara Kutner e sua sobrinha Susana Ribeiro. Ainda bem jovem em 1991, Susana vinha de se apresentar na turnê de São Paulo do espetáculo de estreia da Cia. dos Atores, *A Bao a Qu - um Lance de Dados*, também praticamente mudo - ou em uma língua “inventada” - e experimental, e parecia estar animada com o que vira naquela noite no CCBB. Sobre o fato de *The Flash and Crash Days* ser uma peça praticamente sem palavras, seu tio Paulo José demonstra que este expediente estava em sintonia com a angústia - já citada anteriormente - de parte da classe artística, preocupada com o avanço da estética televisiva sobre o palco teatral.

Ele tem um caminho extremamente pessoal, próprio. A maneira dele de ver o teatro, de fazer o teatro. E o fato dele usar pouco a palavra é porque, no teatro da palavra, as vezes se usa palavra demais, né? Se fala demais coisas sem importância. No espetáculo de “ópera seca”, essa ideia dele, que é excelente, você pode dispensar a palavra. Agora, quando colocar palavra no teatro ela tem que ser uma coisa extremamente necessária. Existe um teatro em que se fala muito e não se diz nada também né? Um teatro de diálogo coloquial, circunstancial, que é muito parecido com a linguagem que é própria da televisão. Quando você vai num espetáculo e abre a cena, e você tem ali dentro um gabinete, poltrona, sofá, biblioteca, lareira, barzinho com whisky, as pessoas se sentam e começam a conversar, não tem nada mais chato. É uma televisão piorada. A televisão ainda muda de cenário. [...] O teatro deve ser outra coisa, né? (CCBB,1991c)

Mas a esta altura, cinco anos depois de muitos sucessos no Brasil, a carreira internacional de Thomas também estava consolidada, e no debate sobre a peça, falando de um espetáculo anterior, o encenador deixa escapar uma observação a respeito do mercado estrangeiro de festivais que faz pensar sobre esta questão do pouco texto em *The Flash*. Finalmente, a estrutura de mímica pode estar também relacionada aos 11 compromissos internacionais que a peça já tinha firmado quando estreou em novembro de 1991.

Eu fiz *M. O. R. T. E.*, um espetáculo, *Movimentos Obsessivos e Redundantes para Tanta Estética*. Acabei de apresentar isso três meses atrás em Taormina, uma cidade da Sicília, no sul da Itália, um teatro antigo, um anfiteatro [...] tinha sete mil pessoas, e italianos. O espetáculo era em inglês. Te garanto que não entenderam patavinas – desse entendimento que é exigido pela crítica. O aplauso foi impressionante, e a crítica, um dia depois, foi impressionantemente favorável também. Coisa louca, porque eu comecei a perceber que a crítica, como tão acostumados a lidar com festival internacional, - de repente tem uma peça em holandês, em flamingo [sic], enfim - a não esperar aquela exigência literalmente traduzível que geralmente se dá quando você tá lidando com pessoas que fazem parte da sua cultura. (THE FLASH..., 1991b)

A constatação da ambivalência de um espetáculo ao mesmo tempo hermético e popular - que experimenta mas também diverte ao ensinar ou relembrar os códigos desta experiência - abre espaço para a admissão da imprescindibilidade da semiologia em sua análise. Embora já tenhamos visto que ele não baste por si para delimitar um objeto sócio-culturalmente complexo como *The Flash*, o instrumental semiótico utilizado por Silvia Fernandes na análise de outros espetáculos de Gerald Thomas aparece como ferramenta crucial para a compreensão das comunicabilidades possíveis de um teatro praticamente mudo, e pensado provavelmente também para pessoas que não “fazem parte da sua cultura”.

Fernandes identifica nos espetáculos de Thomas a ocorrência de *leitmotives*, de temas que se repetem, que em *The Flash* podem se materializar como lutas que não levam a nada, a não ser à espacialização da ideia de conflito, uma composição visual da tensão, ou ainda, uma figuração da ação dramática, via imagem. Confrontos que se desvanecem rapidamente e podem se repetir, mas que, por falta de uma estrutura de relação causal que os una, são principalmente condenados à impotência. Silvia pondera que se Gerald Thomas usa em suas peças o confronto corporal como

[...] recurso de indicação visual do conflito, não usa o conflito como forma de estruturar a progressão da narrativa cênica. O que parece estar em jogo é justamente a contestação da ideia de conflito como mecanismo de estruturação do teatro. O que significa um abandono da ideia de drama enquanto sucessão de eventos, fatos ou discursos que montam uma questão, para desenvolvê-la e encaminhá-la a uma resolução. (FERNANDES, 1996, p. 159)

Composta que é pela “explosão fragmentária de conflitos pontuais” esta “estática do conflito”, não possui “crise a ser solucionada, mas ao contrário, figuras sem identidade apresentadas dentro de uma crise sempre repetida”. (FERNANDES, 1996, p. 158-160)

No capítulo de conclusão, Silvia repara que, dentro da obra de Gerald, “[...]a matriz deste processo está indicada em *The Flash and Crash Days*, uma luta contínua entre duas mulheres – ou entre dois tempos da mesma mulher – que assume várias formas nas explosões reincidentes, mas jamais consegue chegar a uma resolução” (FERNANDES, 1996, p. 267).

Na esteira desta negação de uma progressão temporal, ocorre em *The Flash and Crash Days* a justaposição de vários estratos temporais de um mesmo movimento mítico. O figurino medieval veste o êxtase de uma heróina grega, que terá o coração arrancado e será amparada por dois Groucho Marx com ares de Wim Wenders. As competições de palhaços arcaicos que se comportam como em um filme mudo cômico do início do século XX se revezam com a violência do *cartoon*, com o expressionismo cinematográfico também mudo, alemão, e com cenas de filme de terror ou movimentos da dança clássica e da *commedia dell’arte* de Fernandinha. Esta pode, ainda, jogar cartas com uma versão mais velha de si mesma ou com uma versão farsesca da cafetina Olga, vilã que leva a tentação à mocinha da novela *O Dono do Mundo*.

Este procedimento reflete a concepção da função do encenador como a de um arqueólogo que, segundo Sílvia Fernandes, se dedicaria a “[...] livrar da poeira dos séculos as ruínas de personagens esculpidas por dramaturgos, romancistas, poetas, libretistas e compositores” (FERNANDES, 1996, p. 107).

Tal como desejou e organizou o pesquisador Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne* (ver capítulo 1), Gerald Thomas também justapõe diferentes épocas e estilos, através da junção de diferentes figurações da cultura ocidental sobre um mesmo tema humano, como tentativa de criar novas perspectivas de visão para ele. Como as imagens nas tábuas de Warburg, cada uma das versões diacrônicas, convivendo juntas no presente da cena, serviriam de filtro umas para as outras, abrindo novas possibilidades de visão para estes conteúdos mitológicos.

O arqueólogo Thomas parece manejar o fim da progressão do tempo dramático, no intuito de melhor compreender um mundo em cuja lógica de progresso ele também desacredita. Mas esta é uma dúvida e uma ambiguidade que paira sobre o espetáculo. A cada recomeço, ou a cada conflito novo, a esperança de uma nova progressão se reaviva para as “personagens”, e esta indecisão aparece no - quase único - texto que Fernanda Montenegro fala, gaguejando e balbuciando, perto do final da peça:

Não que eu não tenha encarado tudo com reconhecimento, importância, não que eu não tenha achado tudo até aqui reconhecível. Achei. [...] Não que eu não tenha achado certas invenções lindas, por exemplo. Não que eu não tenha achado lindos, como ser humano que sou, os novos achados da ciência, da tecnologia, os novos teoremas da matemática. As novas manifestações de vida ou de morte. Aqui ou

noutro lugar. Acho. Obrigada. [...] Onde tantos querem acertar pro passado, eu me vanglorio de errar pro futuro. Tantos imbecis tentam clássicos imbecis, que descobriram clássicos agora turvos. Ir ou não ir... Essa é, agora, a ques..." (THE FLASH..., 1991a)

A questão é saber se existe alguma possibilidade de se avançar em um mundo dissecado e desencantado pelo fim do drama e da ideia de progresso. Mas em *The Flash and Crash Days*, esta dúvida é enunciada e vivenciada pela rainha da interpretação dramática, da tradição moderna e do melodrama, da televisão e do teatrão, da comédia de costumes e da comédia rasgada, aquela que nos faz rir e chorar enquanto nos identificamos com seus personagens, que passam pelas piores ou mais bizarras situações sempre com a cabeça erguida e brilho de esperança no olhar. E a presença de sua filha Fernanda Torres encarna, ainda por cima, a ideia de um futuro para esta tradição. No palco do CCB, o ator do teatro civilizador, que historicamente carregaria o otimismo do progresso como sub-educação para as massas, está encarcerado pelo dispositivo cênico das repetições de conflitos que não dão em nada.

Talvez o manejo consciente deste encontro de diferentes tradições de encenação e atuação esteja no cerne do sucesso desta peça experimental, ao abrir seu espectro de recepção tanto para o meio cultural quanto para o grande público. Este último pode ter andado alijado das outras peças de Thomas pela imposição de intertextualidades que solicitavam a todo instante o conhecimento prévio de personagens da alta cultura ocidental como Joseph K., Carmen ou Elettra, mas em *The Flash*, tudo ficou muito mais simples. Cada um fará a sua leitura, pois não se exige conhecimento anterior sobre nenhuma das suas figuras. Nesta ambivalência do espetáculo reside também sua abrangência, pois na mesma plateia em que um crítico ou um ator enxergou uma metáfora sobre o fim do drama, um bancário pode ter enxergado apenas uma bela comédia pastelão, por sinal muito bem feita. Um coração de mãe que se devora no palco com muito sangue pode ser uma estocada psicanalítica ou uma cena grotesca de teatro popular. Uma filha que tem a cabeça arrancada e puxa um revólver para mirar a esmo pertence ao universo da tradição surrealista ou ao desenho de *Tom e Jerry*. Como disse Fernanda Montenegro ao jornal *The New York Times* em sua estreia nos EUA, a peça pode tanto ser vista como um “[...] desenho animado grotescamente divertido ou uma história infantil aterrorizante para adultos” (MYERS, 1992)

Para a plateia do meio cultural, as Fernandas no palco, mudas, expressionistas e melodramáticas, não deixaram dúvidas de que a todo instante o tema da peça é o teatro, pelas figuras que representam e pela entrega com que revestem cada conflito com seu próprio sopro de esperança, que se frustra e se renova indefinidamente no espetáculo, tal como numa

gangorra. Ao final, uma última imagem ambivalente: o jogo de cartas das duas durará para sempre. Separadas por uma parede invisível, e tal como numa peça de Beckett, a jogatina macabra nos lembra que os conflitos, guerras e muros sem sentido continuarão indefinidamente a separar a humanidade, e que não há solução à vista. Mas no contexto cultural brasileiro, para quem leva em conta a presença de uma família de teatro no palco, a imagem tem também outra leitura, mais otimista: apesar de tudo, ou por causa de tudo, o teatro vai sempre sobreviver, terá sempre assunto, gerações após gerações de atores continuarão fazendo o jogo do faz de conta que, afinal, e a despeito das constantes ameaças, não corre o risco de acabar.

3.5 Ainda sobre as possibilidades políticas do teatro sem drama

Seja no ápice do longo processo de descentralização francesa, ou no lento processo brasileiro de universalização do patrocínio estatal, o teatro que transita em novas formas de produção e em novas relações com o público coincide com o surgimento de uma ideologia que sugere o teatro como propositor de novas vias de sensibilidade em relação ao tempo, ao espaço, e também à história. Segundo os mais importantes pensadores do teatro na atualidade, a proposição destas novas maneiras de sentir seria a única atuação política possível para o teatro e mesmo para as artes na contemporaneidade.

Hans Thies-Lehmann (2007) finaliza seu livro sobre o teatro “pós-dramático” com um capítulo sobre a possibilidade de esta nova arte do palco intervir como antídoto às mazelas da sociedade massificada pela mídia, em consonância com o antigo projeto modernista de redenção da vida moderna através da cultura. Neste campo o autor se aproxima de Lessing e dos criadores do drama burguês, ao conferir de novo ao teatro a tarefa de “educação dos sentidos” - não mais a educação para os princípios da ética e da vida burguesa, mas uma reeducação para o que seja sentir. Assim como nos anos 60 a arte conceitual deveria curar o público do vício da representação, o teatro da presença - atualmente mais chamado de “performativo” -, significante sem significado, deveria ser hoje uma alternativa ao mar de imagens realistas da mídia, que sobrecarrega a sensibilidade do público a ponto de embotá-la. Por seu lado, o drama, migrado para a mídia e para a indústria cultural, exerceria hoje, ao contrário da época de Lessing e Schiller, uma força conservadora na fabricação desta babel de imagens e discursos, ajudando a forjar um mundo onde o discurso não tem mais sentido.

Portanto, sem possibilidade de um discurso contra as imagens, o pós-dramático de Lehmann proporia a resistência do não-discurso, da criação de novas sensibilidades que, por si só, seria a denúncia ao vazio do mundo midiático.⁹⁰

Mas é Jacques Rancière o filósofo que mais se ocupa em decifrar as possibilidades políticas da arte contemporânea. Apesar de em certa maneira concordar com Lehmann quanto ao caráter negativo ou de ausência que o trabalho artístico assume para tentar obter um efeito político, o francês discorda de que o problema esteja no excesso de imagens da sociedade do espetáculo, mas sim na lógica em que elas são geradas e distribuídas. Para ele a questão não é produzir ou não as imagens, não é opor a realidade e suas aparências, mas sim em que dispositivo sensível isso acontece, para que o trabalho da ficção possa cumprir sua função que, para ele, é a de “[...] estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis” (RANCIÈRE, 2012, p. 99).

Como pensador que começou a carreira se colocando contra o pensamento de Pierre Bourdieu (RANCIÈRE, 1983) e de toda ciência que se propunha a emancipar o ser humano através da crítica à sociedade, Rancière se negou a acreditar que qualquer um, por mais dominado que fosse, estivesse incapaz de produzir um discurso político próprio. Para o filósofo, o problema seria que a palavra dos dominados permaneceria sempre incompreensível, só seria escutada como ruído.

Em *A Partilha do Sensível* (2009) Rancière sugere que, anteriormente à política, existiria uma estética, que não seria a estetização da política na era das massas da teoria crítica, mas uma partilha do sensível que “faz ver quem pode tomar parte no comum, ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.” (RANCIÈRE, 2009, p. 16) Esta estética, que está na base do sistema de exclusões antecedente a qualquer atividade política, pode ainda ser entendida como um sistema das formas *apriori*, determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define, ao mesmo tempo, o lugar e o quê está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se apenas daquilo que se vê, e daquilo que se pode dizer do que é visto (RANCIÈRE, 2009, p. 16-17).

⁹⁰ Eu já havia discutido o conceito de Lehmann, bem como a sua repercussão por estudiosos brasileiros, em meu artigo *O Pós-Dramático É Pós-Moderno?* (2011c), publicado pela Revista Científica/FAP. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista%20Cientifica%20FAP/Revista%20Cientifica%2007/Rev7_artigo8_GustavoGuenzburger.pdf>. Acesso em 04/03/2015.

Em *A Imagem Intolerável* (RANCIÈRE, 2012, p. 83-102), Rancière chama a atenção para o problema surgido na constatação de que arte e realidade dividem um mesmo regime de visibilidade, fazendo com que o trauma, aquilo que era intolerável *na* imagem, se transforme no intolerável *da* imagem, o que faria a arte correr o risco de se igualar ao sistema de imagens saturadas do mundo contemporâneo. Mas ele não acha que este seja um problema exclusivo do nosso tempo de desencantamento ou submersão no mundo-espetáculo: esta reviravolta não seria simplesmente causada pelo desencanto de um mundo que já não acreditasse mais nos meios de se comprovar uma realidade, ou na necessidade de se combater uma injustiça. Ela reflete uma duplicidade que já estava no uso militante da imagem intolerável (RANCIÈRE, 2012, p. 84).

O que Roberto Schwarz (1978) identifica como um dilema histórico da cultura brasileira do período pré-1968, Rancière compreende como um problema intrínseco a qualquer arte engajada que faz a crítica da sociedade. Ou seja, para o filósofo francês, a arte engajada, militante, arte política como nós a conhecíamos, só teria conseguido produzir seu efeito político sobre um espectador que já tivesse sido antes convencido de seu sentido por outras vias - culturais, educacionais, informativas -, que não as da imagem artística em si. Rancière defende para a arte política um tipo de figura que seja então capaz de embaralhar os vários regimes de visibilidade, de “[...] subverter a lógica dominante que faz do visual o quinhão das multidões e do verbal o privilégio de alguns” (RANCIÈRE, 2012, p. 95). Ao embaralhar os elementos da representação, substituindo formas visuais por palavras, ou vice-versa, “[...] essas figuras redistribuem ao mesmo tempo as relações entre o único e o múltiplo, o pequeno número e o grande número. Por isso são políticas, se é que a política consiste principalmente em mudar o lugar e a conta dos corpos.” (p. 95)

O ceticismo atual quanto à capacidade política da arte viria, pois, do fracasso, tanto da crítica à sociedade enquanto espetáculo, quanto do discurso do irrepresentável na arte. Pois ambos teriam suposto como natural o elo que uniria percepção, emoção, compreensão e ação. Para Rancière este elo não era automático e por isso mesmo teria falhado em conduzir o espectador desde o contato com um real figurado até o afeto da indignação, que por sua vez o levaria à ação. Este afeto, desgastado por um mundo de imagens sem nome, “objetos de palavra sem ter palavra” (RANCIÈRE, 2012, p. 94), deveria ser substituído por “[...] um afeto de efeito indeterminado, a curiosidade, o desejo de ver mais de perto” (p. 101). Ao invés de fornecer armas de combate, as imagens da arte podem e devem contribuir “[...] para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (p. 100).

As obras artísticas que Rancière cita em seus escritos como exemplos de uma arte contemporaneamente política estimulam a curiosidade do espectador quanto à história de vida e principalmente de morte de pessoas que, em outra instância, seriam “invisíveis”. Esta arte trabalha na inversão da lógica de visibilidade que faz com que hoje, existam vidas que “valem e outras que não valem a pena” - para usar o conceito comum a pensadores como Judith Butler e Giorgio Agamben. Em “Violência, Luto, Política” (BUTLER, 2006, p. 45-78), Butler chama a atenção para o mecanismo de silenciamento quanto aos civis mortos nos ataques do exército israelense às comunidades palestinas, que também serve para as catástrofes do continente africano: “Têm nome e rosto, história pessoal, família, *hobbies*, razões pelas quais viver?” (BUTLER, 2006, p. 58). E quanto à veiculação das mortes de 200.000 crianças iraquianas pelos meios de informação internacional: “[...] dispomos de alguma imagem, de algum marco pessoal ou coletivo para qualquer dessas vidas? Há alguma história dessas mortes nos meios de comunicação? Há algum nome associado a essas crianças?” (p. 61)

Para o pensamento ativista de Butler e para a arte política segundo Jacques Rancière, o que está em jogo na luta através de obituários é a possibilidade, assim como na *Antígona* de Sófocles, de ser reconhecido como pertencente a uma mesma comunidade, partilhar uma linguagem comum, sentimentos comuns, e assim aceitar e ser aceito para o jogo político - em última instância, poder considerar e ser considerado como humano.

A vinculação da potencialidade política de um objeto ou fazer artístico à capacidade de criação de novas sensibilidades, que Lehmann poderia bem conferir ao teatro de Gerald Thomas, parece ser negada a este segundo o pensamento de Rancière. Afinal o filósofo francês gradua e vincula a possibilidade política da arte à capacidade desta de subverter os regimes de visibilidade e assim a partilha do sensível, algo distante das propostas do diretor brasileiro. Se Rancière assistisse hoje aos espetáculos feitos na zona sul do Rio de Janeiro, talvez reparasse não ser apenas o teatro anti-dramático de Gerald Thomas a evitar referências aos invisíveis desta cidade, ou de qualquer outra. A perda de conexão com a esfera pública do teatro carioca fez com que ele se tornasse cego a outras realidades sociais que não aquelas, de classe média, que o produzem. Tal qual o caso psiquiátrico que inspirou o espetáculo de Peter Brook, nosso teatro reflete a cegueira de uma sociedade que olha para o espelho e só é capaz de enxergar um lado do próprio rosto. A cidade que começa do outro lado do Túnel Rebouças, que prossegue para além da curva da Avenida Brasil, ou que adentra o interior de qualquer favela; suas opressões, encarceramentos, torturas, assassinatos, analfabetismos funcionais e subalternidades, são ao mesmo tempo nosso ponto cego e nosso tabu teatral. Seus estereótipos já podem até estar sendo comercializados pela televisão e pelo cinema, mas para os palcos dos

teatros públicos do centro e zona sul, que abrigam as experiências cênicas consideradas contemporâneas, esta outra cidade continua em geral invisível, e seus habitantes ainda negados enquanto sujeitos.

4 EPÍLOGO: CENAS DECISIVAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS

Minha vivência e observação de aspectos do teatro carioca, no meio de sua produção, criação e militância, me permitiram aproveitar alguns dados e conclusões obtidos nas análises de espetáculos feitas até aqui, e na pesquisa como um todo, para tentar formar um quadro das forças que agem sobre as relações atuais entre a estética e a sócio-economia de parte do teatro carioca, ainda que correndo o risco de proceder em avaliações prematuras ou generalizantes. Algumas informações históricas e sociológicas importantes, até agora inexplicavelmente inéditas em textos acadêmicos sobre teatro, acompanham e justificam, a partir daqui, ideias que, se ainda carecem de discussão e verificação no futuro, terão a função presente de tentar ligar os dados obtidos na tese a discussões atuais e pesquisas posteriores.

4.1 Lei Rouanet: o falseamento de um mercado para as artes

A década de 90 veria o teatro mudar seu lugar dentro da sociedade brasileira. No Rio de Janeiro, o teatro de bilheteria cada vez mais se concentra no besteirol e/ou em elencos com estrelas de televisão. Os teatros do Shopping da Gávea passam a abrigar produções com temáticas que podem ser mais ou menos comerciais, mas cujo sucesso depende muito mais do quilate televisivo de seus elencos. Pois, cada vez mais, a classe média se dispõe a pagar caro pela distinção e o privilégio de poder ver ao vivo aqueles deuses que o resto da plebe só acessa pela tela. Ao mesmo tempo, outras classes começam a solicitar políticas públicas que lhes permitam se expressar artística e culturalmente, inclusive através do teatro.

Em *Consumidores e Cidadãos*, Néstor Garcia Canclini (1995) fala do problema que surge nos anos 80 de uma América Latina em que a única expressão cultural a que a maioria das populações teria realmente acesso seria a comunicação de massas, e onde a identidade individual e a política só teriam espaço para se manifestar através do consumo privado de bens. Nessa época, surge mais claramente o conceito de cultura, como possibilidade de resistência a esse processo de massificação, embora não estivesse tão evidente para os governos que essa resistência se devesse dar justamente pela característica múltipla e plural das diversas reivindicações, para as quais o mercado só seria capaz de estabelecer um regime convergente através da ordem de consumo. Para responder a isto, Canclini julgava necessária

uma concepção estratégica do Estado e do mercado que articulasse “[...] as diferentes modalidades, de forma que se estruturarem complementarmente” (CANCLINI, 1995, p. 16). Esta demanda por políticas governamentais que atendessem e articulassem os diferentes meios de produção e recepção cultural esteve na pauta da redemocratização brasileira e da criação do nosso Ministério da Cultura, e é ainda hoje objeto de disputas políticas e ideológicas.

A cultura do patrocínio é algo que já influencia desde a década de 80 a produção do teatro brasileiro em muitas frentes. A especificidade e a ambiguidade da legislação cultural brasileira talvez decorram do fato de que, logo após a ditadura militar, a urgência de uma política de Estado ampla e plural para o setor coincida com a queda dos regimes que se propunham a representar o socialismo real, e com a consequente universalização da ideologia neoliberal. Isso tudo, somado ao endividamento das seguidas crises econômicas e ao trauma com a recente experiência fascista brasileira, fez com que os primeiros esboços de uma política pública para a cultura convivessem com uma desconfiança generalizada quanto ao papel do Estado em nossa sociedade. Já vimos, nas discussões do final do capítulo 1, que o dirigismo e burocratização estatal eram fatores levados em conta por todos que debatiam, naquele momento, as políticas públicas para o teatro.

A partir deste quadro ideológico, que diminuía as chances de se desenvolverem políticas públicas com investimento direto, o endividado governo Sarney inaugura o esforço federal de cooptação do capital privado para a participação no fomento à cultura. Mas Ana Carla Fonseca Reis (2003, p. 163-164) lembra que esta política de mecenato incentivado indiretamente só começaria a ser estruturada, e para além da prática de desvios e favorecimentos ilícitos da Lei Sarney, no mandato presidencial seguinte, pela lei 8.313 de 1991, que perdura com muitas modificações, e ainda hoje é conhecida pelo nome do então secretário da cultura⁹¹ do Governo Collor, o filósofo Sérgio Paulo Rouanet.

De 1991 a 1997 a Lei Rouanet, que, entre outras formas de apoio, permitia descontos de parte do imposto de renda da pessoa jurídica que patrocinasse cultura, teve uma procura

⁹¹ É importante lembrar que o Governo Collor de Mello começou desfazendo muito do que se tinha de aparato governamental para a cultura, para o bem e, na maior parte das vezes, para o mal. Entre outras investidas contra o setor cultural, Collor rebaixou o Ministério à condição de Secretaria, reduziu os investimentos em cerca de 40% no seu primeiro ano de governo, e extinguiu diversas entidades federais, como a Fundação Nacional das Artes Cênicas, a Fundação do Cinema Brasileiro e a Embrafilme. (REIS, 2003, p. 164)

inexpressiva por parte da iniciativa privada, pouco interessada pela oportunidade de poupar, em impostos, até 40%⁹² daquilo que investisse em patrocínios à cultura, além do abatimento para fins fiscais destes valores, como despesas operacionais. (REIS, 2003, p.164).⁹³ Em geral, nesta primeira fase da Rouanet, se beneficiaram mais do dispositivo de incentivo fiscal as empresas que já patrocinavam cultura antes, como Shell e Coca-cola, no caso do teatro carioca.

Neste primeiro momento, a dificuldade de se captar outros recursos e a perspectiva de a Rouanet se transformar na única opção de financiamento ao teatro fez até artistas consagrados se manterem cautelosos ou restritivos em relação ao incentivo fiscal via *marketing* cultural. Mesmo tendo conseguido usar o incentivo para sua nova peça, Fernanda Montenegro, citada em artigo de Sábato Magaldi, dizia ao Estado de São Paulo em 6 de janeiro de 1996:

Não estou defendendo uma total participação estatal no setor cultural, mas é preciso que exista uma coalizão, porque a empresa privada está interessada em outros resultados. Quando se pede um patrocínio, a empresa quer um nome famoso e um texto sem compromisso. *Dias felizes* foge à regra, mas não é comum que uma empresa se interesse por Beckett. (MAGALDI, 1996)

No mesmo jornal e um pouco depois, dia 20 de janeiro, Renato Borghi – também citado por Magaldi - era bem mais direto e incisivo em relação à nova lógica de submissão do teatro à iniciativa privada:

Na época da ditadura, você se apresentava previamente para o Deops e agora tem de se apresentar para o Café Caboclo, para a Phytoervas. [...] Jogar a cultura para o patrocínio privado e o Estado se isentar completamente é uma política equivocada e uma traição para com a sociedade, que paga tributos e quer ver atuantes as secretarias de cultura dos governos. A arte é essa coisa maluca, insubordinada. E, de repente, tem de ficar domada, relacionada a esse retorno quantitativo. (MAGALDI, 1996)

As outras duas modalidades de subvenção criadas no texto da Lei Rouanet - que não a do mecenato com isenção fiscal -, ou nunca sairiam do papel (FICART's), ou serviram

⁹² Este percentual só é encontrado na redação original da lei (BRASIL, 1991), disponível na versão on-line do Diário Oficial da União de 24/12/1991: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=24/12/1991&jornal=1&pagina=9&totalArquivos=296>>. Acesso em 20/02/2015.

⁹³ Em 1994, terceiro ano de vigência da Rouanet, a utilização dos incentivos alcançou apenas 6% do teto da renúncia fiscal disponibilizada pelo Estado. Em 1997, o teto foi alcançado. (REIS, 2003, p. 164)

principalmente para financiar projetos do próprio governo (FNC).⁹⁴ Daí a falha do sistema de subvenções idealizado por Sérgio Paulo Rouanet, que tentou disponibilizar diferentes maneiras de o governo atuar sobre diferentes formas de produção cultural, mas dentre as quais só viria a funcionar justamente aquela em que o governo escolhia não ter nenhuma atuação direta na seleção dos projetos, ou seja, a do mecenato via incentivo fiscal.

Para isso, contribuiu uma brecha aberta então pela chamada “retomada” do cinema nacional que, ao tentar compensar a desestruturação que o setor havia sofrido com o fim da Embrafilme na era Collor, envolveu a criação, a partir de 1993, de uma ampla e generosa legislação específica, incluindo aí um dispositivo exclusivo de desconto de 100% no imposto de renda devido, além de mais outros dispositivos, que geravam lucros de até 24% para o patrocinador de cinema (SARKOVAS, 2005). Todas as outras categorias artísticas passaram então a gritar por uma equiparação ao setor cinematográfico, o que só aconteceu em 1997, com o aumento para 100% de dedução fiscal aos patrocínios de quase todas as áreas cobertas pela Lei Rouanet, como dança, artes visuais, circo e teatro. A partir daí, a Lei Rouanet finalmente começa a realmente “funcionar”⁹⁵, mas a partir da subversão do princípio de isonomia de mercado. Até os grandes defensores do *marketing* cultural reconhecem essa contaminação a partir da Lei do Audiovisual, como o fez, em artigo para o jornal O Estado de São Paulo, um dos inventores do conceito no Brasil, o já citado produtor e consultor Yacoff Sarkovas:

Espectadores-cidadãos não se dão conta que as marcas que aparecem na abertura dos filmes brasileiros são de empresas que recebem dinheiro público para fingir que são investidores culturais, tendo ainda o poder de decidir que aquele filme, e não outro, deveria ser produzido. Este instrumento sem precedentes que financia a retomada do cinema nacional contaminou outras leis de incentivo fiscal, a começar pela Lei Rouanet que, desde 1997, oferece 100% de dedução a diversos tipos de projetos. (SARKOVAS, 2005)

⁹⁴ O Fundo Nacional da Cultura é um instrumento de investimento direto do governo, enquanto os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART's) foram previstos como geradores de títulos de investimentos retornáveis e parcialmente incentivados a atividades culturais que geram lucro. Este último mecanismo da lei nunca chegou a ser regulamentado.

⁹⁵ Nos primeiros quatro anos de aumento do percentual de isenção, o número de projetos de artes cênicas que conseguiram captação triplicou de 126, em 1997, para 367, em 2001. Em valores captados, o salto foi de aproximadamente 22 milhões de reais para 82 milhões neste mesmo período. Hoje, estes números giram em torno de 3 bilhões de reais, distribuídos em 1100 projetos por ano, e mostram a incrível inflação dos custos por projeto, desde a entrada em vigor dos 100% de isenção. O cálculo destes valores mostra que, só de 2001 a 2014, o valor de cada projeto subiu cerca de 1050% acima dos 158% de inflação no período (IGP-M). Fonte: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php#>>. Acesso em 20/02/2015.

Esquecido o objetivo privatista original da Lei, que era o de atrair capital privado para o fomento à cultura, inaugurou-se um dos mais discutíveis sistemas de incentivo no mundo, onde as empresas patrocinadoras definem a obra, artista, grupo ou projeto a ser incentivado - de acordo com o potencial de retorno de *marketing* - e o governo entra com todo o capital investido, através do mecanismo da renúncia fiscal integral. Um processo carregado de hipocrisia, no qual o governo finge que tem uma política cultural, mas não opina sobre os projetos, e o empresário finge que banca a produção cultural, mas não desembolsa nada.

Sarkovas, antigo produtor de Gerald Thomas e até hoje entusiasta da participação privada no financiamento à cultura, enumera as perversões deste sistema inaugurado durante o ministério Weffort, do governo Fernando Henrique Cardoso:

O problema não está no uso em si de recursos do erário, pois a cultura requer políticas e investimentos do Estado por ser uma questão de interesse público, como a saúde, a educação, o transporte e a segurança. O problema está na forma que o investimento é feito. Leis de incentivo sem contrapartida não são um meio eficaz de financiamento público, nem de estímulo ao patrocínio privado. Desperdiçam recursos com sobrededuções e intermediações; não formam patrocinadores-investidores reais, pois são um jogo de faz-de-conta-que-o-dinheiro-é-privado; pervertem a relação cultura-empresas/pessoas, doutrinando-as a não pôr a mão nos próprios caixas/bolsos para patrocinar/apoiar/investir; desconsideram o interesse público, pois financiam projetos, com dinheiro exclusivamente do Estado, pelo mérito de atenderem o interesse privado. (SARCOVAS, 2005)

Mas ao defender, como solução, a simples volta da contrapartida financeira - “Usando seus próprios recursos, as empresas devem ter liberdade para apoiar o que lhes for mais adequado[...]” (SARKOVAS, 2005) –, Sarkovas se alinha ao pensamento corrente da economia da cultura, a qual crê que a arte e a cultura, como quaisquer outras atividades, têm que se adaptar às regras do jogo existente, que é o da livre iniciativa. Diante da promessa de universalização da cultura através do investimento da iniciativa privada, este pensamento parece não se incomodar com o fato de o objeto artístico perder a sua especificidade de usufruto, ao se transformar em uma mercadoria cujo valor seria medido pelo retorno de *merchandising*. Por enquanto, no Brasil, esta lógica praticamente só se materializa em processos 100% financiados pelo governo⁹⁶ - que, diga-se de passagem, há alguns anos vem “se empenhando” em modificar essa legislação, mas sem obter êxito.

No atual Ministério da Cultura, é o próprio ministro Juca Ferreira o maior inimigo da Lei Rouanet na forma como ela funciona hoje. Em recente entrevista ao jornal O Globo, ele

⁹⁶ Em 2009, nove de cada dez reais captados provinham de recursos públicos. Fonte: <<http://www.funarte.gov.br/funarte/funarte-e-lei-rouanet-estatisticas-2003-2009/>>. Acesso em 20/02/2015.

enumera seus problemas do ponto de vista de sua operacionalização e da concentração que ela causa ou incentiva:

Sou bastante crítico à Lei Rouanet e formei minha opinião com base nos dados do IBGE e do Ipea. A lei criou uma ilusão de que haveria uma parceria público-privada financiando a cultura. Não é verdade. O ministério tem em torno de 300 funcionários para analisar projetos (*que disputam o direito de captar recursos junto a empresas que pretendam investir em cultura via renúncia fiscal*). Há uma quantidade astronômica de propostas todos os anos, e muitas recebem aval para captar o benefício. Só que apenas 20% conseguem, e isso fica concentrado em dois estados. Oitenta por cento do total renunciado vai para (*os estados de*) Rio e São Paulo. Sessenta por cento, para duas cidades (*as capitais*), e são sempre os mesmos (*proponentes*) que recebem: os que dão retorno de imagem às empresas. Não é culpa da empresa. Se criamos um mecanismo para isso, ele pode ser usado. Mas não é parceria público-privada. É outra coisa. [...] Esse dinheiro corresponde a 80% do que o governo federal tem para financiar atividades culturais no Brasil. Levando em consideração o que eu falei, me diga: é possível desenvolver política pública assim? [...] é a privatização de recursos públicos para construir imagens de empresas, algumas delas altamente lucrativas. (FERREIRA, 2015)

No segundo governo Lula, Juca Ferreira havia sido o mentor da proposta de “reforma da Lei Rouanet” (Procultura) que prevê todo um sistema de fomento, o qual inclui até o mecenato incentivado, mas com percentual de incentivo ainda em disputa dentro do Congresso, além de outros dispositivos de financiamento direto. Apesar dos dois anos que demorou para ser elaborada em consultas entre governo e sociedade civil, e os mais seis anos de tramitação dentro do Congresso Nacional, não há ainda sinais de que sua votação e promulgação estejam em vista no futuro próximo, apesar das declarações do ministro, que acaba de voltar ao cargo com a reeleição de Dilma Roussef. Um dos entraves para a modificação da Lei é o medo que os produtores culturais e a sociedade continuam tendo do dirigismo estatal. Mas a lei claramente já opera através de um dirigismo empresarial que pouco tem a ver com a arte, e nada tem a ver com a democratização da mesma. O ministro também fala sobre isso em sua entrevista:

O Globo - Qual seria a saída?

Juca Ferreira - A saída é depositar esse dinheiro — não pode ser menos — no Fundo Nacional de Cultura (FNC) e criar mecanismos de avaliação de projetos que definam uma distribuição mais justa de recursos, capaz de financiar a cultura em todo o território nacional e em todas as linguagens.

O Globo - Mas, ao entregar ao governo a decisão sobre quem financiar, corremos o risco de haver um dirigismo cultural no Brasil, não?

Juca Ferreira - Dirigismo cultural é feito também pelo mercado. Temos uma hipersensibilidade para o dirigismo público e nenhuma sensibilidade para o dirigismo de mercado. É preciso ter essa sensibilidade para ambos os lados, porque os dois são perversos. (FERREIRA, 2015)

Enquanto um novo sistema federal de apoio à cultura não é aprovado pelo legislativo, na prática, muita coisa vai se transformando, pela conscientização cada vez maior da sociedade em relação ao papel do Estado como fomentador. Lentamente, a federação, estados e municípios começam a abrir novos editais, usando ou não recursos das leis de incentivos, assumindo assim cada vez mais seu papel na escolha dos projetos artísticos e culturais a serem

subvencionados. Em alguns poucos lugares, já começam a aparecer inclusive legislações locais, alternativas à da renúncia fiscal, que prevêm ainda diferentes níveis de participação orçamentária e da sociedade civil no processo de seleção, variando também em termos de regularidade e aceitação dos agentes de cultura e do público, tais como as leis de fomento de teatro e dança da cidade de São Paulo e os programas de editais anuais - ou não - de fomento às artes no Rio de Janeiro. Uma alternativa à lógica da produção por projetos é o programa Cultura Viva, que já há alguns anos promove uma parceria do Governo Federal com estados e municípios visando a criação de uma rede dos chamados “Pontos de Cultura”. O programa tenta desburocratizar o apoio à cultura ao incluir no ramo dos patrocínios os pequenos fazeres que já existem e que normalmente estão excluídos do mercado e da ação estatal.

Se em todas as regiões o surgimento de novas formas de fomento permite uma aceleração da produção cultural, no Rio de Janeiro esta vem acompanhada do descompromisso com o sustento de uma grande parte de seus artistas. A parcela do teatro carioca que não se define como entretenimento veio perdendo público, a ponto de se equiparar ao esquema dependente de mecenatos e curadorias, que até então sempre fora o da dança, da ópera e das artes programadas em galerias e museus. Hoje, apesar dos muitos espetáculos de teatro em cartaz, não há plateia suficiente para o financiamento por bilheteria e, com a inconstância e a incerteza dos patrocínios, uma fatia dos trabalhadores da chamada “classe teatral” sobrevive principalmente de expedientes como carreira acadêmica, biscates ou trabalhos em TV, salas de aula, lojas, produção de festas, peças mais “comerciais”, etc., mas raramente apenas de sua atividade artística⁹⁷. Guardadas as devidas exceções e interseções, é como se o teatro carioca tivesse vivido uma volta à era “pré-moderna”, dividindo-se novamente entre, de um lado, os grupos e produções semi-diletantes do teatro “sério” - agora experimental, de novas linguagens -, e do outro, uma indústria sustentável do teatro cômico, do musical e de artistas famosos - agora televisivos.

Na segunda metade dos anos 80, já vimos que as primeiras peças patrocinadas pelo sistema de mecenato de certa forma reagiram à concorrência desigual das novelas de TV, propondo estéticas pós-modernas e autorreferenciais, baseadas na busca de novas linguagens e na preponderância do encenador. Embora as novas cenas ajudassem a criar uma autonomia

⁹⁷ Segundo o PNAD de 2004 do IBGE, o trabalho sem vínculo empregatício no setor das artes e espetáculos abrangia 84,48%, contra 40% em outros setores. (IBGE, 2004)

artística para a parte mais experimental do teatro carioca, também inauguravam a lógica de produção e legitimação curatorial, o que aumentava ainda mais o problema de falta de público no Rio de Janeiro. Nos anos 90, o surgimento de uma rede municipal de teatros na zona sul e de lonas culturais em áreas mais pobres, além de alguns novos tipos de subvenções, tentou acompanhar o interesse de novas gerações e novas camadas da população por um fazer teatral cada vez mais precário, cujo número de profissionais se expandia na proporção inversa de seu público pagante da classe média.

4.2 Teatro carioca público, da zona sul ao centro: patrocínio, televisão, inovação cênica e naturalismo – uma hipótese

A partir dos anos 90, aos poucos a novidade midiática dos grandes encenadores foi perdendo fôlego, e a tarefa de descobrir novas linguagens para os palcos cariocas foi sendo gradativamente dividida com grupos e companhias que, desde a década anterior, lutavam pela sobrevivência na contramão do sistema de estrelato. E por isso mesmo tiveram que fazê-lo também à margem do mecanismo instaurado pela Lei Rouanet, cuja lógica de retorno midiático acabou causando, com o tempo e especialmente no Rio, o redirecionamento do mecenato, que foi gradativamente abandonando o gosto pela novidade artística formal para abraçar o *star-system* televisivo e a indústria de musicais.

Quanto a esta última, nos últimos 25 anos, o pequeno mas importante conjunto de equipamentos públicos formado pelos teatros Carlos Gomes, Sesc Ginástico, e João Caetano⁹⁸ ajudou muito seu florescimento na cidade, fosse possibilitando grandes produções, fosse recebendo temporadas populares de espetáculos “brasileiristas” vindos do CCBB ou ainda do circuito “riollywoodyano” das grandes produtoras. As características e contradições deste campo heterodoxo de produção teatral escapam ao escopo desta tese. Por outro lado, a crescente inclusão de novos teatros de menor porte na rede pública municipal tem possibilitado o surgimento e o desenvolvimento dos trabalhos de grupos e de artistas

⁹⁸ Mais recentemente o Imperator se juntou a este circuito de teatros públicos que recebem musicais, e que inclui as redes municipal, estadual e do Sesc.

vinculados à pesquisa de novas linguagens, cuja lógica de legitimação artística e cujas relações com o meio sócio-cultural do teatro atravessam os assuntos abordados até aqui.

Com a criação do FODA (Fórum das Artes-Rio) em janeiro de 2003, este segmento se juntou a outros na reivindicação de políticas de fomento para as artes cênicas no Rio de Janeiro. Naquele mesmo ano, foi elaborado o primeiro edital da prefeitura neste sentido - o chamado Fundo de Apoio ao Teatro. Se o primeiro FATE iniciou uma série que não chegou a criar uma estabilidade para o setor de pesquisa cênica, consolidou a sistematização do patrocínio com algum privilégio para as novas linguagens, ao mesmo tempo que lançou este segmento definitivamente na lógica dos projetos de curto prazo, silenciando assim suas reivindicações pelos dez anos seguintes.

Durante este período, apenas a AGC (Associação de Grupos e Cias) chegou a se organizar pelo setor, como contrabalanço da criação da APTR (Associação de Produtores Teatrais do Rio de Janeiro), cujos integrantes, de maneira geral, circulam mais em torno da produção que se viabiliza mercadologicamente através da visibilidade midiática e do mecenato incentivado. Mas depois de algum tempo, e na falta de uma política cultural para trabalhos continuados de médio e longo prazo - como aquela estabelecida pela Lei de Fomento em São Paulo - os próprios grupos teatrais cariocas também começaram a se adaptar à lógica de produção por projetos, transformando-se aos poucos em núcleos ou empresas especializadas na concorrência em editais. Esta mutação na forma como os coletivos passaram a encarar seu próprio trabalho fez da associação de grupos uma representação inócua e sem sentido. O fechamento da AGC em 2008 decretou, para o segmento do experimento teatral, a volta de seu silêncio político, cujo rompimento na eclosão do movimento “Reage, Artista!” em 2013 será comentado um pouco mais adiante.

Por enquanto, apresento aqui uma hipótese formulada ao final desta pesquisa, a partir da observação de alguns possíveis relacionamentos entre novas formas teatrais cariocas e seus contextos sócio-culturais. Apesar de não ter sido devidamente testada pela análise detalhada de espetáculos contemporâneos e nem comparada com posições contrárias, e apesar do risco dos reducionismos e generalizações que isto acarreta, sua formulação a partir de observações e resultados obtidos até aqui, além do interesse pela discussão que ela, mesmo precoce, poderá suscitar, me convenceram a apresentá-la brevemente como um painel de forças e tendências, enquanto seu desenvolvimento e verificação dependerão de trabalhos posteriores.

Sociologicamente falando, o que a pesquisa identificou sobre a parte do teatro carioca que é feita nas redes públicas dos teatros da zona sul e centro de nossa cidade, foram forças que o empurram na direção do que Luc Boltanski e Ève Chiapello (2009) chamaram de “o

novo espírito do capitalismo”. O que este mercado restrito espera de um aspirante, para poder aceitá-lo, é que ele seja um artista-empresendedor, capaz de projetar com clareza suas obras antes de criá-las, que trabalhe bem em equipes que podem ser trocadas ou renovadas a cada nova empreitada; um artista capaz de forjar sua própria rede de relacionamentos e de divulgação de seu trabalho, indispensável neste meio individualista e extremamente competitivo, que funciona por projetos, e onde as maiores barreiras a serem vencidas são a do anonimato e a da falta de contatos e comunicação.

As forças mais atuantes no desenho deste novo perfil para o artista de teatro carioca parecem ser a lógica do patrocínio e o paradigma da televisão. Ambas são forças heterogêneas, e possuem cada uma delas diversas vertentes, direcionamentos, gradações e especificidades de nichos, mas também são ambas ancoradas na extrema competitividade de um mercado saturado. No entanto, o mais importante durante a pesquisa foi comprovar que estes dois pólos demonstraram, até aqui, dialogar com o teatro, inclusive esteticamente, o que poderia ajudar a justificar determinados fenômenos ou tendências observados por mim em espetáculos cariocas contemporâneos.

Vimos nos capítulos sobre a França e sobre Gerald Thomas que a influência exercida pelo patrocínio - estatal ou privado - tende a favorecer o surgimento de novas linguagens, novos dispositivos cênicos, embora às vezes isso possa ser concomitante ao enfraquecimento da conexão do teatro com a esfera pública de discussões sobre a sociedade. Quanto ao fenômeno de valorização da inovação cênica, este poderia ser pelo menos parcialmente explicado pela própria categorização utilizada nas instâncias patrocinadoras para qualificar e hierarquizar os projetos artísticos. Seja entre as gerências de marcas das empresas pioneiras no mecenato teatral dos anos 90 - hoje as gerências de *marketing* “turbinadas” pela Lei Rouanet só patrocinam experiências “já comprovadas” -, seja nas comissões de editais públicos do século XXI, a novidade cênica é sempre o critério artístico principal para a escolha dos projetos a serem patrocinados. Claro que a este critério se somam e se encaixam outros, mais sócio-culturais, que podem ter maior ou menor peso, dependendo de cada tipo de seleção: pertinência temática, currículo e celebridade dos artistas, abrangência ou alcance social, acessibilidade, potencial midiático, custo relativo, custo absoluto, etc. A pesquisa - ainda não realizada no Rio - das formas com que os projetos buscam se encaixar nestes critérios promete ser reveladora de condicionamentos estéticos, sociais e econômicos do teatro carioca contemporâneo.

Por outro lado, o capítulo 1 desta tese comentou sobre a forte influência e o diálogo que o teatro carioca tem travado desde a década de 50 com a linguagem televisiva, ora

rompendo com ela, ora explicitando o que ela esconde, ou ainda assumindo as suas formas. O naturalismo da interpretação televisiva brasileira foi visto ali em linhas gerais como uma tendência de recalçamento de emoções, que tenta disfarçar o caráter melodramático da teledramaturgia nacional, dando-lhe um ar de modernidade e racionalidade. Foi citado que, a partir da época de *A Maldição do Vale Negro*, várias correntes de experimentação teatral foram buscar em formas arcaicas o contraponto para a invasão do paradigma naturalista global aos palcos. Alguns espetáculos nesta linha foram ali citados, e depoimentos de atores e diretores como Aderbal Freire-Filho (cap. 1) e Paulo José (cap. 3) confirmam posteriormente na tese esta preocupação da classe teatral entre o final da década de 80 e início de 90. De lá para cá, este movimento de pesquisa de formas antigas e alternativas para o ator parece ter enfraquecido, mas as experiências que ainda insistem neste sentido são aquelas com maior propensão a romper com o modo natural de se atuar no teatro carioca da zona sul e centro. Alguns exemplos são o trabalho de Julio Adrião, Inês Vianna, de companhias que pesquisam a partir de máscaras, como os Bondrés, grupos de teatro de rua, como a Cia de Mistérios e Novidades, e os que misturam circo e teatro, como o Teatro de Anônimo. Embora estes últimos atuem mais do centro para as zona norte e oeste, e fora do Rio.

Mas há algo que pode ser observado em muitos trabalhos inovadores e instigantes que acontecem dentro de teatros públicos na contemporaneidade carioca, para além da já citada cegueira ou interdição temática quanto às gravíssimas disparidades sociais da cidade, e para além do fato de, em geral, eles aderirem a alguma forma de linha narrativa. Se a negação radical “geraldthomasiana” do dramático parece não ter deixado seguidores literais por aqui, talvez tenha sido sucedida por uma outra forma de autorrepresentatividade no teatro da zona sul carioca. Envoltos em narrativas inovadoras mas imunes aos problemas e realidades sociais mais cruéis da cidade, pode se esconder o fato de que, muitas vezes, no teatro carioca, a própria renovação da linguagem cênica passa ao largo do trabalho de atuação.

Diretores, dramaturgos e grupos focalizam cada vez mais sua criatividade na invenção de novos e inusitados dispositivos cênicos, que podem incluir novas formas de narrar, de iluminar, de desconstruir estereótipos, de usar um palco ou de não usá-lo, de criar cenários mutantes, projetados, microfogados e sampleados ou não, de filmar a peça ou encenar o filme, de improvisar, fazer *talk-show*, aula sobre a própria peça, ficção científica, peça virtual ou troca de sexo dos personagens. Entretanto, em geral, não se espera que o trabalho dos atores acompanhe as inversões de perspectiva desta miríade de dispositivos, mas simplesmente que os intérpretes se movimentem entre eles e os integrem com a maior naturalidade possível, podendo inclusive estar falando no celular, tomando whisky ou fumando um cigarro. No Rio

de Janeiro, o compromisso com uma verdade plausível, natural e, muitas vezes, bem comportada das personagens ou figuras do palco parece conviver bem com as mais tresloucadas e criativas invenções cênicas. Alguns dos melhores ou mais arrojados espetáculos que estiveram em cartaz no Rio ultimamente podem ser vistos com maior ou menor precisão por este ângulo⁹⁹. Inclusive uma nova cena carioca, que tenta retomar temas políticos, se afasta de Brecht, ao absorver o naturalismo dos atores, apenas como mais um dos elementos a serem utilizados na estrutura de crítica ou de ruptura do dispositivo da encenação.

Por parte dos artistas do palco, muitas vezes a utilização do estilo natural em um espetáculo de linguagem “ousada” ou “contemporânea” pode andar legitimada por uma vaga ideologia da atuação pós-dramática ou da performance. Uma teoria bem em voga, de valorização da opacidade performática, que pregaria o fim do objetivo de ficcionalizar um personagem, pode andar confundida e misturada com o expediente pasteurizador da indústria audiovisual, onde os intérpretes são normalmente incentivados por várias circunstâncias, e principalmente na teledramaturgia do horário de 17 às 21 horas, a viverem seus papéis como se fossem eles mesmos, em um *reality show* - a se colocarem em cena como as pessoas normais de classe média que eles são.

É verdade que muitas vezes a encenação tira proveito da uma descontextualização proposital, criada pela inserção destas figuras medianas em arranjos ou propostas cênicas nada naturais, provocando fricções cujo estranhamento pode estar virando uma tendência carioca para a pesquisa de linguagem. Mas este expediente pode ainda, também, embutir o gosto por certo tipo de autorrepresentação, que privilegia a estupefação da figura humana “normal” - com modos burgueses brancos de zona sul, mesmo que se referindo a realidades outras, até internacionais - diante de um mundo desmantelado ou enlouquecido, cuja complexidade está muito além de sua compreensão. Isto explicaria pela via da delimitação sócio-cultural a - quase - ausência de um outro tipo de representação de sujeito nos palcos cariocas. Embora apenas em parte, já que esta lacuna de subjetividades não parece ser um fenômeno restrito ao Rio de Janeiro, mas que passou a ser observável em um bom pedaço do teatro da classe média

⁹⁹ *O Elefante, Obituário Ideal, Conselho de Classe, Paralelamente, E Se Elas Fossem Para Moscou?*, Ricardo III - Estes foram alguns dos espetáculos observados, que cito aqui, ainda que sob o risco de imprecisões e injustiças. Pois cada um deles se relaciona de maneiras e com gradações completamente diferentes ao desenho que faço destas tendências gerais, e aqui não há espaço para a discussão destas peculiaridades.

brasileira, a partir do momento em que outros estratos sociais começaram a se manifestar teatralmente.

O paradoxo teatral deste pedaço da cena carioca seria engendrado, portanto, pela convivência pacífica entre uma encenação que se codifica ao não se apegar a nenhum estilo e uma atuação que tenta esconder seus códigos quando se inclina para o estilo natural. Mas esta aparente contradição pode estar em ressonância com o longo diálogo estético entre o experimentalismo carioca e as duas forças sociais que mais influenciam a vida profissional de seus artistas: o patrocínio e a televisão. Pelo menos é isso que sugerem os dados e conclusões levantados até aqui pela presente pesquisa.

Se, pela via da concorrência artística e da libertação frente aos grilhões da bilheteria, o patrocínio pode estimular a constante reinvenção da cena contemporânea, a TV pode, pela via da conformação a um paradigma onipresente de sucesso e bom gosto, exercer uma barreira a novas experimentações atoriais, e chegar mesmo a constituir uma tendência de castração criativa ao trabalho do intérprete carioca. Pois se a naturalidade em cena pode ajudar o ator na difícil tarefa de se legitimar junto ao público e ao meio de um mercado competitivo e parcialmente parametrado pela normatização audiovisual, corre o risco de retirar deste mesmo artista a capacidade política de criar novas formas corporais para representar o ser humano, e buscar assim novas visibilidades possíveis para ele. Esta tarefa, o ator que se rende ao natural teria que delegar ao encenador. Mas será que no teatro ele bastaria para tal?

A lógica do novo espírito do teatro carioca não permite que o potencial de libertação artística do patrocínio, que atua sobre as amarras criativas da encenação, se estenda aos intérpretes. Afinal, quem patrocina os atores? No Rio, cada vez mais, os editais públicos financiam espetáculos enquanto empreendimentos individuais de prazo determinado, que assim podem e devem cumprir sua função renovadora de descobrir novos caminhos pela via da encenação. Mas não há política pública que contemple a lógica de longo prazo da sobrevivência dos artistas. Com rendas de bilheterias praticamente nulas, cachês por empreitadas, precários e intermitentes, cada vez mais os atores do circuito das redes públicas de teatro se voltam para seu principal horizonte de profissionalização: a televisão. Algumas exceções conseguem assumir os dois ofícios e, mais raramente ainda, separar bem as suas demandas estéticas diversas, ainda tirando proveito legitimador e midiático desta dupla atividade, tal como tinham conseguido os atores modernos cariocas, que ajudaram a fundar a indústria televisiva no Rio, a partir do exemplo de 1959 de Sergio Britto e Fernanda Montenegro em *O Mambembe*.

No entanto, o exemplo contemporâneo dos “bem sucedidos” ajuda hoje em dia a reforçar e legitimar um modelo de caminho de sucesso a seguir, que vai desde o teatro alternativo carioca até o Projac/Globo ou a Record, passando por gradações e variações do mercado atorial, já que a rede teatral da zona sul promete ser o melhor e mais disponível mostruário para contratação de mão-de-obra de alto nível para estas emissoras, sediadas na cidade. Junto com esta perspectiva real de profissionalização, os exemplos dos que alcançaram o sucesso ajudam a difundir os modos de atuação necessários para obtê-lo, reforçando assim o caráter paradigmático do estilo a seguir.

Mas a verdade é que a grande maioria dos atores em atividade no Rio de Janeiro compõe a massa dos que nunca vão entrar para o meio profissionalizado da televisão, a não ser para servirem eventualmente de mão-de-obra de reserva para pequenas “pontas”. Dentre estes, há aqueles que, por não desistirem do teatro de jeito nenhum, assumem outras profissões concomitantes ao ofício. Talvez seja curiosamente nestes casos, onde a diletantização poderia significar uma maior liberdade para a pesquisa de novas linguagens atoriais, que o paradigma profissional da televisão acabe se fazendo em geral mais presente. Contida no próprio horizonte de expectativas das plateias e dos agentes do meio teatral, a pressão que a estética da atuação televisiva exerce sobre um ator experimental inseguro e à deriva no mercado teatral, ansioso por demonstrar seu profissionalismo, pode acabar representando uma força subliminar e conservadora em seu trabalho.

Este conservadorismo formal do ator pode aumentar ainda mais se, na plateia, houver um diretor ou produtor de elenco, que pode estar ali justamente para avaliar a possibilidade técnica de alguns para trabalharem nos estúdios. Esta difícil medida de profissionalismo inclui carisma, brilho no olhar, capacidade de empolgar o espectador e, ao mesmo tempo, saber diluir tudo isso em um jeito natural e cotidiano de falar, gesticular e se mover em cena.

A hipótese aqui formulada parte da premissa de que uma política pública direcionada a projetos de encenação não ataca o problema da sobrevivência dos atores e atrizes da cena experimental carioca. Estes ficariam expostos, portanto, à influência do campo profissional da televisão, cujo paradigma naturalista de atuação acabaria interferindo assim fortemente em seu trabalho artístico. Mas este não seria um movimento de causa e efeito, e sim de diálogo e influências em múltiplas direções. Pois os artistas cariocas tiveram, e continuam tendo, maior ou menor participação na formulação das políticas públicas que empurram o teatro carioca na direção do evento e, quando não as têm, estão optando por se colocar de acordo com as regras vigentes. De uma certa maneira, as visões do teatro por projetos, do artista como empreendedor e do ator multimídia e multimeios parecem fazer parte do imaginário de um

novo espírito teatral carioca. O resultado artístico desse jogo de forças aparece sugerido na presente hipótese como uma tendência esquizofrênica de representações de mundo extremamente criativas e inovadoras em uma cena que pode, ao mesmo tempo, conter representações conservadoras e normatizadas do ser humano.

Afinal, apesar de invisíveis, é no naturalismo televisivo que foram se esconder todos aqueles truques da empatia melodramática que, se bem aplicados e bem disfarçados, ainda podem fazer do ator um sucesso nacional, mas também um baluarte do progresso automático da sociedade burguesa. Ao apresentar a condição de classe média como a verdadeira natureza do ser humano, o teatro que se fecha neste tipo de representação apaga as lutas sociais, as contingências históricas e culturais que envolvem o surgimento e manutenção da ordem burguesa, legitimando assim seu discurso de convergência universal. Foi esta acomodação, através da normatização atorial de um olhar esperançoso sobre o *status quo*, que exasperou alguns inovadores do teatro, tão ideologicamente diferentes como Gerald Thomas, Bob Wilson e Tadeusz Kantor, mas muito antes deles, Jerzy Grotowski e Antonin Artaud. Sem falar no próprio Bertolt Brecht, para quem nada deveria parecer natural, no teatro e na vida.

4.3 O novo espírito teatral: a visão de negócio

O teatro que se reinventa a cada projeto forma toda uma cadeia econômica, cujas relações se complexificam à medida que seus proponentes buscam a profissionalização. O quadro apresentado anteriormente diz respeito a uma boa parcela dos atores que correm atrás de espaços em elencos. Mas o mercado carioca dos editais, das vendas de espetáculo, das curadorias e dos festivais gira na verdade em torno daqueles artistas que são capazes de desenhar e executar seus próprios projetos teatrais, sozinhos ou em equipe. Isto exige conhecimento e conhecimentos, talento e sorte. Para penetrar no seleto grupo dos agentes culturais cariocas é preciso se informar e trocar saberes.

Em outubro de 2014 aconteceu, no teatro SESI e com o patrocínio do sistema FIRJAN, o II Encontro Artes Cênicas e Negócios, dentro da programação do 5º Tempo

Festival¹⁰⁰ que, paralelamente às apresentações artísticas, promoveu toda uma série de atividades inserindo as artes cênicas no conceito de economia criativa. Em seu site, o festival diz que “[...] aposta em um entrelaçamento das artes e dos negócios, seja por meio do compartilhamento de experiências por parte de criadores, seja através da aplicação de práticas de negócio ao fazer teatral.”¹⁰¹

Dirigido e criado por produtores de renome e sucesso e com uma abordagem mercadológica sobre o fenômeno da inovação cênica, o Tempo Festival investe na internacionalização dos produtos artísticos cariocas e na busca de novos financiadores para o mercado teatral, sem discutir com ênfase a natureza dos mecanismos legais e governamentais necessários para isto acontecer, ou muito menos situar este assunto em um contexto político de diversidade ou democracia cultural. Com um enfoque pragmático, o encontro se limita a tentar prover os agentes participantes com algumas ferramentas para melhor se movimentarem no mercado, tal como ele funciona hoje.

O encontro, que pela 2ª vez fazia parte do festival, teve grande afluência de artistas-empresendedores, principalmente do ramo teatral “não-global”, funcionando como uma mistura de curso capacitador e feira de negócios. Depois de um ciclo de palestras e mesas, com foco na informação sobre o mercado internacional, empreendedorismo e até algumas falas sobre políticas públicas, no terceiro dia do encontro aconteceram os eventos que todos aguardavam, pelas oportunidades que poderiam oferecer aos participantes: a chamada “rodada de negócios” e o “pitch”.

A rodada de negócios, segundo o programa do evento, “[...] é voltada para produções já realizadas. Cada representante - de espetáculo, grupo, coletivo ou companhia - apresenta seu projeto para programadores, curadores, e/ou diretores artísticos com a finalidade de promover espetáculos e repertórios”.¹⁰² Na cafeteria do teatro, vários curadores nacionais e internacionais recebiam os *portfolios* dos espetáculos, davam conselhos, trocavam contatos e ideias com os artistas, que se levantavam a cada 20 minutos para “visitar” a próxima mesa, com o próximo gestor.

¹⁰⁰ TEMPO FESTIVAL. Disponível em: <<http://tempofestival.com.br/>>. Acesso em 03/02/2015.

¹⁰¹ TEMPO FESTIVAL. Disponível em: <<http://tempofestival.com.br/instantaneo/artes-negocios/>>. Acesso em 03/02/2015.

¹⁰² TEMPO FESTIVAL. Disponível em: <<http://tempofestival.com.br/instantaneo/artes-negocios/>>. Acesso em 03/02/2015.

Mas o momento mais esperado do encontro foi certamente o *pitch*, que, por ser um conceito novo no ambiente de negócios culturais do Brasil, tem uma longa explicação no site do evento:

Pitch significa, em inglês, uma exposição ou, em bom e velho português, a lábia do vendedor. No baseball, *pitch* é o arremesso do jogador que deseja vencer a partida. Estes dois significados dizem muito a respeito desta prática de negócio. Pois o *Pitch* é uma breve apresentação – geralmente, de 3 a 5 minutos – com objetivo de despertar o interesse da outra parte (investidor ou cliente) pelo seu negócio. Sendo assim, tal como o jogador de baseball, você deve lançar a sua oportunidade ao cliente, tendo em vista convencê-lo, como um bom vendedor, de que o seu projeto é viável, factível e atraente. Para isso, a apresentação deve conter apenas as informações essenciais e diferenciadas, expostas verbalmente, mas também com direito a demonstrações de cena e recursos virtuais (slides em powerpoint).¹⁰³

Passamos a tarde inteira vendo estas apresentações, que mais se pareciam com pequenos esquetes, onde os artistas vendiam, apresentavam ou “performavam” seus projetos futuros para nós, mas principalmente para uma espécie de júri, formado por produtores envolvidos com o festival, representantes da FIRJAN e especialistas convidados. Estes também comentavam, davam conselhos e escolheriam um vencedor ao final do programa.

De interessante para nosso assunto foram os vencedores desta etapa e a discussão que apareceu entre o jurado João Madeira – criador do prêmio Shell e atual diretor do grupo cultural AfroReggae – e alguns artistas da plateia. João havia chamado a atenção de vários concorrentes para a falta de uma sinopse dos espetáculos, e insistido em como este quesito era importante na avaliação de alguém que iria desembolsar um patrocínio. Ao final das apresentações, um artista da plateia notou que quase a totalidade dos concorrentes ao *pitch* não tinham uma história da peça previamente pronta, e comentou como os patrocinadores estavam despreparados para compreender essa prática comum do teatro contemporâneo, onde a escrita cênica ocorre junto com a dramaturgica, durante os ensaios, e não previamente.

Em vídeo sobre versão anterior do mesmo evento, alguns participantes do *pitch* anterior, de 2013, comentam que o encontro que o festival proporcionou, “entre esse pessoal de negócios e a parte dos fazedores de cultura, tanto produtores quanto artistas, [...] foi muito rico, porque eram tribos diferentes que, na verdade, estão trabalhando pela mesma coisa, pela cultura.”¹⁰⁴. Os depoimentos revelam que os projetos tiraram proveito daquela experiência

¹⁰³ TEMPO FESTIVAL. Disponível em: <<http://tempofestival.com.br/instantaneo/o-que-sao-pitch-e-speed-dating/>>. Acesso em 03/02/2015.

¹⁰⁴ TEMPO FESTIVAL. Disponível em: <<http://tempofestival.com.br/tv-tempo/e-pitch-e-pitch-e-pitch/>>. Acesso em 03/02/2015.

para se modificarem no percurso do encontro, acolhendo sugestões novas e acessando novas estratégias. A divulgação desta visão que busca uma permeabilidade entre arte e negócios parece já ter colhido frutos maduros no *pitch* 2014. Dos três projetos vencedores, dois apresentaram dispositivos que, ao incluírem e misturarem plano de negócio e projeto artístico, chamaram a atenção dos executivos da FIRJAN.

O mais convincente deles foi o projeto do espetáculo *Um de Nós*, de Pedro Monteiro, que, além de contar na concorrência com o aval de já ter conseguido captar àquela altura 350 mil reais, apresentava uma forma de retorno de imagem para o patrocinador cuja aplicação até agora havia sido restrita a eventos esportivos. Como o espetáculo contava a saga de um judoca iraniano que passava a vida tentando ir às Olimpíadas, o cenário seria um tatame de competição, em volta do qual estariam, de maneira realista, as placas luminosas dos patrocinadores esportivos que, neste caso, também seriam os da peça.

O caminho apontado pelo resultado da competição do Tempo Festival de 2014, mais do que abrir portas para a criação teatral, parecia estar definindo ou ensinando rumos a tomar, para aqueles artistas que desejam uma melhor comunicabilidade dos seus projetos com o mundo dos negócios.

Esta necessidade de a arte se adaptar à lógica dos negócios extrapola o meio da produção profissional no Rio e chega às universidades, onde alguns professores levam a sério a tarefa de preparar os alunos para o mercado de trabalho, em projetos de extensão que conseguem tanto patrocínios como sucesso de público. Um projeto de extensão na UNIRIO tem conseguido patrocínios da Fundação Cesgranrio de cerca de 160 mil reais por peça, para produzir musicais de textos da *Broadway*, os quais, por um “dispositivo legal”, são isentos de direitos autorais em montagens universitárias. (REIS, 2013c) Um dos maiores sucessos da temporada carioca de musicais de 2014 foi a montagem de *The Book of Mormon*, dirigida pelo professor e idealizador do projeto, Rubens Lima Jr. Depois de longas temporadas na universidade, o musical encheu os 1200 lugares do Teatro João Caetano durante alguns meses, com filas na porta para os ingressos cuja gratuidade, por sua vez, garantia a isenção dos dispendiosos direitos de autor para a produção.

Se o meio cultural não se adapta às necessidades do mundo dos negócios sem algumas distorções e concessões, o mesmo acontece com o meio acadêmico. Apesar do esforço recompensado e do papel de popularização inédito que o projeto de extensão de musicais da UNIRIO alcançou, a falta de discussão sobre a ideologia e sobre os meios de produção dos musicais hoje no Rio de Janeiro levanta a dúvida sobre se a simples formação de mão-de-obra para um mercado altamente lucrativo e seletivo como este deveria ser tarefa para uma

entidade pública. Isto surge como mais problemático no caso de uma universidade, que possui inclusive programa de pós-graduação de excelência com a função de pensar o teatro brasileiro, e parece, no entanto, fechar os olhos para o projeto. Pelo menos não se manifesta, seja para apoiá-lo como ferramenta de democratização, seja para questionar sua inadaptação às funções da universidade ou suas inúmeras incoerências éticas.

A indefinição da universidade diante da relação problemática entre o teatro e o mercado acaba por colocá-la numa posição análoga à do próprio mercado, com professores livres para lutar a qualquer custo pelo sucesso de suas produções, que podem extrapolar os muros da escola e lançar todos, professores e alunos, em promissoras carreiras externas. No início de 2015, um outro projeto de extensão, da mesma universidade, lança chamadas para audições de seu próximo trabalho: uma versão teatral do filme musical estrelado em 1990 por Xuxa Meneghel e Sérgio Mallandro, *Lua de Cristal*. (TEATRO..., 2015)

4.4 A outra outra visão:

Mas assim como existem outras práticas teatrais no Rio para além da zona sul, tanto ali quanto em outros territórios da cidade existem formas diversas de se encarar a relação entre o mundo dos negócios e o das artes, e de como deveria ser uma política pública voltada para os artistas e para o público. Estas diferentes visões carregam diferentes concepções de arte e de cultura, e a radicalização de sua disputa pela cidade pode fazer parecer que estes dois campos de atuação se excluam e seriam antagônicos. O ano de 2013 foi fundamental para a inserção de uma parcela dos trabalhadores do teatro carioca no centro destas discussões.

A partir da Conferência Municipal de Cultura, que a prefeitura do Rio de Janeiro promoveu no Teatro Imperator em 5 e 6 de agosto daquele ano e que foi precedida por uma “Des-conferência” e por plenárias do movimento “Reage, Artista!”, até a própria noção de cultura como produto começou a ser posta em questão. Grupos ligados a manifestações tradicionais como o Jongo, a tradição afro-brasileira, indígena, ou mesmo a recente “dança do passinho” não estão satisfeitos em ter que moldar suas práticas à lógica de apresentação de um produto, que significa muitas vezes matar o valor intrínseco de suas formas, ao transformar ritual em CD, roda em apresentação, tradição em evento. Com o decorrer dos debates na cidade, este tipo de questionamento começa a extravasar o campo da cultura tradicional ou de favela, por representar anseios de todos aqueles que trabalham com arte e com cultura e que

recentemente tiveram que se transformar em produtores, empreendedores, empresários capazes de remodelar sua atividade artística para o formato exigido pela captação de recursos governamentais. Pois, dentro do panorama cultural contemporâneo, mesmo atividades que até recentemente aconteciam de maneira autônoma, tendem a desaparecer se não se inserirem no mercado cultural que é de alguma forma financiado pelo Estado.

O teatro carioca lida de muitas maneiras com este debate. Em 2013, o movimento “Reage, Artista!” centralizou a discussão mais ampla de uma arte que deseja novas relações com a cidade e com poder público. No final do ano, o jornal O Globo (REIS, 2013b) discutia como as então recentes manifestações eclodidas em junho haviam sido antecipadas pelo “Reage” e como elas influenciavam uma nova leva de teatro político no Rio de Janeiro, citando obras de diversos artistas ligados ao movimento, que haviam estreado recentemente ou estreariam em futuro próximo. Apesar de a matéria do Globo focar em produções da zona sul, algumas daquelas produções eram fruto de interação entre zona sul e periferia ou simplesmente grupos de periferia que se apresentariam fora de seu contexto, como a Cia Marginal. No caso da matéria, são exatamente estes grupos os mais interessados no debate de novas políticas públicas para a cultura, embora praticamente todos os citados tivessem tomado parte nela de uma forma ou de outra no calor de 2013. A matéria deixa entrever uma ligação entre a temática política dos espetáculos e o engajamento na luta por políticas públicas, democratização, descentralização, diversificação de fontes e capilarização dos recursos. Estamos vendo até aqui que esta relação não é de forma alguma aleatória.

O movimento “Reage, Artista!”¹⁰⁵ foi criado no início de 2013 por artistas e agentes de cultura como uma reação ao sucateamento dos teatros, bibliotecas e outros equipamentos culturais, que a prefeitura do Rio de Janeiro havia fechado em resposta à tragédia da boate *Kiss*, em Santa Maria (RS). O “Reage” criou, desde então, um espaço para o debate político dos trabalhadores da cultura que antecipou e, por fim, se somou à nova onda de protestos, e continua sendo, até hoje, ao lado de outros coletivos, uma referência para a discussão das políticas públicas para a cultura na cidade.

Indicado ao prêmio Shell de 2013 na categoria “inovação”, “por ampliar a participação dos artistas cariocas no planejamento cultural da cidade do Rio de Janeiro”, aproveitou a oportunidade da cerimônia da entrega dos prêmios para divulgar um manifesto, com as suas

¹⁰⁵ Do qual eu faço parte desde fevereiro de 2013.

ideias e uma listagem de todas as suas ações naquele ano. O documento faz um balanço realista dos avanços e denuncia a desmobilização de parte dos trabalhadores do teatro e da cultura:

[...] ainda que o acúmulo produzido neste ano de trabalho esteja reverberando e abrindo novos caminhos, chegamos à conclusão que perdemos quase todas as disputas diretas até aqui. Ainda não emplacamos mudanças em editais e estatutos, ainda não escrevemos leis, ainda não interferimos diretamente na modificação ou criação de políticas culturais.

A grande vitória do movimento neste tempo tem sido a de sua própria existência. Ela nos garante que o debate continuará, que há muito o que mudar. A autocrítica mais forte a ser feita é a de que a sociedade civil não pode abrir mão de participar na construção de políticas públicas, não pode abandonar o jogo, mesmo este sendo um campo repleto de contradições. (REAGE..., 2014)

Em uma noite alegre, fantasiados e festivos¹⁰⁶, os integrantes do “Reage, Artista!” distribuíram entre as celebridades presentes ao Teatro Tom Jobim aquele panfleto, no mínimo fora de contexto, que mostrava seu alinhamento às novas formas de luta social eclodidas naquele ano, ao avisar que o movimento não pretendia ser nem “uma síntese da cidade”, e nem “um grupo de artistas que representa politicamente os demais artistas” (REAGE..., 2014). O Reage resolveu usar a indicação que recebeu do júri da Shell para questionar o prêmio, a empresa, o elitismo dos mecanismos de legitimação cultural, e a postura subserviente dos artistas frente ao mercado.

O movimento agradece a indicação mas, como não pode deixar de fazer, questiona alguns aspectos deste acontecimento: [...] O que pensar da indicação a um prêmio por feitos ainda não alcançados? O que é o prêmio Shell e como ele vem sendo trabalhado historicamente? Que tipo de arte este prêmio, que, talvez, seja o mais importante na cidade, legítima e incentivada ao longo dos anos? O que leva a empresa a optar por premiar artistas no eixo Rio/São Paulo, e não lançar editais de fomento, nem incentivar projetos de cultura? O que a Shell ganha com o prêmio e em que proporção ela devolve à sociedade? Qual é o papel que este e outros prêmios poderiam ter que não o de criar uma “elite cultural”?

As premiações fazem parte do rol de mecanismos de legitimação de um mercado cultural cuja dinâmica tem favorecido historicamente a concentração dos investimentos, e suas conseqüências nefastas. Os modos de produção que nos pautaram nos últimos anos e, com eles, nossas relações com as formas de subvenção (onde avanços foram também conquistados), geraram uma espécie de anestesia, onde a participação na construção de políticas passou a se confundir com atuar de “pires na mão”. O poder público no campo da cultura passou a nos pautar (com a nossa conivência) nos modos de construção de projetos e, conseqüentemente, em nossos modos de criação. Nós nos tornamos reféns de uma lógica produtiva bastante problemática, porque definidora de modelos estruturais que têm por finalidade um tipo de produto cultural limitado e determinado. Passamos a pensar setorialmente, quando a questão é antes ampliar nossos conceitos, compreendendo que a arte e a cultura atravessam e transversalizam todas as situações da vida social.

¹⁰⁶ Infelizmente não pude estar na cerimônia, por já estar, nesta data, no exterior, em estágio sanduíche. Mas participei ativamente da redação do documento que, como quase todos do movimento, passou por muitas mãos.

É preciso mudar os paradigmas de discussão e de atuação no campo da cultura e expandir para um pensamento sobre a cidade, o estado, o país.” (REAGE..., 2014)

4.5 A outra cidade

O núcleo do “Reage, Artista!”, ou seja, aqueles participantes que se dedicam a trabalhar pelo movimento para além das plenárias abertas, foi se formando a partir de diversos estratos de trabalhadores da cultura no Rio de Janeiro. Mas depois de dois anos de existência, este pequeno grupo de trabalho acabou se fixando em torno de pessoas que atuam na zona norte e sul da cidade, principalmente nas artes cênicas: teatro, dança e performance.

Nas várias discussões, plenárias, conferências e “des-conferências” em que o grupo tem participado ou organizado, entrou em contato e fez parcerias com coletivos, pessoas e entidades que trabalham em favelas e periferias, seja através de redes ou ONG’s¹⁰⁷, em geral ligados a projetos que colocam a cultura como ferramenta de inclusão social. O contato com as demandas e propostas destes outros grupos possibilitou aos integrantes do Reage duas noções importantes para o próprio movimento. Primeiro, que a situação de exclusão política daqueles artistas que lutam por mudanças nas condições de trabalho, e por políticas públicas democratizantes para a cultura e para as artes, não é muito diferente da situação dos grupos de periferia que pedem políticas públicas que possibilitem que a cultura atue como amálgama das diferentes partes da cidade. O “Reage, Artista!”, se sente, neste sentido, como um movimento social na “periferia da arte”. Em segundo lugar, o movimento percebeu que a falsa dicotomia e a polarização entre as ideias de arte e cultura, advinda de disputas entre campos distintos de atuação, pode nublar o fato de que estas duas práticas são entrelaçadas, e que a arte, além de fazer parte da cultura, não é necessariamente um instrumento de distinção elitista, mas pode, ao contrário, produzir visões novas de sociedade e de Estado. Sem este recurso de transgressão simbólica, contido na inovação e na criatividade artísticas, a inclusão pela cultura corre o risco de, sob o pretexto e a promessa de ascensão social, se transformar em uma

¹⁰⁷ Coletivos como: Arte Pública, Visões Suburbanas, Ocupa Lapa. Organizações, movimentos e redes como: Observatório de Favelas, Crescer e Viver, Redes para a Juventude e Fora do Eixo.

cooptação de mão-de-obra subalterna, em um negócio entre ONG's, governo e indústria cultural.

Nas artes cênicas, este problema já era abordado há uma década em um estudo onde Victor Hugo Adler Pereira (PEREIRA, 2005) compara o teatro engajado de classe média dos anos 60 com o surgimento, a partir dos anos 90, de espetáculos de grupos de periferia e comunidades, ligados a projetos sociais. Depois de analisar o caráter, muitas vezes paternalista, da crítica cultural em relação a estes projetos, e as dificuldades de inserção profissional dos jovens que dali saíam para o mercado, o pesquisador da UERJ conclui o trabalho considerando problemática, naquela conjuntura, a promessa de transformação social pela via daquele tipo de projeto. Basicamente os motivos seriam dois: o primeiro seria que, ao contrário do teatro engajado dos anos 60, a falta de uma discussão ideológica ampla, onde pudessem surgir novas propostas de organização da sociedade e do Estado, faz com que muitos destes espetáculos se restrinjam ao objetivo de dar visibilidade ao problema dos oprimidos, correndo o risco de, às vezes, esta luta por visibilidade se confundir com aquela dos próprios projetos sociais em disputa no mercado. Artisticamente, o efeito deste enfoque particularizador dos problemas sociais gera estéticas muitas vezes ligadas ao testemunho que, ao oferecerem para um público classe média a promessa do “real”, podem cair no problema do “espetáculo da miséria”, fenômeno concomitante nas indústrias culturais.

Em segundo lugar, que se liga ao primeiro, Victor Hugo aponta o papel primordial negligenciado pelo Estado na formação básica durante a infância daqueles jovens, que o trabalho cultural posterior em projeto social não teria nunca como suprir ou compensar, no máximo amenizar. “Como ignorar ou deixar em segundo plano o fato de que o Estado centraliza e preserva mecanismos de exclusão social?” (PEREIRA, 2005, p. 135) Por mais incrível que seja a atuação artística, formativa e cultural de um projeto social, ao saírem de lá seus participantes encontram um mercado cultural com lugares pré-estabelecidos, para o qual o único índice de posicionamento que eles possuem são seus próprios estigmas de cor da pele, baixa escolaridade ou escolaridade precária, e pertencimento a um gueto.

Os debates com agentes culturais da cidade e com o poder público mostra que, dez anos depois, e após a criação do programa das UPP's (Unidades Policiais Pacificadoras), estas questões ainda estão por serem discutidas. Ainda hoje parece que pontes artísticas mais sólidas entre os dois lados da cidade só poderão ser erguidas se alicerçadas por discussões mais amplas e ideológicas sobre a sociedade, suas determinações e alternativas.

Arena Cultural Dicró, Vila Cruzeiro, 20 de dezembro de 2014.

Igor da Silva realiza um streap-tease com pitadas de agressividade, ao som de I'm too sexy. Enquanto a música diz “eu sou muito sexy para a minha camisa, eu sou muito sexy para o meu carro, para Milão, Nova Iorque e Japão, sou modelo, sabe o que isso quer dizer, dou minha viradinha na passarela...”, Igor vai retirando, uma a uma, as cerca de 12 vestimentas e uniformes de profissões possíveis para os favelados: operário, bombeiro, gari, PM, cozinheira, enfermeira, motorista etc., até mostrar seu corpo atlético e magro, profundamente negro. Sempre enfrentando e seduzindo a plateia com o olhar, Igor impressiona com sua dança sensual e agressiva pela disponibilidade corporal e pela consciência e comunicação da ironia proposta.

Por causa da minha ligação com quase todos os diretores do coletivo Bonobando¹⁰⁸, fui obrigado a ir até a Arena Cultural Dicro, na Vila Cruzeiro, para ver a demonstração pública do primeiro ano de trabalho do grupo - sem muita animação, pois tinha pouco tempo para finalizar a tese, e nesta hora qualquer coisa que nos tire do assunto vira um estorvo. Para minha surpresa, não só a apresentação – eles não chamaram de espetáculo, mas a estrutura era como se o fosse – tinha muito a ver com as minhas questões de pesquisa, como me apresentou um rol de experiências estéticas de um ineditismo e de um impacto que eu não havia encontrado durante estes 4 anos de pesquisas, nem na zona sul do Rio de Janeiro e nem na *Rive Droite*.

Segundo o site da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro¹⁰⁹, a apresentação era resultado de uma parceria entre a ONG Observatório de Favelas e o Teatro da Laje, cujo projeto de residência artística na Arena Dicro

[...] foi contemplado no Edital de Fomento da Secretaria Municipal de Cultura. A residência artística gerou, por sua vez, um novo coletivo formado por artistas de várias partes da cidade, o Bonobando – Bando de Artistas Autônomos.

A residência artística teve duração de 10 meses. Durante esse tempo, 12 atores participaram de atividades de terça a sábado pela manhã, realizando experimentos por todos os espaços da Arena Carioca Dicro. Estudos sobre performance, dança, criação de cenas, práticas teatrais, experimentação de jogos, música e canto se integraram para a formação de atores-criadores. Oficinas de palhaço, de bufão, de

¹⁰⁸ Adriana Schneider e Paula Maracajá são minhas companheiras de comissão do “Reage, Artista!”, no qual Verissimo Junior também tem participação intermitente, mas ativa. Lucas Oradovschi, junto com Adriana, trabalhou comigo em 2014 na criação do espetáculo *Crônicas de Nuestra América*, de Augusto Boal. A outra integrante da equipe de direção é Mariana Mordente.

¹⁰⁹ CULTURA RJ. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/evento/arena-dicro-em-festa>>. Acesso em 02/03/2015.

ator-narrador, ministradas por Sergio Machado, João Carlos Artigos e Julio Adrião, respectivamente, também fizeram parte do processo. Além de inúmeras pesquisas sobre a localidade da Penha e suas festas, arte e política, cidade e sociabilidade urbana, procedimentos dramatúrgicos, história do teatro, cultura popular, entre outras.

Espalhada nas performances individuais que eram intercaladas com cenas em coletivo, a crítica social que encontrei no espetáculo da Vila Cruzeiro não tinha nada daquela moderação que Adriana Facina (2013) denuncia como lugar comum em atividades culturais de projetos sociais em favelas cariocas. No entender da antropóloga, a “razoabilidade” das críticas na produção cultural da maioria destes projetos teria um efeito duplo de subalternizar a cultura local pela imposição do paradigma das “boas maneiras” de classe média e, ao mesmo tempo, facilitar a captação de recursos para o trabalho social:

Esse ‘leve desagrado’, pode ser traduzido no discurso crítico da ‘realidade social’ feito de forma vaga, com o objetivo de não desagradar e afastar possíveis parceiros que possam viabilizar economicamente os projetos. É importante ainda, na corrida por investidores, apresentar a favela como território da ausência de Cultura. E na relação que se faz entre esta ausência e problemas sociais, notadamente a violência armada ligada ao crime, a favela torna-se valiosa para estratégias de captação de recursos públicos e privados para projetos culturais variados. (FACINA, 2013, p. 31)

Patrick Sonata, do alto da rampa de acesso para o palco da Arena Dicró, narra as incríveis façanhas de sua própria epopeia com os gestos grandiloquentes de um rapsodo, e um ligeiro sorriso que denuncia a ironia da situação: “Porque eu sou ator, porra!” Pausa. “Mas eu não fui nem da Cal nem do Tablado não, porra!” Pausa. “Mas eu sou ator de teatro!” Risos. “[...] porque eu participei dos projetos sociais.” Se exhibe, risos. “Eu já fui do Afroreagge, eu já fui da CUFA, do Crescer e Viver... hoje eu sou do Observatório de Favelas”. Aguarda os aplausos, que surgem junto com as risadas. Eu já ajudei a dar dinheiro pra muita gente!” Risos, aplausos. “[...] Porra, cara, eu sou de vanguarda! Eu sou vanguardista! Eu sou de antes da Dilma! [...] Eu também quero entrar pra televisão, porra! Mas eu não quero fazer só mordomo, porra! [...]”

Charlotte Nordmann (2007) discute em seu livro *Bourdieu/Rancière: la Politique entre Sociologie et Philosophie* as críticas feitas por Jacques Rancière à sociologia de Pierre Bourdieu. A autora discute problemas e lacunas nas duas abordagens sobre a questão da emancipação, e comenta a falibilidade da argumentação do filósofo, que não chega a conseguir invalidar as descrições de Bourdieu sobre o fenômeno da desapropriação de discurso a que são submetidas as classes oprimidas. Rancière refuta a crítica social enquanto ferramenta de libertação, ao dizer que a sociologia tenta arrogar para seu discurso sobre

política uma exclusividade de legitimação que tem servido historicamente apenas para justificar e endossar uma falsa imutabilidade da situação de desigualdade. Esta, por sua vez, só poderia ser rompida, segundo o filósofo, não pela verificação de mecanismos opressores, mas pela afirmação incondicional da igualdade. A pronúncia do discurso da igualdade entre os seres humanos, mesmo que funcionando a partir do “poder das palavras”, de um mecanismo afirmativo e não científico, seria a única forma produtiva de se embaralhar o mapa dos números, dos lugares e das visibilidades possíveis, que estabelece quem participa ou não do jogo político.

Batidão eletrônico onde uma cantora canta insistentemente “Bitch!, Bitch! Bitch!” em altos brados. No fundo do palco, projeções de um desfile de moda em algum país islâmico, com as modelos vestindo burca, e depois imagens de mulheres como consumo sexual. Destaques para Xuxa, Tiazinha e outros lixos culturais das fábricas de empacotar mulheres. Alucinada, possessa, Karla Suarez faz uma espécie de ritual, também de strip-tease, mas no qual ela tira toda uma feira de frutas e legumes de dentro de seu maiô. Ela os estraçalha, come, dança, e os joga com raiva no chão ou em alguém que esteja pela frente.

O livro de Charlotte Nordmann (2007) sobre Rancière e Bourdieu resume dois pensamentos opostos e influentes na França e no mundo, tanto no campo do estudo social quanto no campo que pensa a arte em suas vertentes e possibilidades políticas. A autora aponta contradições e limites no pensamento dos dois autores, e termina por sugerir um meio-termo onde a afirmação da emancipação possa ser conjugada à crítica dos seus obstáculos.

Mas a polarização no pensamento francês só consegue ser rompida quando Nordmann acrescenta perspectivas externas, como a da pensadora e militante feminista norte-americana Judith Butler, que debate com Bourdieu quando evoca o “poder das palavras”¹¹⁰ (apud NORDMANN, 2007, p. 213), capazes de subverter uma ordem onde elas estão originalmente inscritas e determinadas. Butler desafia tanto a visão do filósofo quanto a do sociólogo, quando discute gestos igualmente subversivos que valem mais do que palavras, como o das *drag queens* que, ao imitarem o gênero feminino, revelariam toda a estrutura de construção, e

¹¹⁰ BUTLER, 2004, p. 228.

consequentemente de poder, inerente a qualquer gênero, assim como suas contingências.¹¹¹ (apud NORDMANN, 2007, p. 214)

Nordmann ainda comenta como o sociólogo argelino Abdelmalek Sayad¹¹² (apud NORDMANN, 2007, p. 217) demonstrou, em seus estudos, que não foram necessários nem gestos e nem palavras, para que os emigrantes oriundos da descolonização embaralhassem as noções que os franceses tinham dos termos cidadão, emigrado e estrangeiro. Sua simples presença de emigrados que não eram mais estrangeiros foi capaz de confundir os conceitos de igualdade e cidadania na França.

A partir da inserção de pensamentos estrangeiros e diversos, a disputa entre Rancière e Bourdieu deixa de ser um combate entre extremos para virar um terreno onde uma perspectiva pode ajudar a alargar os limites da outra. Pensar as determinações da sociedade não precisa significar a aceitação de um caráter infinito e irremediável para sua reprodução. Por outro lado, se o poder performático da simples afirmação da igualdade não pode ser negado, a subjetivação política que advém deste movimento precisa ser situada no tempo e no espaço. O poder libertador das palavras não pode ser encarado como inerente, como quer Rancière. As condições históricas de sua enunciação e recepção devem ser compreendidas e criticadas, até para que estas novas palavras possam ser legitimadas a atuar como discurso coerente, dentro de um nova partilha do sensível que as inclua.

Quarenta de nós, espectadores, somos “coagidos” por “elementos armados” a levantarmos da plateia e tomarmos parte como figuração no centro da Arena Dicró.

Nosso corpos formam, na cena, as ruas e vielas escuras da Vila Cruzeiro por onde passam os traficantes que fogem do caveirão – no caso, uma adaptação de um caminhãozinho de pilha que toca funk proibidão.

Adriana Facina termina seu artigo citado acima (2013), sobre consumo e cultura da favela, com uma frase de Verissimo Junior, coordenador do grupo Teatro da Laje, e supervisor do trabalho do Bonobando, com a qual ele mesmo inicia um outro artigo de sua autoria, no mesmo livro. Perguntado por um jornalista sobre o que o teatro poderia fazer por

¹¹¹ BUTLER; FASSIN; KRAUS, 2005, p. 261.

¹¹² SAYAD, 1984.

aqueles jovens, Verissimo responde: “[...] prefiro perguntar o que os jovens da Vila Cruzeiro podem fazer pelo teatro, para restituir-lhe vida e prestígio, para oxigená-lo.” (SANTOS JUNIOR, p. 99)

Pensando nesta possibilidade, eu termino este último capítulo da tese com a lembrança de uma cena que me marcou profundamente no espetáculo do Bonobando, talvez por causa das pontes que ela faz sobre tantos dos temas aqui abordados. Na plateia, perto de mim, o olhar atento de Julio Adrião, ator que surpreendeu o teatro da zona sul com a atuação visceral de sua *Descoberta das Américas*, acompanhava uma performance que, a meu ver, tem muito a ensinar a todos nós.

Vanessa Rocha organizava e desorganizava seus brinquedos, em torno de um colchão velho em um canto da Arena. O figurino, o tom da fala, e a estrutura de sua narrativa levavam a crer que tudo o que se passava ali era uma brincadeira de criança. Mas esta brincadeira ansiosa, que ela mimetizava com seus bonecos e pronunciava com rapidez e no agudo, tinha aspectos sombrios e de um profundo estranhamento para a plateia que, no começo, ria nervosamente a cada acontecimento bizarro daquela historinha cotidiana narrada pelo olhar do jogo infantil. “Uh, vem pra casa, filhinho, vai dormir com sua irmã, pronto dormiu, acordou, escovou dente, não tem café, não tem pão, agora foi pra escola”. Mas em determinado momento, a história vai ganhando ares de um *favela-movie*, visto pelos olhos de uma criança que vê muito filme de ação na TV: “Uh, agora veio o caveirão bruuumm... [pega um pente ou um sapato] Eles tão invadindo, tão atirando, ratátátá! Sai daí de cima, menino! Huh, morreu! Foge pra pra cá... Huh! Morreu também! Ratátátá! Morreu mais um! Morreu todo mundo!”

A partir daí, o jogo passa a ser o do lamento de uma mãe que enterra seus filhos, que Vanessa narra em um tom que é uma espécie de choro, ainda forjado na brincadeira de uma criança, mantendo uma ludicidade que possibilita extrair efeitos cômicos daquela tragédia. A criança/Vanessa, que brinca de ser mãe, agora resmunga e lamenta o ocorrido, enquanto reorganiza a brincadeira de seus bonecos para o velório, para o enterro, etc. “Uh, mataram meus filhos... vou enterrar meus filhos, mataram meus filhos... as flores do velório...uh, mataram meus filhos... uh, mataram meus filhos...”

No meio daquele lamento, daquele mantra de uma frase choramingada à exaustão, não se sabe bem nem como e nem de onde, surge naquela jovem atriz a voz de uma mulher adulta e desesperada, que grita uma só vez: “MATARAM MEUS FILHOS!”. A verdade, a entrega, a força e a precisão da fala impressionam, e fazem um ator pensar em como podem existir diversos registros e estilos para uma mesma intensidade teatral. Uma vez suficientemente aquecida e entregue ao jogo lúdico sério, mas que até então era jogado com o humor e com a

irresponsabilidade de uma brincadeira infantil, Vanessa Rocha mostrou, em uma frase, que a explosão, a dignidade, a revolta, o espírito trágico e o desespero já estavam contidos antes, no tom infantil da brincadeira com os bonecos. Quando a frase volta a ser choramingada repetidamente e a camuflar a verdade como antes, ficava impossível para a plateia voltar sorrir da brincadeira macabra daquela criança com seus bonequinhos e cacarecos.

Maternidade infantil, tráfico armado, pobreza, arbitrariedade e violência policial não foram as únicas coisas que encontrei no teatro da Penha que nós, da zona sul, não mostramos no nosso. Ao me lembrarem que aqueles são temas necessários e explosivos para serem trabalhados no palco, Carol Pitzer, Daniela Joyce, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jádila Batista, Karla Suarez, Livia Laso, Marcelo Magano, Marlon Procópio, Patrick Sonata, Thiago Rosa e Vanessa Rocha me apresentaram também novas propostas corporais, teatrais, formas de humor, de crítica, de ver o mundo, de pensar as infinitas possibilidades políticas e afetivas do palco e da vida. Me fizeram pensar que a renovação da cena passa necessariamente pela existência de novas perspectivas do que seja, e de para que serve o teatro - que, por sua vez, só se abrem à medida que novos sujeitos são chamados a tomar parte na mesa de sua criação. Não como mordomos de uma indústria padronizadora de imagens, costumes e hierarquias, mas como donos e diretores de suas próprias usinas criativas, geradoras de novas subjetividades e realidades possíveis.

CONCLUSÃO

A economia clássica sempre menosprezou o potencial produtivo das atividades ligadas à cultura. Adam Smith juntou estas profissões no grupo daquelas que considerou como “frívolas”: “[...] as eclesiásticas, as pessoas da lei, das medicinas e das letras, assim como toda a espécie de atores, bufões, os músicos, os cantores e dançarinos da ópera.” A frivolidade de seu trabalho decorreria do fato de que a declamação, o discurso e os acordes “[...] evanescem no mesmo momento de sua produção” (Apud DUPUIS, 2013, p. 56).¹¹³

Xavier Dupuis (2013) chama a atenção para o fato de que as primeiras análises econômicas sérias sobre a atividade cultural falam justamente de sua baixa capacidade produtiva em comparação com o resto do capitalismo. William Baumol (1967) publica um trabalho, em 1967, contendo a modelização matemática de uma pesquisa levada a cabo por ele e por William Bowen (BAUMOL; BOWEN, 1966) sobre as atividades teatrais da Broadway novaiorquina, onde chegam à conclusão de que não só o teatro, mas todas as artes de performance ao vivo, além de muitas outras atividades de serviços, por serem dotadas de uma tecnologia arcaica onde o trabalho está presente no produto, estão destinadas a existir através da subvenção ou então desaparecer. O modelo de Baumol/Bowen é uma constatação do desequilíbrio histórico, no mercado das artes cênicas, entre oferta, preços e demanda, gerado pela incapacidade deste setor em acompanhar o crescimento e a produtividade dos setores que eles consideram “progressistas” na economia industrializada. Os dois estudiosos vão adiante e estabelecem que qualquer auxílio ou facilitação governamental para as atividades culturais significariam transferências de recursos de um setor progressista em favor de outro, tecnologicamente arcaico, o que resultaria, no âmbito geral, em um freio à economia, já que esta veria diminuir sua capacidade total de investimento em setores mais produtivos e com custos relativos mais baixos.

Certamente o conceito fordista de economia utilizado por Baumol já estava caducando na época mesma da publicação de seus artigos, e em seu texto de 2013 Xavier Dupuis chama a atenção de que é curioso pensar que a “lei Baumol”, como é chamada na França, ou a “doença do custo” ou “doença de Baumol”, como é referida em inglês, é conhecida como a

¹¹³ SMITH, 2004, p. 129

pedra fundamental da corrente chamada hoje de “economia da cultura”, que prega justamente o potencial do setor criativo para o alavancamento das economias contemporâneas. (DUPUIS, 2013, p. 56) Para Dupuis, muito desta inversão se deve à interpretação restrita desta “lei” pelos franceses, que, historicamente, tem levado em conta apenas sua primeira parte, para poder justificar como estímulo à economia os grandes investimentos do Estado no setor cultural. Mas Baumol, um economista liberal, havia sido claro quanto às soluções para o seu dilema, na segunda metade do trabalho, na qual dava o exemplo da crise setorial gerada pelo aparecimento do automóvel: naquele tempo, ninguém pensou em subvencionar a indústria de charretes.

De qualquer forma, o modelo de Baumol serve hoje para pensarmos nos desenvolvimentos presentes e futuros da produção cultural, em dois caminhos que estiveram sempre presentes nesta tese: de um lado, a necessidade de baixar custos e aumentar lucros para conseguir acompanhar uma economia que cresce na velocidade das máquinas, faz com que, mesmo produzindo a partir de pessoas ou de corpos, o setor teatral tente se adaptar à lógica de industrialização e otimização econômica, o que pode levar no entanto à banalização de seu conteúdo artístico. Por outro viés, a “maldição dos custos”, de uma atividade arcaica em um mundo tecnológico, poderia ser sempre sanada, enquanto houvesse um público seletivo disposto a pagar por ela. Esta tendência inflacionária causada - e ao mesmo tempo sanada - pela fetichização, que a transformaria cada vez mais em artigo de luxo, poderia estar na base de uma maldição elitista para a arte.

Vimos, na parte francesa deste trabalho, que a França convive com estas duas vertentes problemáticas nas aplicações de suas políticas culturais. De um lado, a ideia de investimento público na democratização da cultura é considerada ultrapassada por não ter conseguido tirar da arte o estigma de artigo de luxo, feito para o consumo das classes altas, mesmo quando tem preços subvencionados. Por outro, a tradição francesa de aportes governamentais generosos é acusada de ter gerado um sistema de produção e difusão teatral tão competitivo que tende também a uma certa industrialização dos meios, naquilo que vimos ser um mercado de subvenções que imita práticas comerciais do teatro privado, mas com dinheiro público.

Comentei aqui também que, no Brasil, a tendência neoliberal dos anos 90, aliada a outras circunstâncias históricas, tais como a desconfiança na burocracia estatal, a incipiência do recém-criado Ministério da Cultura e a pressão social por financiamentos estatais às artes, fez com que, na passagem para o século XXI, o Estado brasileiro entregasse à iniciativa privada a decisão sobre o uso do dinheiro público para cultura, através do incentivo fiscal ao

marketing cultural. Apesar da persistente prevalência deste mecanismo distorcido e aparentemente único no mundo, de lá para cá a introdução e diversificação de editais públicos e privados acompanhou a multiplicação de linguagens e poéticas teatrais, ao multiplicar também as formas com que um espetáculo ou performance solicita e recebe dinheiro público no Brasil. Mas, também por aqui, as duas vertentes problemáticas identificadas nas análises de Baumol aparecem na produção teatral - tanto a tendência de banalização pela industrialização que visa o lucro quanto o estigma de atividade reservada às elites. Até agora, a limitada participação do Estado brasileiro nas decisões sobre o destino de seus próprios investimentos na área cultural não conferiu a ele a capacidade de formular políticas públicas eficazes no combate a estes problemas.

A lógica da legitimação mercadológica do setor cultural, para a qual a injeção de recursos públicos tem exercido o paradoxal papel de fortalecimento, determina que os que mais sofram os efeitos de sua saturação sejam aqueles que se encontram em situação de maior insegurança de renda ou subsídios, no caso, os trabalhadores da área, tanto no Brasil quanto na França. Em 2007, durante o XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, o trabalho do GT 29 – “Trabalho, Precarização e Políticas Públicas” abordou o tema “Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil”, (SEGNINI, 2007¹¹⁴) e demonstrou, através de estatísticas da França e do Brasil nos últimos 30 anos, que nos dois países a precarização do trabalhador da cultura acompanhou tanto a universalização da lógica comercial para os bens culturais quanto o aumento de recursos governamentais e privados para o setor.

A conclusão a que chega o economista da cultura Xavier Dupuis, no artigo em que comenta o paradoxo econômico da lei de Baumol, poderia ser, portanto, pensada nestes dois países: “A legitimidade da intervenção pública deve, por consequência, ser formalizada em objetivos políticos [...]”(DUPUIS, 2013, p. 61). Esta afirmativa, que testemunha e denuncia a inexistência de uma argumentação econômica suficiente para justificar, por si só, a ajuda estatal às artes, vai ao encontro do pensamento idealista de Hanna Arendt, que identifica no juízo estético uma capacidade política do ser humano. Apenas politicamente é que uma

¹¹⁴ Disponível em: <

http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=159&Itemid=171
>. Acesso em: 23/02/ 2014.

sociedade poderia tratar dos assuntos que dizem respeito ao belo, e à sua materialização pela via cultural.

De toda forma, os outros dois pensadores mais chamados a discutir os assuntos desta tese também estariam certamente de acordo com a afirmativa de Dupuis. Um artista precarizado estaria cada vez mais dependente das determinações e disputas inerentes à sua posição social e, portanto, cada vez mais disposto a melhorá-la e legitimá-la, ajudando a alimentar o ciclo da reprodução social descrito por Pierre Bourdieu. E um tal artista, comprometido, preso, ou engajado nas lutas de sua própria afirmação social, poderia ter interesse ou espaço para se preocupar em produzir novas configurações do sensível? Poderia embaralhar as determinações estéticas que, segundo Jacques Rancière, pré-existem às definições de quem pode ou quem não pode ser chamado a atuar ou ter voz no campo da política?

Por meio destas indagações, que perpassam cada caso estudado, procurei transformar este trabalho em uma contribuição aos estudos e discussões sobre o estado atual e sobre o futuro do teatro carioca, no âmbito acadêmico e da criação. Nos três espetáculos analisados a fundo e nos textos que, de certa maneira, os ligam, a ideia de um artista de teatro que tenta dialogar com as contingências sociais e profissionais de seu tempo trabalha a favor da derrubada da barreira epistemológica entre teatro, enquanto arte, e contexto, enquanto cultura, sociedade e economia. Esta separação artificial, que na introdução da tese demonstrei ser mais forte no estudo do teatro recente e contemporâneo, foi refutada durante a pesquisa em duas frentes, agora identificáveis, mas que no processo de análise aparecem misturadas: de um lado, a visão do teatro como arte pura cai pela constatação de sua ideologização e de sua inadequação empírica, e de outro, o próprio estudo teatral que até hoje tenta ser puramente estético também não dá conta sozinho do objeto estético chamado teatro.

A trajetória que aparece desde a menina-artista do Grêmio Estudantil do Catumbi descrita por Artur Azevedo, revivida no palco e fora dele pela “diva-moderna” Fernanda Montenegro, é a da própria arte que tem que se reinventar o tempo todo para se adaptar aos novos tempos. A versatilidade de Fernanda e da geração de *O Mambembe*, ao assimilar novas linguagens e mídias e tirar proveito delas, faz inaugurar a participação da indústria televisiva na promoção e produção do teatro “sério”.

A Maldição do Vale Negro é encenada em um momento de crise desta relação. Mas o estudo deste caso, mais do que revelar seu contexto sócio-cultural, mostra um exemplo de como uma parcela do teatro brasileiro tematizou ou incorporou em suas formas o problema da

linguagem melodramática, voltando às origens ao tentar justamente se diferenciar da televisão e buscar uma razão própria para sua existência.

O caso da concepção radicalmente subjetivista e anti-dramática de Gerald Thomas, que nos poderia sugerir uma análise totalmente focada no “objeto artístico”, talvez seja o mais significativo para o trabalho de verificação da hipótese desta pesquisa, a qual colocou em questão a própria pertinência da análise conjunta entre estética e contexto nos estudos teatrais. Se Thomas foi o primeiro no Brasil a igualar na cena a importância do texto, da luz, dos atores, dos cenários, e se tentou libertar a sua arte de qualquer função social, para nossa análise, também, a sua concepção de encenação se mostrou tão importante e reveladora quanto a programação visual, a marca do desodorante que patrocinou o espetáculo, o nome e o histórico da produtora, a conversa de camarim depois da estreia, a estratégia do centro cultural que abrigou o espetáculo, os interesses do jornalista e do jornal que ajudaram a lançar, inclusive pela via da polêmica, seu nome na praça carioca. Esta análise amplificada não só revelou facetas que não tinham aparecido em outros trabalhos sobre Gerald, como sugere ao espetáculo *The Flash and Crash Days* um lugar central em sua obra. Uma localização na qual ele sempre deveria ter estado no âmbito dos estudos teatrais, uma vez que este foi seu espetáculo mais aclamado mundialmente, o mais assistido no Brasil e, segundo esta tese, o mais explicitamente em sintonia com a proposta *pop* do diretor, de misturar elementos extra-palco na construção cênica, no assumido objetivo de causar polêmica e sensações fortes. Isto sem contar o ineditismo na junção patrocínio-experimentalismo-fama televisiva, que ajudou a criar e definir novos rumos na produção teatral carioca.

Além do parêntese para um capítulo de relato de viagem e de incursões teóricas, e de um epílogo com função de aproximação às discussões contemporâneas, a tese correu o risco consciente de uma heterodoxia de estilos e de escritas também por conta da tentativa de acompanhar pela forma, dentro do possível, as diversas naturezas dos objetos e dos enfoques em cada análise. Tentei, sempre que pude, localizar a escrita no lugar da plateia, o qual, a meu ver, tem sido desprezado pelos estudos de teatro. Assim, tentei diminuir o papel de mediação dos registros de áudio e vídeo, sem negá-los completamente e, ao mesmo tempo, incluir o fenômeno da recepção teatral no corpo da tese.

Evitei ao máximo voltar atrás nas análises produzidas antes da viagem à França, para que a progressão do texto pudesse testemunhar um pouco o sentido de expansão de ideias que eu mesmo experimentei durante a pesquisa. Um exemplo disso é a experiência documentada em *A Maldição do Vale Negro*, onde destaco a reação indecisa da plateia frente à paródia. Resisti à tentação de voltar ali para tecer comentários sobre o que Bourdieu (2011, p. 61-62)

fala quanto ao risco que o artista de vanguarda corre, de ser confundido com a forma antiga que ele parodia e, mais ainda, sobre a “boa vontade cultural” do espectador carioca que, no começo da peça, travou o riso do público e fez com que alguns espectadores reprovassem as gargalhadas dos outros.

Embora não apareçam citados ou discutidos na tese, alguns textos foram basilares para a formação de minha perspectiva de pesquisa. Este é o caso de “O Autor como Produtor”, de Walter Benjamin (1994), que coincidentemente - ou não - já havia influenciado meu orientador Victor Hugo Adler Pereira em seu livro (1998) - também importante nesta tese - sobre as relações entre a política cultural do Estado Novo e o surgimento do teatro moderno nos anos 30 e 40. Antes de Victor Hugo, a ideia de um artista inseparável de seu meio de produção já havia influenciado os questionamentos de seu orientador Silviano Santiago, nos trabalhos em que discutiu as questões do mercado, do intelectual e da produção literária, também dos anos 30.

Um outro recurso muito importante como método para uma parte de minha pesquisa, mas que também ficou praticamente de fora do texto, foi o que os franceses denominam hoje de “genética teatral” (FÉRAL, 2013). O estudo do fenômeno teatral a partir do processo de criação tem a vantagem de explicitar conflitos, acasos, influências contextuais e dúvidas criativas, dos quais o trabalho crítico a partir de um registro de apresentação só pode fazer a arqueologia.

Embora textualmente pequena, a parte genética da tese acabou tendo influência decisiva. O acompanhamento do processo de ensaios de *Os Datilógrafos*, apesar de aparecer citado apenas rapidamente no primeiro capítulo, deixou raízes em todo o trabalho. Do encontro de diferentes gerações teatrais, surgiu ali, para a direção da peça, a necessidade de explicitar uma noção que seria norteadora para a atuação, naquele espetáculo e no resto de meus estudos. O paradigma do otimismo dos personagens apareceu para a pesquisa como reminiscência atorial melodramática e como angariador de empatia. Sua incorporação pela atuação moderna brasileira dependente de bilheteria, assim como sua dissimulação na atuação naturalista da televisão, levantaram a questão de uma possível função de ligação entre o trabalho do ator e a ideologia burguesa de progresso. O otimismo em cena poderia ser pensado como elo performático, que uniria diacronicamente o melodrama, o “teatro civilizatório” (ARRABAL; LIMA) e a telenovela brasileira, na tarefa que cada um exerce, a seu tempo e a seu jeito e grau, de mediação ideológica e de educação moral para as massas.

As ideias de mediação e educação, como algumas das funções sociais da arte e do artista teatral, já justificariam a inclusão e o aprofundamento dos estudos de sociologia nesta

pesquisa, uma vez que ambas sugerem um encontro entre diferentes estratos sociais, onde atuam estratégias de aproximação, diálogos e conflitos.

Vimos que os estudos teatrais que se apropriaram da sociologia, para aproximá-la das mudanças estéticas recentes no teatro francês, preteriram a ideia de distinção de Bourdieu, em favor do olhar pragmático de Luc Boltanski e Ève Chiapello, na intenção de refletir sobre o desencanto dos diversos setores das artes cênicas quanto ao seu engajamento, fosse este político (HAMIDI-KIM, 2011), ou no mundo do trabalho e do patrocínio governamental à cultura (URRUTIAGUER, 2014). No caso do teatro carioca do circuito público ou experimental de zona sul/centro, esta ideia de um novo espírito do capitalismo, enquanto “*ideologia que justifica o engajamento no capitalismo*” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 39), pareceu também bastante apropriada para descrever a adaptação dos artistas a uma nova ordem de produção “por projetos”. Nela os diversos agentes tendem a possuir pouco vínculo entre si no tempo, ao se engajarem firmes e resolutos na extrema competitividade de um mercado de empreitadas, de certa forma forjado também por eles junto ao poder público, e recheado de injustiças ou falhas nos seus sistemas de equivalência. Uma cena marcada pela busca de novas linguagens, pela concentração geográfica em torno do centro e da zona sul da cidade, e pela dependência financeira junto a sistemas curatoriais sobrecarregados tais como como Sesc, Sesi, empresas estatais, Funarte, Fomento Municipal, etc.

Mas é difícil não enxergarmos nesta cena também a presença dos mecanismos distintivos descritos pela “velha” sociologia crítica de Bourdieu - seja no “teatrão” estelar dos temas universais dos anos 70 e 80, seja na mistura contemporânea de encenação cosmopolita com atuação localizada pelo “televisismo”. No caso atual, tanto o cosmopolitismo do dispositivo cênico quanto a moderação representativa, que reduz o ser humano ao “ser classe média”, podem compor a expressão de um palco sem razões urgentes para desejar o aumento de abrangência de sua diminuta plateia, mas, ao contrário, com interesse em delimitar cada vez mais o seu perfil. Mecanismos autorreferenciais da encenação contemporânea, que se estabeleceram no Rio junto com o sistema de legitimação que alimenta os patrocínios, podem estar conjugados aí com o dispositivo de autorrepresentação corporal de um estrato sócio-cultural, em um processo de distinção social que atravessaria a estética, a produção e o consumo do teatro. A ligação entre o sentimento de pertencimento a uma classe - com todas as disputas e compromissos éticos e estéticos que isto pressupõe - e o sistema de legitimações dos diversos mercados de patrocínio parece ser um campo revelador, ainda a ser estudado, no caso do Rio de Janeiro.

Se a TV aparece, nesta hipótese, como pólo referencial de profissionalismo, a padronização de suas atuações se apresenta como possível paradigma normatizador, gerador de uma pressão conservadora para os artistas cariocas que buscam novas maneiras de se expressar no palco. Pois no seu afã de modernização, e ao perder contato com as fórmulas afetivas ancestrais que ele tenta dissimular, o estilo naturalista televisivo pode estar justamente estancando o fluxo histórico de renovação da arte do ator, que aparece nesta tese em analogia com as “cadeias de transporte de imagens” de Aby Warburg. Segundo o historiador da arte alemão, as imagens humanas imemoriais, que reencarnam como fantasmas em diferentes épocas e estilos artísticos, têm no paroxismo emotivo e na inversibilidade de sentidos as duas faces de uma mesma moeda, que é a moeda de troca da arte para com os diversos contextos históricos em que ela atua. Neste sentido, o paradigma de moderação televisivo, ao recalcar a intensidade das emoções da performance atorial, congelaria também um sentido único para sua expressão.

Sugeri no capítulo 1 que, na indústria televisiva brasileira, esta suspensão dos jogos de inversões emotivas pelo abrandamento das fórmulas afetivas funcionaria para aperfeiçoar - e ao mesmo tempo esconder - o mecanismo de sub-educação denunciado e temido por Hanna Arendt. Mas na hipótese de seu transporte para o teatro experimental carioca, é difícil não pensarmos também no que este congelamento pode significar de bloqueio ao aparecimento de novas formas e de novos sentidos para esta arte. Em dispositivos cênicos inovadores, mas que solicitariam atuações conservadoras e naturalistas, o movimento esperançoso de personagens ou figuras seria disfarçado pelo mesmo “à vontade” da atuação em teledramaturgia, só que não mais com a mesma intenção de esconder seu caráter de educação moralista para as massas - e de assim se aproximar delas. Para uma plateia restrita à própria classe média, a dissimulação que o teatro experimental importaria, junto com o paradigma de atuação natural da TV, teria não apenas funções, mas resultados múltiplos, porém tendendo em geral à distinção sócio-cultural de classe: marcar a diferença para com uma forma “antiga” de se interpretar; identificar o experimentalismo cênico carioca ao jovem público burguês de zona sul, cada vez mais escasso; disfarçar qualquer resquício melodramático que pudesse sobreviver, mesmo em dispositivos desconstruídos; apresentar uma atuação dentro dos padrões mais profissionais da cidade.

Não houve oportunidade nem tempo na pesquisa para que este mecanismo conservador de representação, que amarra as figuras humanas à uma imagem de classe média, fosse totalmente explorado em suas relações com a cegueira social do teatro carioca. A perda de conexão do teatro com a esfera pública, que mostrei ser um fenômeno atestado por

pesquisadores europeus, é apenas sugerida no teatro do Rio, pelo quadro geral de um “novo espírito teatral” do artista carioca, que teria introjetado os valores individualistas e de empreendedorismo elencados por Boltanski e Chiapello (2009) em *O Novo Espírito do Capitalismo*.

Mas uma sugestão que aparece na própria ordenação da tese é a de que o fortalecimento da encenação contemporânea no Rio de Janeiro nos anos 80 - cujo maior símbolo é a ruptura radical contida no paradigma anti-dramático de Gerald Thomas - pode estar imbricado nesta outra maneira de se pensar a arte do teatro, mais descompromissada em relação às discussões da sociedade, e que teria assumido a sensibilidade como único canal de atuação política possível para o artista. O surgimento de um teatro de vanguarda sem tematização ou discussões políticas diretas foi sempre visto como resultado natural do desencantamento do artista pós-moderno com as velhas narrativas, ou como uma virada no modo de se pensar a relação entre política e arte. Mas é preciso levantar a hipótese de que no Rio de Janeiro ele possa ter surgido também como pacto necessário para se angariar os primeiros patrocínios da iniciativa privada. Neste caso, esta ambiguidade guardaria alguma semelhança com a expansão do mercado do teatro público na França a partir dos anos 80 (HEYMANN, 1997), e em ambos os países o preço a se pagar no médio prazo pode ter sido o da relativa desconexão da arte teatral com a esfera pública da sociedade.

Na discussão sobre o sentido do político na arte teatral contemporânea, que mundialmente depende de subvenções ou mecenatos, é que as tensões entre filosofia e sociologia mais se justificam no texto da tese. A influência que a arte teatral pode exercer na partilha do sensível - que, segundo Rancière, define quem pode tomar parte da política no mundo - está no cerne dos questionamentos das relações entre teatro e sociedade. As novas maneiras de se partilhar o dinheiro público ou privado entre os espetáculos estão implicadas na forma com que estes propõem ao mundo uma nova partilha do sensível. Mas, por outro lado, a análise da política dentro e em torno do espetáculo permite também uma ampla discussão sobre a própria pertinência ou eficácia do aspecto sensível como parâmetro exclusivo para se pensar em como a arte pode interferir na pólis contemporânea. Esta capacidade de interferência aparece na tese como índice de saúde e de desenvoltura teatrais.

Se, ao rejeitar a ideia de progressão no teatro, Gerald Thomas encarcerou os artistas em um dispositivo onde a ação está impedida de se desenvolver e de assim formar um sentido racionalmente compreensível, o último capítulo desta tese também desenhou um teatro experimental encarcerado e paralisado em práticas e determinações sócio-culturais de classe média da zona sul carioca. A partir deste diagnóstico, este trabalho sugere a abertura a outros

sujeitos criativos da cidade como possibilidade de solução para o impasse. Mas tal posicionamento político, calcado em observações e nos resultados da pesquisa, levanta a questão do papel dos estudos teatrais diante deste problema.

Se optar por não se envolver com as questões políticas e sociais em que se desenvolve o fazer teatral, tais como legislação, políticas públicas, recepção e mercado, o pesquisador de teatro poderá estar reproduzindo e alimentando mecanismos que isolam o teatro carioca no âmbito da classe média da zona sul, e que tendem a restringir suas possibilidades estéticas aos jogos de distinção deste reduzido estrato sócio-cultural. Se, ao contrário, a universidade se abrir para novas perspectivas, que incluam novos sujeitos políticos e novos olhares criativos, então toda a teoria e a história do teatro que se faz hoje deverá ser repensada também dentro de novos valores.

Seria mesmo o caso de se questionar, inclusive, sobre alguns dos pressupostos de onde esta pesquisa partiu. Por ser uma das minhas referências históricas, Fernanda Montenegro acabou aparecendo, em sua trajetória, como símbolo de multiplicidade e adaptabilidade às novas correntes e às novas tecnologias, que fazem com que ela se mantenha como paradigma de excelência e modernidade dos palcos brasileiros há mais de 50 anos. Ela, de certa forma, simboliza o caminho de ascensão social esboçado, porém abortado, por seu personagem de estreia no Teatro dos Sete. Laudelina sai do Grêmio Estudantil do Catumbi para a vida profissional do teatro burguês que, naquele momento, ainda não existia. Ao final da peça, para não perder seu estatuto de classe média, a mocinha acaba largando o teatro para se casar com um funcionário público. Cinquenta anos depois, Fernanda consegue cumprir a trilha abandonada por Laudelina, sempre dialogando com as novas tecnologias industriais e sociais que, interligadas, passavam a viabilizar sua atividade artística e a de grande parte do teatro carioca: o rádio, a televisão, o patrocínio, a modernidade teatral. A partir daí, Fernanda Montenegro encarna a figura da grande atriz e do grande ator brasileiro como o de um vendedor de esperanças, da crença em um futuro melhor, seja resistindo à ditadura, seja melhorando de vida ao ficar conhecida e amada em todo o território nacional, seja descobrindo saídas para fazer seu teatro subsistir enquanto arte. Mas este projeto individual que conjugou disciplina, talento, adaptabilidade e ascensão social, e que é capaz de alçar Fernanda e mais alguns outros grandes artistas ao topo da carreira, é o mesmo que joga o projeto coletivo do teatro-arte no caldeirão das contradições que são o tema desta tese.

Se os estudos teatrais passarem a incluir outros estratos sociais em seu escopo, então até mesmo este paradigma de trajetória e de talento excepcional da grande atriz, que vai do teatrinho de subúrbio de Jacarepaguá até a indicação ao Oscar, precisará ser revisto. Afinal,

que versão da “História do Teatro Brasileiro” pode interessar para a formação de um ator do coletivo Bonobando da Vila Cruzeiro? Qual o modelo de carreira a seguir? A Laudelina de *O Mambembe* desistiu do teatro em prol da segurança social. Fernanda conseguiu usar seu enorme talento para alcançar esta segurança, através do reconhecimento pelo teatro e da fama pela televisão. Mas esta promessa de trajetória excepcional pode realmente valer para um ator negro favelado da zona norte ou da zona oeste? E se valesse - como tentam atestar alguns raros exemplos - qual pode ser o efeito deste sistema, alimentado por promessas particulares, para o conjunto do teatro carioca, e especificamente para os interesses coletivos dos novos pretendentes a artistas, que também estão chegando dos subúrbios, mas agora com o estigma da inferioridade social?

Este trabalho sugere por fim que, se o teatro é ontologicamente político, o teatro que desconhece ou finge desconhecer seus meios assume a perversa função de aumentar e legitimar os abismos sociais. Se a arte pode qualificar e renovar a cultura, por outro lado é na compreensão de sua própria dimensão cultural e política que pode residir a única renovação verdadeira e possível para o teatro carioca, uma arte pressionada pelo mercado, pelo Estado, e pelas profundas cisões da sociedade brasileira.

As cenas estão em aberto, mas elas não se decidirão sozinhas. É preciso que nelas os atores e as atrizes tenham coragem de assumir novos lugares e novos papéis.

REFERÊNCIAS:

ABIRACHED, R. (Org.). **La décentralisation théâtrale: 1945-1958, 1. le premier âge.** Arles: Actes Sud-Papiers, 1992.

_____. **Le théâtre et le prince: l'embellie.** 1. 1. Paris: Actes Sud, 2005a.

_____. **Le théâtre et le prince II: un système fatigué, 1993-2004.** Paris: Actes Sud, 2005b.

ABIRACHED, R.; ATOUN, L. **La décentralisation théâtrale: 1969-1981. 4. le temps des incertitudes.** Arles: Actes Sud, 1995.

ABIRACHED, R.; RAUCH-LEPAGE, M.-A. **La décentralisation théâtrale: 1968, 3. le tournant.** Arles: Actes Sud, 1994.

ABIRACHED, R.; ROBIN, D. **La décentralisation théâtrale: 1959-1968. 2. les années malraux.** Arles: Actes Sud, 1993.

ABREU, C. F. **Teatro completo.** Rio de Janeiro, RJ: Agir, 2009.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Chapeco: ARGOS, 2009.

ALVIM, R. Postagem na rede social Facebook. 08/04/2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/roberto.alvim.9/posts/643689835657313>>. Acesso em: 16 set. 2013.

A MALDIÇÃO do Vale Negro. Direção de Luiz Arthur Nunes. Com Almir Telles, Angela Valério, Ivo Fernandes, Maria Esmeralda, Nara Keiserman, Regina Rodrigues e Shimon Nahmias. Rio de Janeiro: [s. n.], 1988. 1 DVD (90 min): son., col. Arquivo pessoal de Almir Telles.

ANDRADE, C. de. **O exílio de augusto boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

ANTELO, R. (Org.). **Declínio da arte, ascensão da cultura.** Florianópolis, SC: ABRALIC: Letras Contemporâneas, 1998.

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

ARRABAL, J.; LIMA, M. A. **O nacional e o popular na cultura brasileira: teatro, seu demônio é beato.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

ASSOCIATION FRANÇAISE DE SOCIOLOGIE; GIREL, S.; PROUST, S. Les usages de la sociologie de l'art: constructions théoriques, cas pratiques. In: CONGRÈS DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DE SOCIOLOGIE, 2., 2006, Paris. **Anais...** Paris: Harmattan, 2007.

AZEVEDO, A. O Teatro. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 16/01/1902. apud _____, 2009.

_____. O Teatro. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 04/02/1904. apud _____, 2009.

AZEVEDO, A. **O Teatro**: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908). Campinas: Unicamp, 2009. (Acompanha CD-ROM com a íntegra das crônicas, sem paginação.)

AZEVEDO, A.; PIZA, J. **O Mambembe**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BALME, C. La critique de théâtre et la sphère publique du théâtre. In: COLLOQUE DE LIÈGE, 2012. **Le théâtre et ses publics**: la création partagée. Besançon: les Solitaires intempestifs, 2013, p.329-354.

BARBÉRIS, I.; POIRSON, M. **Économie du spectacle vivant**. Paris: Presses universitaires de France, 2013.

BARRENTO, João (Org.). **Realismo, materialismo, utopia**: uma polêmica. Lisboa: Moraes Ed., 1978.

BARTHES, R. Les maladies du costume de théâtre. **Théâtre Populaire**. n.12, 1955.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAUMOL, W. J.; BOWEN, W. **Performing arts**: the economic Dilemma. New York: Twenty Century Fund - MIT press, 1966. p. 170.

BAUMOL, W. J. The economics of unbalanced growth. **American Economic Review**, June 1967.

BAUMOL, W. J. **Baumol's cost disease the arts and other victims**. Cheltenham (GB) Northampton, Mass.: E. Elgar, 1997.

BECKER, G. S. **Accounting for tastes**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

BECKER, G. S.; STIGLER, G. J. De gustibus non est disputandum. **American Economic Review**, v. 67, n. 2, p.76-90, mar. 1977.

BÉLIT, M. **Le malaise de la culture essai sur la crise du "modèle culturel" Français**. Biarritz: Séguier, 2006.

BENHAMOU, F. **L'économie du star-system**. Paris: Jacob, 2002.

_____. **L'économie de la culture**. 7e édition ed. Paris: La Découverte, 2011.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

BENNETT, S. **Theatre audiences: a theory of production and reception**. 2nd ed. London; New York: Routledge, 1997.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BLANCO, A. **A armadilha do lixo cultural**. O Dia, Rio de Janeiro, 1 set. 1988.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BOLTANSKI, L.; THÉVENOT, L. **De la justification: les économies de la grandeur**. Paris: Gallimard, 1991.

BOTELHO, C. Postagem na rede social Facebook. 31/03/2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/claudio.botelho1/posts/10151530986764521>>. Acesso em: 16 set. 2014.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2011.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO, C. **O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces**. Juiz de Fora, Ed. UFJF, 2005.

BRANDÃO, T. **A Encenação brasileira moderna**. Tese (Livre Docência) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

_____. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete**. Rio de Janeiro, Brazil: 7Letras, 2002.

_____. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, E. (Org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design, 2010. p. 333-375.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC, e dá outras providências. Versão original, sem as alterações posteriores. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 24 dez. 1991. Seção 1, p. 30261. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=24/12/1991&jornal=1&pagina=9&totalArquivos=296>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

BRITTO, S. **Fábrica de ilusão: cinquenta anos de teatro**. Rio de Janeiro: Funarte, Salamandra, 1996.

BROSSAT, A. **Le grand dégoût culturel**. Paris: Éditions du Seuil, 2008.

BUTLER, J.; FASSIN, E.; KRAUS, C. **Trouble dans la genre: pour un féminisme de la subversion**. Paris: Editions de la Decouverte, 2005.

BUTLER, J. **Le pouvoir des mots**. Paris: Éditions Amsterdam, 2004.

BUTLER, J. **Vida precária: el poder del duelo y la violència**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006.

CARLSON, M. **Essor et defi des performances studies**. Conferência transcrita. Paris: [s.n.], 2014.

CARLSON, M. A.; DINIZ, T. F. N.; PEREIRA, M. A. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARNEIRO, G. Cartas: Geraldo X Gerald. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 out. 1986. Caderno B, p. 2.

CHENAL, O. L'europe et la culture: combien de politiques? **La pensée de midi**, v. 16, n. 3, p. 65–71, 2005. Acesso em: 15 abr. 2014.

COELHO, T. **A vida de Fernanda Montenegro: depoimento a Tânia Coelho**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1982.

COLLOQUE DE LIÈGE. **Le théâtre et ses publics: la création partagée**. 2012. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2013.

COSTA, I. C. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

COULANGEON, P. Classes et culture. **La Vie des Idées**, 21 mars 2014. Entrevue accordée à Nicolas Duvoux et Igor Martinache. Disponível em: <<http://www.laviedesidees.fr/Classes-et-culture.html>>. Acesso em: 25 out. 2014.

_____. **Les métamorphoses de la distinction: inégalités culturelles dans la france d'aujourd'hui**. Paris: Bernard Grasset, 2011.

COULANGEON, P.; DUVAL, J. (Org.). **Trente ans après La Distinction de Pierre bourdieu**. Paris: Éditions la Découverte, 2013.

DANTAS, A.; MELLO, M. S.; PASSOS, P. **Política cultural com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea**. Rio de Janeiro: IFRJ, 2013.

DARWIN, C. **A expressão das emoções nos homens e nos animais**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

DENIZOT, M. La résurgence du divorce entre les artistes et l'État : le service public mis à mal. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 207, p. 71–77, 2013. Dans le dossier: Théâtre et néo-libéralisme.

DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M.; COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO (Org.). **Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec Editora; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Com o Mambembe pelo teatro dos sete. Rio de Janeiro, 22 nov. 1959, Rev. Feminina p. 12-13.

DIDI-HUBERMAN, G. **A Imagem Sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Cinéma, histoire, politique, poésie**. 2014. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art (INHA). Palestra gravada.

DJIAN, J.-M. **Politique culturelle, la fin d'un mythe**. Paris: Gallimard, 2005.

DONNAT, O. **Les français face à la culture: de l'exclusion à l'éclectisme**. Paris: La Découverte, 1994.

DONNAT, O.; TOLILA, P. **Le(s) public(s) de la culture: politiques publiques et équipements culturels**. Paris: Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 2003.

DORT, B. **Théâtre en jeu: 1970-1978**. Paris: Seuil, 1979.

DUESENBERY, J. S. Comment on "An economic analysis of fertility". In: **DEMOGRAPHIC AND ECONOMIC IN DEVELOPPED COUNTRIES. Book of the Conference of the universities-NBER**. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1960.

DUPUIS, X. De la légitimité de l'intervention public. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 207, p. 56-61, 2013. Dans le dossier: Théâtre et néo-libéralisme.

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES. **Jacques Rancière et la politique de l'esthétique**. Paris: Archives contemporaines, 2009.

EDELMAN Significa. Homepage institucional. Link com informações do CEO da empresa. Disponível em: <<http://www.edelman.com.br/equipe/yacoff-sarkovas/>>. Acesso em: 02 mar. 2015.

FACINA, A. Teatro e produção do conhecimento: o ponto de vista das ciências sociais. In: MOSTAÇO, E. (Org). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design, 2010. p. 259-275.

_____. Consumo favela. In: DANTAS, A.; MELLO, M. S.; PASSOS, P. **Política cultural com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea**. Rio de Janeiro: IFRJ, 2013. p. 21-43.

FÉRAL, J. **La culture contre l'art**. Sillery, Québec: Presses de l'Université du Québec, 1990.

_____. Pour une étude génétique de la mise en scène. **Théâtre/Public: revue bi-mestrielle de l'Ensemble théâtral de Gennevilliers**, 1998. nov/déz. n. 144, p. 54-59.

_____. **Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites**. Montpellier: Entretemps, 2011.

FÉRAL, J. A fabricação do teatro: questões e paradoxos/the production of theater: stakes and paradoxes/la fabrique de théâtre: enjeux et paradoxes. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, n. 2, p. 566–581, maio 2013.

FERNANDES, S. O Espectador Emancipado: Apontamentos sobre uma Encenação Contemporânea. **Revista USP**, dossiê teatro, n. 14, p. 72-73, jun./ago. 1992.

_____. **Memória e invenção: Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Editora Perspectiva: FAPESP, 1996.

_____. **Grupos teatrais, anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

FERREIRA, J. Juca Ferreira abre fogo contra Lei Rouanet. **O Globo**, Rio de Janeiro, 06 fev. 2015. Entrevista concedida a Fátima Sá e Cristina Tardáguila. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/juca-ferreira-abre-fogo-contralei-rouanet-15258675#ixzz3RrToOQSh>>. Acesso em: 06 fev. 2015.

FIGUEIREDO, C. “Ensaizando”: Nunca é tarde para experimentar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jul. 1986a. Domingo Programa, p. 15.

_____. “Ensaizando”: Uma peça para conquistar os jovens. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 nov. 1986b. Domingo Programa, p. 26.b

FLEURY, L. **Le TNP de Vilar: une expérience de démocratisation de la culture**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.

FLEURY, L.; SINGLY, F. De. **Sociologie de la culture et des pratiques culturelles**. Paris: A. Colin, 2011.

FRANCE *et al.* **Regards croisés sur les pratiques culturelles**. Paris: la Documentation Française, 2003.

FREITAS, P. L. De. **Tornar-se ator: uma análise do ensino de interpretação no Brasil**. Campinas, SP, Brasil: Editora da Unicamp, 1998.

GARCÍA CANCLINI, N.; RAPP, J. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

GARCIA, S. **Teatro de militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. **Odisséia do teatro Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2002.

GEORGE, D. A Pós-Modernidade de Gerald Thomas: Mattogrosso e Flash and Crash Days. In: THOMAS, G.; FERNANDES, S.; GUINSBURG, J. (Org.). **Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas**. São Paulo, SP, Brasil: Editora Perspectiva, 1996. p. 244-269.

GOUVEIA, M. A.; MICELI, S. **Política cultural comparada**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: FUNARTE: FINEP, 1985.

GRÉSILLON, A.; MERVANT-ROUX, M.-M.; BUDOR, D. (Org.). **Genèses théâtrales**. Paris: CNRS, 2010.

_____. Por uma genética teatral: premissas e desafios/toward a theatrical genetics: assumptions and challenges/pour une génétique théâtrale: prémisses et enjeux. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, n. 2, p. 379–403, maio 2013.

GUENZBURGER, G. **Acendam as luzes, O Mambembe voltou!** De Artur Azevedo ao Teatro dos Sete, redenção e idealismo na invenção póstuma da belle époque teatral. 2011. 105f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011a. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3251>. Acesso em: 04 mar. 2015.

_____. O caso Mambembe: a redenção da antirrevista no Teatro Municipal. **Revista Interfaces**, Rio de Janeiro, ano 17, n.15, 2011b. Disponível em: <<http://www.cla.ufrj.br/index.php/2013-06-07-14-47-23/edicoes-publicadas/4-2012>>. Acesso em: 04 mar. 2015.

_____. O pós-dramático é pós-moderno? **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 7, p. 141-152, 2011c. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista%20Cinetifica%20FAP/Revista%20Cientifica%2007/Rev7_artigo8_GustavoGuenzburger.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2015.

_____. O teatro e a estética do fomento. In: CONGRESSO DA ABRACE, 7., 2012a, Porto Alegre. **Memória Abrace digital...** Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/teatrobrasileiro/Gustavo%20GUENZBURGER_O_teatro_e_a_est__tica_do_fomento.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2015.

_____. Os Datilógrafos e a mecânica do tempo, na cena do tempo mecânico. **Cena**. Porto Alegre, UFRGS, v. 2, p. 1-21, 2012b. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/28026>>. Acesso em: 04 mar. 2015.

GUÉRIN, M. Pour une culture énergumène. **La pensée de midi**, v. 16, n. 3, p. 16–20, 2005. Acesso em: 15 abr. 2014.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Org.). **O pós-dramático: um conceito operativo?**. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2009.

GUZIK, A. Digressão ao redor de um inventor de si mesmo. In: THOMAS, G.; FERNANDES, S.; GUINSBURG, J. (Org.). **Um encenador de si mesmo**: Gerald Thomas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p. 195-211.

HAMIDI-KIM, B. **Les cités du théâtre politique en France depuis 1989**. Montpellier: Éditions l'Entretemps, 2013.

HELIODORA, B. De como se deve amar o teatro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 nov. 1959, 2. parte, p. 6.

HENRY, P. Entre concurrence et coopération. les compagnies professionnelles de théâtre en france. **Théâtre Théâtre/Public**, Gennevilliers, v. 4. n. 183, p. 84–99, 2006.

_____. (Org.). **Arts vivants en france: trop de compagnies?** Paris: Espace d'un instant, 2007.

_____. **Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui: une filière artistique à reconfigurer.** Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2009.

HEYMANN, P.-E. Le théâtre public saisi par le libéralisme. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 134, p. 60-72, 1997. Dans le dossier: Théâtre, service public? (II)

_____. **Regards sur les mutations du théâtre public, 1968-1998: la mémoire et le désir.** Paris: Harmattan, 2000.

HORDÉ, J.-M. Le théâtre et les contradictions libérales. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 207, p. 9–14, 2013. Dans le dossier: Théâtre et néo-libéralisme.

HORNBY, R. **The end of acting: a radical view.** New York, NY: Applause Theatre Books, 1992.

HUPPES, I. **Melodrama: o gênero e sua permanência.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pós Modernismo e Política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 7-80.

IBGE. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios.* Rio de Janeiro: IBGE, 2004.

JEENER, J.-L. **Pour en finir avec les intermittents du spectacle.** Neuilly: Atlande, 2012.

LAHIRE, B. La fabrication sociale d'un individu. **La Vie des Idées**, 24 nov. 2009. Entrevue accordée à Nicolas Duvoux. Disponível em: <<http://www.laviedesidees.fr/La-fabrication-sociale-d-un.html>>. Acesso em: 25 out. 2014.

LAHIRE, B. **L'homme pluriel les ressorts de l'action.** Paris: Pluriel, 2011.

LANG J. **L'État et le théâtre.** Paris, 1968.

LE FIGARO. Budget 2014 : la Culture perd ses moyens. Paris, 26 set. 2013. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/09/26/03015-20130926ARTFIG00021-budget-2014-la-culture-perd-ses-moyens.php>>. Acesso em: 03 mar. 2015.

LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEROY, D. **Economie des arts du spectacle vivant: essai sur la relation entre l'économique et l'esthétique.** Paris: L'Harmattan, 1992.

LES CHIENS DE NAVARRE. Homepage do espetáculo ‘Les Danseurs Ont Apprécie la Qualité du Parquet’. Disponível em: <http://www.chiendensavarre.com/chiens_de_navarre/spectacles/Entrees/2012/11/1_les_danseurs_ont_apprecie_la_qualite_du_parquet.html>. Acesso em: 25 nov. 2014.

LONCLE, S. Avant propos : la restauration néo-libéral a une histoire. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 207, p. 5–7, 2013. Dans le dossier: Théâtre et néo-libéralisme.

LUIZ, M. Brincar de melodrama. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 set. 1988. Caderno B, p. 6.

_____. “Entreato”: Kantor em cena. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jul. 1989. Caderno B, p. 2.

LYOTARD, J. -F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MAGALDI, S. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Estudos Avançados**, v.10, n.28, p. 277-289, 1996. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141996000300012>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

MAGNO, P. C. O Mambembe no Municipal, a Ordem do Cruzeiro do Sul para o diretor Gianni Ratto. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 nov. 1959, 2º cad., p. 3.

MALRAUX, A.; MOSSUZ-LAVAU, J. **La politique, la culture**: discours, articles, entretiens (1925-1975). Paris: Gallimard, 1996.

MARSHALL, A. **Principles of economics**. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito; Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MAUGER, G.; FÉREY, D. (Org.). **L'accès à la vie d'artiste**: sélection et consécration artistiques. Bellecombe-en-Bauges: Croquant, 2006.

MASSA, Clóvis. Teatro e recepção. In: MOSTAÇO, E. (Org). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design, 2010. p. 17-35.

MENCARELLI, F. **A cena aberta**: A absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

MENGER, P.-M. **La profession de comédien: formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi**. Paris: Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective: Diffusion La Documentation française, 1997.

MENGER, P.-M. **Portrait de l'artiste en travailleur**: métamorphoses du capitalisme. Paris: Seuil, 2002.

_____. **Le travail créateur**: s'accomplir dans l'incertain. Paris: Gallimard le Seuil, 2009.

MENGER, P.-M. **Les intermittents du spectacle**: sociologie du travail flexible. Nouv. éd. Paris: Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2011.

MERVANT-ROUX, M.-M. **L'assise du théâtre**: pour une étude du spectateur. Paris: Editions du CNRS, 1998.

MICHALSKI, Y. 1. Encontro Renner de Teatro. **Boletim Informativo do Inacen**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 5, p. 9, 1986.

MICHALSKI, Y; TROTTA, R. **Teatro e estado**: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica. São Paulo: Rio de Janeiro: Editora Hucitec; Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

MICHAUD, P. -A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONTENEGRO, F. **Viagem ao outro**: sobre a arte do ator. Rio de Janeiro, MINC/Funarte, 1988.

MOSTAÇO, E. (Org). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design, 2010.

MYERS, R. "Theater": A brazilian legend comes to New York as a monster mom. **The New York Times**, New York, 12 jul. 1992. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1992/07/12/theater/theater-a-brazilian-legend-comes-to-new-york-as-a-monster-mom.html>>. Acesso em: 02 out. 2014.

NORDMANN, C. **Bourdieu, Rancière**: la politique entre sociologie et philosophie. Paris: Éditions Amsterdam, 2007.

NUNES, L. A. **A Maldição do Vale Negro**. Texto do programa da peça. [S.l.: s.n.], 1988.

NUNEZ, C. F. P. De onde menos se espera, daí é que vem: o silêncio como fórmula de páthos das "musas pensantes". **Revista Trama Interdisciplinar**, v. 1, p. 51-63, 2010.

O MAMBEMBE. Direção de Gianni Ratto. Com o teatro dos Sete. Rio de Janeiro: Acervo Fernanda Montenegro. Áudio do espetáculo quase completo, digitalizado pelo pesquisador a partir de 3 fitas K7. 1959. 5 CD's (170 min).

O GLOBO. O Mambembe 51 anos depois: peça ganha remontagem e a crítica Barbara Heliadora relembra a montagem original. Rio de Janeiro, 3 jun. 2010. Capa. 2. Caderno. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/o-mambembe-51-anos-depois-peca-ganha-remontagem-a-critica-barbara-heliadora-relembra-a-2999150>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

ORSINI, E. Olga Wasislowa: o mistério de uma autora que é personagem. Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 dez. 1986. Caderno B, p. 5.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo-SP: Editora Brasiliense, 1988.

ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAMPONET, M. **Entre l'action culturelle et la création artistique: les modes de financement et la construction de la réputation des compagnies théâtrales indépendantes à paris**. 81f. Dossiê de pesquisa (*master 1*) - UFR Arts e Médias, Département d'Études théâtrales. Paris: Université Paris III, 2012.

PASQUIER, D. Sociabilités et sortie au théâtre. **Culture études**, v. 1, n. 1, p. 1–12, 2013.

PASTER, G. K.; ROWE, K.; FLOYD-WILSON, M. (Org.). **Reading the early modern passions: essays in the cultural history of emotion**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEACOCK, A. T.; BAUMOL, W. J.; BOWEN, W. G. Performing arts: the economic dilemma. **Economica**, v. 35, n. 137, p. 100, fev. 1968. Acesso em: 18 abr. 2014.

PEREIRA, V. H. A. **A musa carrancuda: Teatro e poder no Estado Novo**. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

_____. Teatro e movimentos sociais: diferentes compromissos com o “real” na cena brasileira. **ArtCultura**, Uberlândia, n. 1, p. 117-136, jun./dez. 2005. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF11/ArtCultura11_vitor%20hugo.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2015.

POIRSON, M. La politique culturelle est-elle soluble dans le néo-libéralisme?. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 207, p. 15–21, 2013. Dans le dossier: Théâtre et néo-libéralisme.

PORTICH, A. **A arte do ator entre os séculos XVIIe XVIII: da commedia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2008.

PROENÇA, I. C. Carta a Almir Telles. 11 out. 1988. Acervo pessoal de Almir Telles.

PROUST, S. **Le comédien désemparé: autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public**. Paris: Economica: Anthropos, 2006.

PUJOL, J.-F. Théâtre et néo-libéralisme: un oxymore! **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 207, p. 88–93, 2013. Dans le dossier: Théâtre et néo-libéralisme.

RAHILL, Frank. **The world of melodrama**. London: Pennsylvania State University, 1967.

RALITE, J. Le marché est naturel comme la marée. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 207, p. 23–29, 2013. Dans le dossier: Théâtre et néo-libéralisme.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. **Le philosophe et ses pauvres**. Paris: Fayard, 1983.

RANCIÈRE, J.; JEANPIERRE, L.; ZABUNYAN, D. **La méthode de l'égalité: entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan**. Montrouge: Bayard, 2012.

RANGEL, O. **Técnica Teatral**. Rio de Janeiro: Artes Gráfica Inco, 1949.

RAUCH, M.-A. **Le théâtre en France en 1968: crise d'une histoire, histoire d'une histoire**. Paris: Éditions de l'Amandier, 2008.

REAGE, Artista! 1º ano de luta. Postagem na rede social Facebook. 03/02/2014. Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/164181883729503/permalink/285463538268003/>>. Acesso em: 20 out. 2014.

REIS, A. C. F. **Economia da Cultura e desenvolvimento sustentável: O caleidoscópio da cultura**. Buriéri, SP: Manole, 2007.

_____. **Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

REIS FILHO, D. A. (Org.). **O Manifesto Comunista 150 anos depois**. Rio de Janeiro: São Paulo: Contraponto; Fund. Perseu Abramo, 1998.

_____. **Intelectuais, história e política (séculos XIX e XX)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

REIS, L. F. Exponente da sua geração, Roberto Alvim leva 'Haikai' ao Festival de Curitiba. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 mar. 2013a. 2. Caderno, Capa.

_____. Manifestações que tomaram as ruas inspiram criações teatrais politizadas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 nov. 2013b. 2. Caderno. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/manifestacoes-que-tomaram-as-ruas-inspiram-criacoes-teatrais-politizadas-10846492#ixzz2INi5IOne>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

_____. Versão para 'The Book of Mormon' faz sucesso na Unirio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 dez. 2013c. 2. Caderno. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/versao-para-the-book-of-mormon-faz-sucesso-na-unirio-11108908>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

RIBES, J.-M. La Culture est notre pétrole: entretien. **Journal du Dimanche**, 16 juil. 2012.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v.1.

RIDENTI, M. O sucesso no Brasil da leitura do Manifesto Comunista feita por Marshall Berman. In: REIS FILHO, D. A. (Org.). **O Manifesto Comunista 150 anos depois**. Rio de Janeiro: São Paulo: Contraponto; Fund. Perseu Abramo, 1998. p. 187-207.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro, Record, 2000a.

_____. Intelectuais, artistas e estudantes: Paris, 1968. In: REIS FILHO, D. A. (Org.). **Intelectuais, história e política (séculos XIX e XX)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000b. p. 247-270.

RITO, Lucia. **Fernanda Montenegro em o exercício da paixão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

ROACH, J. R. **The player's passion**: studies in the science of acting. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.

ROCHA, J. C. de C.(Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROUBINE, J.-J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

SABINO, F. Mambembe. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 nov. 1959, p. 7.

SAEZ, G. Les progrès du partenariat : les villes entrent dans le jeu. In: ABIRACHED, R.; ATOUN, L. **La décentralisation théâtrale**: 1969-1981. 4. le temps des incertitudes. Arles: Actes Sud, 1995. p. 45-61.

SAEZ, G. **Politiques culturelles**. Paris: la Documentation française, 2004.

SAEZ, G.; SAEZ, J.-P. **Les nouveaux enjeux des politiques culturelles**: dynamiques européennes. Paris: Grenoble: la Découverte; PACTE, 2012.

SALGADO, P. Mais coisas do Mambembe. **Revista Querida**, n.137, p. 93-94, 1. quinzena fev. 1960.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS JUNIOR, A.V. Teatro da Laje. In: DANTAS, A.; MELLO, M. S.; PASSOS, P. **Política cultural com as periferias**: práticas e indagações de uma problemática contemporânea. Rio de Janeiro: IFRJ, 2013. p. 21-43.

SARKOVAS, Y. Uma herança incômoda. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 15 abr. 2005. Caderno 2, p. D-11.

SARRAZAC, J.-P. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Sao Paulo: Cosac Naify, 2012.

SAYAD, A. État, nation et immigration : l'ordre national à l'épreuve de l'immigration, L'État en Méditerranée. **Peuples méditerranéens**, n. 27-28, p.187-205, avril/sept. 1984.

SCHILLER, F. **Teoria da tragédia**. São Paulo: EPU, 1991.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem numa série de cartas**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-69. In: _____. **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SEGNINI, L. R. P. Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, GT29 - Trabalho, Precarização e Políticas Públicas História e Ética., 13., 2007, Recife. **Anais...** Fortaleza: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2007. Disponível em: <http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=159&Itemid=171>. Acesso em: 23 fev. 2014.

SEMINÁRIO permanente políticas públicas de cultura do estado do Rio de Janeiro. **Políticas públicas de cultura do estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Rede Sirius; FAPERJ, 2003.

SENNETT, R. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SHAPIRO, C. Premium for high quality products as returns to reputations. **Quarterly Journal of Economics**, n. 98, p. 659, 1983.

SILVA, F. L. P. e. Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo. **FACOM - Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**, São Paulo n. 15, 2. semestre 2005. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/_flavio_porto.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2012.

SIMÉON, P. Nous avons voulu chanter tout l'été, dansons maintenant : reconvertissons-nous!. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 207, p. 63-70, 2013. Entrevue accordée à Stéphanie Loncle dans le dossier: Théâtre et néo-libéralisme.

SIMON, H. A. **Models of bounded rationality**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1982.

SMARTBE; BAYER, L. **L'artiste, un entrepreneur?** Bruxelles: Les Impressions Nouvelles; SMartbe, 2011.

SMITH, A. **Adam smith: selected philosophical writings**. Exeter, UK; Charlottesville, VA: Imprint Academic, 2004.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STYCER, M. Distante das modas. "O fim de semana de cada um". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 set. 1986. Caderno B, p. 5.

SÜSSEKIND, F. A imaginação monológica. In: THOMAS, G.; FERNANDES, S.; GUINSBURG, J. (Org.). **Um encenador de si mesmo**: Gerald Thomas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p. 281-295.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês (século XVIII)**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2011.

TEATRO em Cena. **UNIRIO convoca atores para musical teatral de Lua de Cristal**.

Disponível em: <<http://teatroemcena.com.br/home/unirio-convoca-atores-para-musical-teatral-de-lua-de-cristal/>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

TEMPO FESTIVAL. Homepage do evento. Disponível em: <<http://tempofestival.com.br/>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

THE FLASH and crash days. Espetáculo completo. Direção de Gerald Thomas. Com Fernanda Montenegro, Fernanda Torres, Ludoval Campos e Luiz Damasceno. Rio de Janeiro: SAT Vídeo, 1991a. 1 fita VHS (70 min): son., col. Arquivo do Centro Cultural Banco do Brasil/RJ.

_____. Debate com o diretor Gerald Thomas. Rio de Janeiro: SAT Vídeo, 1991b. 1 fita VHS (90 min): son., col. Arquivo do Centro Cultural Banco do Brasil/RJ.

THE FLASH and crash days. Ensaios, bastidores, camarins e entrevistas após a estreia. Rio de Janeiro: SAT Vídeo, 1991c. 1 fita VHS (60 min): son., col. Arquivo do Centro Cultural Banco do Brasil/RJ.

THOMAS, G. Entrevista a Luiz Fernando Ramos. **Palco e Platéia**, p. 21-25, 4 dez. 1986a.

_____. “Cartas”: Gerald x Geraldo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 out. 1986b. Caderno B, p. 2.

_____. “Cartas”: Gerald x Geraldo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 out. 1986c. Caderno B, p. 2.

_____. Sobre Nelson Rodrigues. In: THOMAS, G.; FERNANDES, S.; GUINSBURG, J. (Org.). **Um encenador de si mesmo**: Gerald Thomas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p. 74-78.

THOMAS, G.; FERNANDES, S.; GUINSBURG, J. (Org.). **Um encenador de si mesmo**: Gerald Thomas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

TOMLINSON, G. Five pictures of pathos. In: PASTER, G. K.; ROWE, K.; FLOYD-WILSON, M. (Ed.). **Reading the early modern passions**. Essays in the cultural history of emotion. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

TROTTA, R. **Paradoxo do Teatro de Grupo**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

UBERSFELD, A.; ALMEIDA JÚNIOR, J. S. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

URFALINO, P. **L'invention de la politique culturelle**. Paris: La Documentation française, 1996.

URRUTIAGUER, D. **Quality judgements and demand for french public theatre**. Akron, Oh.: Association of cultural economics international, 2002.

_____. Politiques du spectacle vivant en France et désenchantement des mondes de l'art. **Communications**, v. 83, n. 1, p. 13–23, 2008.

_____. **Service public sous tension**. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2011.

_____. **Les professions du spectacle vivant**: entre les logiques du marché et du service public. Paris: A. Colin, 2012.

_____. **Les mondes du théâtre**: désenchantement politique et économie des conventions. Paris: Harmattan, 2014.

URRUTIAGUER, D.; PHILLIPE, H.; DUCHENE, C. **Territoires et ressources des compagnies en France, rapport définitif**. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication (DEPS), 2012. Disponível em: <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2014/Territoires-et-ressources-des-compagnies-en-France-CE-2012-1>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

VASQUES, T. Há um segundo eu na minha vida. “Domingo sem lei”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 out. 1986a. Domingo Programa, p. 24.

_____. O nível do balneário está mais baixo. “Domingo sem lei”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 out. 1986b. Domingo Programa, p. 22.

VELLOSO, J. P. Dos R.; FERNANDEZ-ARIAS, E.; FÓRUM NACIONAL (Org.). **Teatro mágico da cultura**: crise global e oportunidades do Brasil. Rio de Janeiro: J. Olympio Editora, 2009.

VILAR, J.; DELCAMPE, A. **Le théâtre, service public**: et autres textes. Paris: Gallimard, 1986.

WALLON, E. **Europe, scènes peu communes**. Louvain-la-Neuve: Centre d'études théâtrales, 2006.

_____. Paris, scène capitale: l'État et la ville aux prises avec le marché des spectacles. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 207, p. 63–70, 2013. Dans le dossier: Théâtre et néo-libéralisme.

WARBURG, A. **L'Atlas Mnémósyne**. Paris: L'écarquillé, INHA, 2012.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, R. **The politics of modernism: Against the New Conformists.** [S.l.]: Verso, 2007.