



Revista Aspas
ppgac - USP

ISSN: 2238-3999



HISTÓRIAS DAS ARTES CÊNICAS NO BRASIL: narrativas em descentralização, trajetórias plurais

Volume 11
nº 1
2021



Revista Aspas
ppgac - USP

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana - USP
Editor Responsável

Me. Fabricio Goulart Moser - USP

Me. João Bernardo Fernandes Caldeira - USP

Juliana de Lima Birchal - USP

Me. Mileni Vanalli Roéfero - USP
Editores

Comissão editorial

Me. Adriana Perrella Matos (Adriana Banana) - USP

Me. Maíra Gerstner - USP

Dr. Ferdinando Martins - USP

Dra. Sayonara Pereira - USP



Editorial

HISTÓRIAS DAS ARTES CÊNICAS NO BRASIL: narrativas em descentralização, trajetórias plurais

Editorial

**Fabricio Goulart Moser
João Bernardo Fernandes Caldeira
Juliana de Lima Birchall
Mileni Vanalli Roéfero**

A difusão dos cursos de Graduação e de Pós-Graduação em Artes Cênicas nos diversos Estados que compõem as regiões geográficas do Brasil, no início do século XXI, fortaleceu o campo dos estudos da cena brasileira, provocou em seus contornos conceituais, temporais e espaciais uma série de descentralizações e fez emergir um movimento teórico pluralizado de releituras da sua história no país. Desde o século XX, o teatro, o circo, a dança e a performance se tornaram no Brasil objetos de estudos históricos localizados, cada vez mais pesquisadores seguem trabalhando em diferentes pontos do país sobre os registros e documentos de tais práticas no passado e escrevem narrativas conectadas sobre os diversos caminhos percorridos pelas produções artísticas brasileiras. Para multiplicar olhares descentralizados sobre o tema e expandir a compreensão da história das Artes Cênicas no Brasil é urgente desconstruir hierarquizações e generalizações arraigadas à sua historiografia, como aquelas assentadas sobre gêneros teatrais e áreas temáticas ou as que permanecem ignorando aspectos territoriais e apagando, neste contexto, a produção de grupo étnicos e das identidades de gênero.

Diante deste cenário continuado de expansão da pesquisa acadêmica sobre a trajetória das Artes Cênicas no Brasil, em 2021, a *Revista Aspas* decidiu contribuir com esses movimentos teóricos de revisão publicando dois números sobre o tema. Com o título “Histórias das Artes Cênicas no Brasil: narrativas em descentralização, trajetórias plurais”, o corpo editorial recebeu investigações dedicadas ao teatro, circo, dança e performance que materializam narrativas originais e produzem visões múltiplas e diversificadas sobre o passado da cena em todo o território brasileiro. Os artigos reunidos sobre esse prisma analisam fenômenos e eventos que descentralizam a historiografia da cena brasileira, desconstruem posições verticais de poder e, desse modo, produzem conexões mais horizontais e produtivas entre a cena, seus agentes e protagonistas em diferentes espaços e tempos históricos espalhados por todo o território do país.

O grupo de artigos reunidos pela *Revista Aspas* com este propósito foi organizado em dois grupos que, conjuntamente, esboçam uma cartografia das Histórias das Artes Cênicas no Brasil: um mapa em perspectiva

descentralizada dos últimos duzentos anos da cena brasileira que aborda a produção de diferentes linguagens em pontos estratégicos localizados dentro das cinco regiões brasileiras. O número de textos reunidos nesta perspectiva, investigações predominantemente sobre o teatro e em menor número sobre o circo, a performance e a dança, foi disposto em cada edição sob uma perspectiva cronológica, uma estratégia editorial adotada para considerar de uma maneira horizontal, diversa e plural as posições das linguagens da cena. Desse modo, no plano geral dos dois números se tornou possível vislumbrar o convívio não só de diferentes práticas, mas também de diferentes temporalidades e territorialidades na cena brasileira.

Nesta primeira edição de 2021, a *Revista Aspas* apresenta uma série de textos que conectam temas, personagens e eventos da cena teatral brasileira nos séculos XIX e XX, percorrendo a sua produção em diferentes e importantes cidades do país, como Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, Santa Maria, Manaus, São Paulo e Brasília. A visualidade da cena nas mágicas cariocas, a escandalosa recepção das operetas pelo público recifense e o processo de estabelecimento de um importante circo para a sociedade porto-alegrense dos oitocentos introduzem experiências sobre a trajetória das Artes Cênicas no Brasil dos novecentos. Há também artigos que destacam a produção teatral amadora, universitária e de vanguarda santa-mariense e manauara em sua produtiva e complexa relação com a política no país, e passam pela elaboração de um importante inventário para pesquisa bibliográfica sobre o teatro brasiliense e pelo estabelecimento da performance enquanto linguagem na cena paulistana e no centro-sul do país.

Em “Histórias apagadas do teatro no Brasil: o caso das mágicas na cidade do Rio de Janeiro”, Ana Paula Brasil Guedes compartilha parte da sua pesquisa de doutorado, defendida em 2019 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro sob o título “Truques e traquitanas: a mágica no Rio de Janeiro, um carnaval de luzes e formas animadas”. No texto a autora introduz reflexões sobre o apagamento dos gêneros híbridos da História das Artes Cênicas no país e nos convida a observar a Mágica como gênero dramático-musical complexo, alegórico, de forte impacto visual que, embora

tenha obtido sucesso nos séculos XIX e XX, foi considerado menor e se tornou ausente dos debates da historiografia dedicada à cena no Brasil.

Em “Do repúdio à aclamação, e o Recife conheceu a “incoerente” opereta”, Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz reconstrói por meio das fontes históricas a polêmica passagem da primeira companhia de operetas pela capital de Pernambuco em 1867. Em seu texto o autor comenta a repercussão da temporada de apresentações da Bouffes Parisiennes nos jornais de Recife, que vão desde a transformação da relação do público com esse novo gênero do teatro cômico musicado até debates sobre o uso da subvenção pública para a atividade, entre outros elementos que permitem compreender historicamente aspectos da recepção, do repertório e da cena teatral brasileira dos oitocentos.

No artigo “Albano Pereira e seu Circo Universal na Porto Alegre Oitocentista”, Lara Rocho retrata o papel do artista e empresário Albano Pereira e de seu Circo Zoológico Universal na capital gaúcha entre os anos de 1875 e 1878. Por meio dos documentos a autora mostra a relevância desta família circense, não só porque empreendeu a construção de um local estável para as apresentações e para o exercício do lazer e do divertimento da sociedade porto-alegrense da segunda metade do século XIX, que vivia em um contexto provinciano de escassez e precariedade de espaços para a realização de tais atividades, mas também pela qualidade de seus espetáculos circenses.

No artigo “Ventos do norte: notas sobre as vanguardas artísticas de Manaus (1950-1970)”, Howardinne Queiroz Leão compartilha um recorte de sua pesquisa de mestrado sobre as práticas teatrais do Amazonas, especialmente da capital do Estado, defendida em 2020 na Universidade de São Paulo. Balizada pelo recorte das décadas de 1950 a 1970, a autora discorre sobre o histórico dos artistas e grupos teatrais em atividade na cidade de Manaus, sobre a forma como eles associaram suas práticas artísticas de vanguarda às pautas políticas, e menciona, com base em pensadores da cena brasileira e nortista, a trajetória de personagens significativos para a constituição do teatro moderno na capital do Amazonas.

No artigo “Bibliografia sobre teatro no Distrito Federal do Brasil (1960-2021)”, Elizângela Carrijo apresenta um inventário de obras e autores sobre as histórias e as memórias do teatro em Brasília e no Distrito Federal em um período compreendido entre 1960, data da inauguração da capital do Brasil, e 2021, ano de finalização da sua pesquisa de doutorado. Neste texto, a autora comenta uma série de 26 trabalhos acadêmicos e não acadêmicos, que tratam do teatro produzido na capital do Brasil e servem como um guia para o desenvolvimento de pesquisas interessadas pela cena teatral local, regional e nacional.

Em “Tui Conta Zumbi: a montagem de *Arena Conta Zumbi* pelo Teatro Universitário Independente de Santa Maria (1968)”, Atílio Alencar de Moura Corrêa e Fabiana Siqueira Fontana apresentam um momento fundamental da trajetória deste importante e duradouro grupo de teatro do Rio Grande do Sul, que culminou na sua participação no I Festival Latinoamericano de Teatro Universitário de Manizales, na Colômbia. Neste contexto os autores abordam o teatro santa-mariense do período e os impactos da ditadura militar e do surgimento da Universidade Federal de Santa Maria nos anos de 1960 sobre a produção amadora e estudantil, fatos decisivos para o TUI e a montagem de *Arena Conta Zumbi*.

No artigo “Samb(art)istas e suas danças nos 30 anos de sambódromo do Anhembi: Thereza Santos”, Yaskara Donizeti Manzini discorre sobre a história das danças negras paulistanas a partir de uma análise dos desfiles carnavalescos ocorridos na cidade de São Paulo. Sob uma perspectiva histórica a autora apresenta a sambartista carioca Thereza Santos, sua trajetória e a sua atuação em diferentes Escolas de Samba paulistas durante a década de 1990, como a Camisa Verde e Branco e a X-9 Paulistana.

Por fim, em “Arte da performance no Brasil: uma história em que acreditamos antes de que exista”, Ludmila Castanheira propõe um olhar para o estabelecimento da arte performativa brasileira, identificando na segunda metade do século XX manifestações anteriores à definição da nomenclatura. Além disso a autora aborda algumas iniciativas que contribuíram para a inserção da performance no universo artístico nacional, escapando de certa

forma do eixo territorial que normalmente concentra as pesquisas sobre o tema e destacando ações performativas do centro-sul do país.

Esperamos, com estas duas edições, contribuir com a expansão do campo das Histórias das Artes Cênicas no Brasil, produzindo registros em que o teatro, mas também o circo, a dança e a performance sejam representados de maneira plural e descentralizada.



HISTÓRIAS APAGADAS DO TEATRO NO BRASIL: O CASO DAS MÁGICAS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO*

***ERASED STORIES OF THEATER IN BRAZIL: THE CASE OF MÁGICA IN THE
CITY OF RIO DE JANEIRO***

***HISTORIAS BORRADAS DEL TEATRO EN BRASIL: EL CASO DE LA MÁGICA
EN LA CIUDAD DE RÍO DE JANEIRO***

Ana Paula Brasil Guedes

Ana Paula Brasil Guedes

Docente na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, unidade de ensino da Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro (Faetec/RJ). Integrante do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).
Artista, pesquisadora e professora de artes cênicas.
E-mail: anapaulabrsl@gmail.com.

* O artigo apresenta uma síntese do método de pesquisa da tese de doutorado *Truques e traquitanas: a mágica no Rio de Janeiro, um carnaval de luzes e formas animadas* (2019), desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Evelyn Furquim Werneck Lima.

Resumo

Este artigo apresenta resultados da investigação que examinou a mágica teatral, no Rio de Janeiro, entre 1850 e 1920. Aponta um caminho de pesquisa, levantando a discussão sobre a ausência dos estudos dos gêneros híbridos na historiografia das artes cênicas no Brasil. Para o estudo, de base exploratória, foi aplicado o método indiciário, sob quadro teórico da História Cultural. Uma abordagem qualitativa permitiu a análise sobre as narrativas visuais de gêneros fronteiriços, no âmbito das alegorias, para ilustrar aspectos da mágica.

Palavras-chave: alegoria teatral, cenografia, gênero teatral híbrido, maquinaria teatral, teatro de formas animadas.

Abstract

This article presents the results of a research that examined theatrical *mágica* in Rio de Janeiro, between 1850 and 1920, pointing a research path for the discussion about the absence of studies of hybrid genres in the historiography of the performing arts in Brazil. In this exploratory study, the evidentiary method was applied, from the theoretical framework of cultural history. The qualitative approach permits the analysis of visual narratives in bordering genres, in the scope of the allegories, illustrating aspects of the *mágica*.

Keywords: theatrical allegory, stage design, hybrid theatrical genre, theatrical machinery, puppet theater.

Resumen

Este artículo presenta los resultados de la investigación que examinó la *mágica* teatral, en Río de Janeiro, de 1850 a 1920. Señala un camino de búsqueda, planteando una discusión sobre la ausencia de estudios de géneros híbridos en la historiografía de las artes escénicas en Brasil. En este estudio exploratorio se aplicó el método probatorio, bajo el marco teórico de la Historia Cultural. El enfoque cualitativo permitió el análisis de las narrativas visuales de los géneros fronterizos, en el ámbito de las alegorías, ilustrando aspectos de la *mágica*.

Palabras clave: alegoría teatral, escenografía, género teatral híbrido, maquinaria teatral, teatro de formas animadas.

Durante o século XIX e começo do século XX, as mágicas eram responsáveis pela manutenção financeira de muitas companhias teatrais na cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, esse gênero teatral foi pouco estudado. São dignas de nota as lacunas no estudo dos gêneros híbridos das artes cênicas como um problema de pesquisa. Da mesma forma, deve-se destacar a importância das alegorias teatrais enquanto gênero narrativo, como o caso das mágicas, para a interpretação de fenômenos culturais híbridos.

Esse artigo busca refletir sobre a baixa incidência de trabalhos sobre as mágicas na historiografia das artes cênicas no Brasil, por meio da investigação desse gênero na cidade do Rio de Janeiro, entre 1850 e 1920. Serão apresentados um resumo de pesquisa realizada (GUEDES, 2019), com os pressupostos para a aplicação do método indiciário e algumas reflexões sobre a ausência de tais estudos na historiografia. Em seguida, será apresentada a metodologia empregada na pesquisa e o resumo de seus resultados e discussões.

O estudo das mágicas na cidade do Rio de Janeiro: uma pesquisa que parte da ausência

Desde a segunda metade do século XIX até a primeira década do século XX, as mágicas lotavam os teatros da cidade. Eram espetáculos dramático-musicais de grande apelo visual e aposta garantida dos empresários do ramo teatral. Depois, desapareceram do universo teatral como fenômeno. As narrativas da época divergiam quanto ao seu valor artístico. A historiografia do teatro, desde a primeira metade do século XX, conferiu às mágicas um lugar na memória afetiva da cena teatral, pintada em tons pitorescos, agrupada ao gênero musical ligeiro. Tendo como pressuposto que a história pode ser ficcionalizada, pretende-se refletir acerca da mágica na historiografia das artes cênicas no Brasil.

Os articulistas da época notavam as “enchentes” de público nas mágicas: “A mágica A filha do inferno, de Eduardo Garrido, foi apresentada no Theatro Phenix Dramática, não admira que as enchentes se repitam – o que

nos faz concluir que aquelle inferno é um paraizo” (DE LA ROSE, 1883, p. 7).¹ Amantes e críticos desse teatro popular consideravam as características apelativas dos espetáculos como motivo da assídua frequência do público: "duzentas mulheres de perna núa, cangote cheiroso, saiote curto, no meio de uma apoteose de luz elétrica, quatro dragões alados e uma concha de papelão" (DR. SEMANA, 1875, p. 2).

De fato, as encenações apelavam para a sinestesia entre a música ao vivo e os efeitos visuais, como transformações, aparições, explosões, naufrágios e desapareções, além dos coros de mulheres. No *Diccionario do theatro portuguez*, Sousa Bastos define a mágica como “uma peça de grande espectáculo cuja acção é sempre phantastica ou sobrenatural e onde predomina o maravilhoso [...]” (BASTOS, 1908, p. 89). O enredo fantasioso permitia também a exacerbação da sátira e da paródia. A comunicabilidade visual, própria dos gêneros inseridos no âmbito das alegorias teatrais, como as mágicas, permitia a fruição do público iletrado, isto é, a maioria da população residente na cidade.

Os jornais do período indicam uma incidência variável de críticas positivas e negativas. Aluizio Azevedo, em 1882, capta o tom do debate:

Nós [...] que não possuimos caráter nacional, nós que não dispomos de ciência, nem arte, nem literatura... nos fazemos representar no teatro pela mágica e pela opereta. Está claro. [...] Para um povo como nós somos, só há no teatro uma manifestação possível, é o disparate, o burlesco, o ridículo exagerado feito de cores vivas, de sons estridentes e de pilhérias velhacas e extravagantes (AZEVEDO, 1882, p. 2).

Artur Azevedo, em suas crônicas sobre o teatro, fez a crítica da mágica pé de cabra e rememorou sua adolescência: “A Romã encantada, primeira magica que vi na minha vida (tinha eu então dezesseis annos...), si fosse hoje representada, não valeria dois corações; entretanto, naquella época fez ruidoso successo, já porque era uma novidade” (AZEVEDO, 1904, p. 2). Esse tempo do qual fala o crítico, encenador e teatrólogo, é a década de 1870. Naquella época, a mágica já não era uma novidade no Rio de Janeiro; contudo,

¹ A adaptação dos termos técnicos à ortografia da época permitiu recolher um número considerável de dados referentes à tecnologia de ponta empregada nos espetáculos de mágica, por isso, a grafia original foi mantida nas citações.

a memorização do autor traz à tona um aspecto que tratamos como ficcionalização do real.

Ao longo do século XX, os autores referem-se às mágicas do passado como espetáculos de primazia visual e enredo simples, sem convenções de verossimilhança. João Roberto Faria enfatiza que o enredo servia de “pretexto para encenação repleta de truques e surpresas” (FARIA, 2001, p. 147). O gênero era observado pelos críticos como algo destinado apenas a satisfazer a visão e distrair o público.

No *Dicionário do teatro brasileiro*, o verbete **mágica** aparece como:

Tipo de peça teatral que fez muito sucesso nos palcos europeus e brasileiros durante o século XIX. Chamada de *féerie* na França, porque seus personagens podiam ser fadas e outros seres sobrenaturais, como sereias, gênios, demônios ou gnomos, sua atração maior não estava nem nos personagens nem nas histórias que trazia à cena, mas sim nos cenários e figurinos, na representação luxuosa, repleta de truques e surpresas, assim como nos números de dança e música (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 175).

Não foram encontrados estudos aprofundados sobre o gênero da mágica no Brasil e seus aspectos teatrais fundamentais, relacionados à produção das visualidades da cena. Existem pesquisas recentes que investigaram a musicalidade desses espetáculos (AUGUSTO, 2008, 2014; FREIRE, 2011). Porém, sendo o gênero um híbrido dramático-musical, as investigações permaneciam incompletas, pois o sentido da mágica se integraliza na relação entre enredo, imagem e música. A imagem, animada pela música, parece estabelecer certa predominância como discurso nas narrativas historiográficas do teatro; no entanto, as pesquisas sobre a música desses espetáculos revelam seu caráter popular, experimental, comercial e rico em aproveitamentos da cultura urbana do Rio de Janeiro.

Dessa forma, a mágica figurava, até então, como verbete de um passado pitoresco. Primordialmente, foi preciso sinalizar a pergunta que permeia este estudo: por que esses espetáculos foram esquecidos pela historiografia do teatro brasileiro?

A ausência de estudos sobre a mágica na historiografia do teatro brasileiro foi diagnosticada como um sintoma a ser esclarecido. Os dados negligenciáveis, considerados previamente como fenômenos marginais à

cultura dominante e intangíveis para sua historiografia, encontravam-se na zona opaca a ser decifrada. Foi empregado o método de investigação indiciária proposto pelo historiador Carlo Ginzburg, no qual é possível “a partir de dados negligenciáveis, remontar uma realidade complexa não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1986, p. 152). A pesquisa foi articulada a partir dessa ausência. Deu-se, portanto, em via negativa. A proposta de uma análise em negativo ensejou a tentativa de compor um quadro circunstancial dos fenômenos que envolvem a mágica como um espetáculo que despertava o olhar da sociedade de sua época.

Buscou-se novos indícios que deram possibilidades a outras leituras sobre os aspectos abordados. Aproximando as colocações de Ginzburg com o pensamento de Roger Chartier, em *A história ou A leitura do tempo*. Nesta obra, Chartier, referindo-se a Ginzburg, alerta para a necessidade do reconhecimento e legitimação da condição narrativa da história, que permite, a partir da brecha existente entre o passado e sua representação, entender a história “como uma escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção” (CHARTIER, 2009, p. 12). Pretende-se evidenciar a escrita da história como narrativa com possibilidades ficcionalizantes.

Michel De Certeau estabelece a ausência como operadora da historiografia, como “condição de possibilidade”, mobilizadora das diferenças entre o presente e a estrutura do passado. Seguindo seu raciocínio, a História pode ser entendida como representação da alteridade, como problema e tensão que organiza o discurso sobre o real e o imaginário. Enquanto a narrativa da história, assim como a escrita literária, pode ser pensada como produção teórica cuja práxis é o “tomar lugar”. O autor examina os textos historiográficos de Freud e observa que:

Como uma peça de Marivaux, o Moisés se desenvolve em “substituições”, “disfarces”, “desfigurações” e “deformações”, “eclipses” e “elipses”, “reviravoltas” de situações – quer dizer, num jogo de “sombras” e “luzes”, de “desaparições” e “fantasmas”. Todo este vocabulário freudiano designa uma técnica de encenação que não está apenas a serviço do “assunto” a tratar, mas constitui a própria escrita como processo do recalcar-retornar. “Fazer o texto”, é “fazer a teoria”. Sob este aspecto existe realmente ficção teórica. A teoria, inteiramente investida na operação de se escrever, é o

trabalho do sujeito que se produz na medida em que pode apenas se inscrever analiticamente, à maneira do quiproquo (CERTEAU, 1982, p. 298).

Nesse sentido, a história é representação, tal como a cena teatral. Os quiproquós da história foram vistos, nessa análise, como recalques, enganos e substituições das narrativas, trazidos à luz sob novas interpretações. Por exemplo: o entendimento do enredo como pretexto para a encenação foi relacionado com a análise da alegoria teatral maquinada. A maquinaria funciona como arsenal para encadeamento do enredo, portanto como elemento pré-textual. Pode-se considerar, também, o pré-texto como enredo, a maquinaria como engrenagem e a música como a força que dá vida à cena. Nas mágicas, a música é animadora das alegorias; os sentidos sonoro e visual, em sinergia, configuram o espetáculo como uma experiência sinestésica. As visualidades e o espaço sonoro do espetáculo atuam como narrativas e, de fato, o enredo serve de pretexto para o funcionamento das máquinas. Tais premissas levam em conta o desenvolvimento da técnica que havia aprimorado a narrativa visual no final do século XX. Assim, as maquinarias teatrais passavam a organizar o enredo.

Também importou a atenção ao conceito de circularidade. Nas mágicas, a reciprocidade das influências das culturas populares e eruditas produz um espaço de síntese e de intercâmbio. Assim, a pesquisa das mágicas como gênero híbrido se fez tomando-as como pertencentes ao âmbito das alegorias teatrais. Esse gênero híbrido apresenta, simultaneamente, características do teatro barroco, romântico e realista, além de contradições entre vários aspectos, como identificação e distanciamento; alienação e imersão no cotidiano.

No estudo da história do teatro musical ligeiro no Brasil, há uma tendência à categorização no âmbito da cultura popular. Neste estudo, analisamos as fontes encontradas buscando relações entre a cultura das classes subalternas e aquela das classes dominantes, como aponta Ginzburg, observando o conceito de circularidade, criado por Mikhail Bakhtin (1895-1975), que seria um modo contínuo de influência recíproca entre esses dois níveis de cultura. Sobre a ambiguidade do conceito de cultura popular, Carlo Ginzburg considera mais frutífera a hipótese de reciprocidade de Bakhtin. E

parte para o enfrentamento do problema posto pela documentação, ao considerar como o maior problema das pesquisas dessa natureza a escassez de fontes. O fato da cultura produzida por classes subalternas ser predominantemente oral impõe o que o autor chama de “filtros e intermediários que deformam” as fontes e que desencorajam a pesquisa. Todavia, insiste-se nesses estudos, considerando que “uma fonte não ser objetiva [...] não significa que seja inutilizável” (GINZBURG, 1986, p. 22). Observamos que as fontes utilizadas como referência na maioria dos relatos sobre a mágica são as críticas de época que as desconsideram pelo mesmo fator de seu sucesso, a comunicabilidade visual. O teatro das visualidades, sem ancoragem no texto considerado erudito, atraía o público iletrado ao teatro. Fato que reforça a observação da alegoria teatral na cena como imprescindível para o estudo do gênero e sua recepção na época.

Foi preciso entender a historiografia das artes cênicas no Brasil como uma zona opaca a ser decifrada e como construção ficcionalizada. A ausência da mágica na historiografia, por sua vez, deve ser encarada como um sintoma a ser esclarecido. Os dados para a pesquisa sobre as mágicas, ora negligenciados porque marginais e indecifráveis pela historiografia da cultura dominante, foram encontrados, em grande quantidade, nas bases de dados das hemerotecas digitais, adotando o procedimento de inserção de palavras-chave. As fontes foram observadas, então, sob novas lentes.

Roger Chartier retoma a análise sobre a *Escrita da história*, de Michel de Certeau, e seus problemas, quando o autor aponta ser essencial compreender tal metodologia como um aparelho inédito, com técnicas novas permitindo respostas e perguntas novas (CHARTIER, 2002). Para Chartier, as mais interessantes dessas perguntas e respostas suscitadas pela história, fundamentada sobre a seleção de séries de dados, vêm justamente de seu reverso, do surgimento do singular, da exceção, da variação.

Segundo o autor, mesmo que saiba fazer funcionar as máquinas, o historiador permanece um “errante” que frequenta as margens e os caminhos (CHARTIER, 2002, p. 157). No tocante às novas perguntas, frente aos aparelhos inéditos de pesquisa, a relação entre regularidades e particularidades, encontradas nos parâmetros de busca por palavras-chave

em periódicos digitalizados, reuniu um conjunto de termos utilizados à época, bem como suas variações, dentre as quais a palavra mágica, utilizada corriqueiramente como figura de linguagem. Da pesquisa nas bases de dados digitais, a palavra mágica surge como singularidade de uma época, dentro de uma série de dados. Uma notícia sobre a saída da Alemanha da guerra, na revista *A Ilustração Brasileira*, de 1911, compara a situação mundial ao teatro: “Mas de súbito, quando todo mundo ansioso, esperava a notícia de um rompimento, a situação mudou como um **cenário de magia**” (R., 1911, p. 94, grifo nosso). O **cenário de magia**, o **truque de mutação**, o **diabinho de magia** sumindo pelo alçapão eram metáforas corriqueiras nos jornais da época.

De fato, o gênero tendeu ao desaparecimento no começo do século XX; no entanto, percebemos o trânsito dos artistas e técnicos do espetáculo, bem como seus modos de produção, em campos como o cinema, o circo e o carnaval.

A magia como modo de produção teatral: lugar de experimentalismo técnico e estético

A análise dos dados encontrados permitiu observar que, a despeito de seu apagamento na historiografia, as mágicas foram importantes para a cena teatral na cidade do Rio de Janeiro. Como gênero híbrido, a magia esteve sujeita a indefinições e descontinuidades. Os aspectos do gênero híbrido das mágicas foram analisados sob o âmbito das alegorias teatrais. Abaixo, será apresentada parte da metodologia de pesquisa desenvolvida para a tese *Truques e traquitanas: a magia no Rio de Janeiro, um carnaval de luzes e formas animadas* (GUEDES, 2019), em que foram examinados os reaproveitamentos das técnicas de maquinaria e iluminação cênica nos espetáculos teatrais de magia, na cidade do Rio de Janeiro. Em seguida, serão expostos os resultados e a discussão.

A pesquisa teve natureza de base e pretendeu gerar novos conhecimentos para o avanço do campo teatral, incorporando a magia nos

estudos historiográficos. O caráter exploratório visa tornar explícita a importância e especificidade de um estilo teatral. Para tanto, ela se desdobrou em múltiplos objetivos, entre os quais, refletir sobre os discursos visuais no teatro na virada do século XIX para o XX, bem como apontar os fatores determinantes na ocorrência dos espetáculos como fenômenos.

O eixo de pesquisa esquematizou-se por formulações entendidas como complementares, enquanto o quadro teórico foi composto por alguns pensadores da história cultural. Foram abordados conceitos como simulacro, alegoria teatral, imagem metafórica, ausência, fantasma, fantasia, modernidade, catástrofe, espaço urbano, espaço teatral e culturas populares e urbanas.

Aplicamos o método indiciário, proposto pelo historiador Carlo Ginzburg (GINZBURG, 1986); margeamos os percursos da história dominante, como sugere Roger Chartier (CHARTIER, 2002); enfrentamos a historiografia como representação e como uma relação paradoxal entre o real e o discurso, conforme Michel de Certeau recomenda: a mobilização das tensões entre a estrutura do passado e o presente, e a admissão da lacuna historiográfica como um sintoma (DE CERTEAU, 1982); Além do mais, abordamos as visualidades da cena como discurso operador da cultura visual da virada de século, as mutações de cena foram consideradas como alegoria teatral e imagem dialética, evocadas na obra de Walter Benjamin (BENJAMIN, 2006).

Entendemos as mutações cenográficas e os truques de cena como formas animadas e inserimos seu estudo no âmbito das alegorias teatrais. Dessa forma, a mágica foi estudada como um gênero híbrido no entrecruzamento das linguagens artísticas.

A abordagem qualitativa partiu da consideração das relações dinâmicas para a interpretação dos fenômenos na análise dos espetáculos, referenciados em anúncios publicitários, críticas jornalísticas e crônicas, com a finalidade de explicitar as técnicas utilizadas e discutir fatores determinantes, como a turbulência política e a transformação urbanística da cidade. A tensão que envolvia essas dinâmicas relacionais foi avaliada pela análise da relação dialética entre as práticas sociais e suas representações

no teatro, na conformação cultural da área central da cidade do Rio de Janeiro, tendo em vista suas múltiplas possibilidades de sentidos.

A análise do objeto transcorreu no recorte temporal entre 1850 e 1920, com foco especial no período que compreende o entorno da virada de século, pontuado por acontecimentos catalisadores de grandes transformações sociais, políticas e urbanas. As inovações tecnológicas e o uso da luz elétrica no teatro foram associados às transformações socioeconômicas urbanas e aos circuitos culturais noturnos da cidade.

Observamos as visualidades da cena como dramaturgia. Buscamos relacionar as arquiteturas teatrais, seus aparatos técnicos, recursos de iluminação e as possibilidades cenográficas e mecânicas para efeitos de cena, com as mágicas encenadas. A cena de mutação das mágicas foi observada como metáfora do mundo em transformação. A partir desses fatos, foi elaborada a cartografia dos agenciamentos sociais e estéticos da época.

Os procedimentos incluíram a pesquisa bibliográfica e documental *ex-post-facto*. A coleta de dados referentes ao período investigado se deu por meio de fontes primárias, secundárias e terciárias. No levantamento foram recolhidos dados de licenças e registros civis, policiais, alfandegários, cartas, mapas, desenhos, pinturas, fotografias, partituras musicais, filmes, jornais e revistas de época, crônicas, anúncios, caricaturas e relatos historiográficos.

Parte da pesquisa foi empreendida na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. O procedimento consistiu na inserção de palavras-chave em buscas livres e combinadas. Privilegiou-se a localização do Rio de Janeiro, seguida pela busca por período, de acordo com o uso dos termos. Selecionamos materiais nos periódicos que circularam na cidade do Rio de Janeiro referentes à arte teatral. Assim, foram estabelecidos novos conjuntos e séries para análise do objeto.

A adaptação dos termos técnicos à ortografia da época também permitiu recolher um número considerável de dados. Algumas palavras-chave pesquisadas foram: **magica** (sem acento), **phantastica(o)**, **machinismo**, **electricista** etc., nomes de personalidades importantes e trabalhadores do teatro, de acordo com suas funções: **prestigitador**, **gazista**, **machinistas**, **scenografos** etc. A estes termos, acrescentou-se a busca pelos nomes dos

teatros, pelos títulos dos espetáculos e por sua nomenclatura, segundo suas particularidades de gênero: **drama phantastico**, **drama maritmo**, **extravagancia**, **phantasia magica** etc. Em vista disso, as grafias originais foram mantidas nas transcrições ao longo do texto.

Na forma descritiva da pesquisa, além da análise, subsidiada por reflexões teóricas, foi realizado um levantamento de dezenas de espetáculos, a partir da coleta de dados e da observação sistemática das visualidades da cena, entendidas como discurso. Além disso, realizamos a transcrição de diversos documentos, os quais incorporamos na tese.

Compreendemos esses espetáculos como espaços mobilizadores do experimentalismo dos artífices da cena: cenógrafos, maquinistas, músicos, compositores, aderecistas. Apontamos os artistas envolvidos na construção de cenários de magia e carros alegóricos para o carnaval do período estudado e, em recorte diacrônico, no carnaval do Rio de Janeiro na atualidade.

Apresentamos a compilação comentada dos espetáculos, publicando as transcrições dos documentos e ressaltando, além dos truques de cena, os nomes dos artistas e técnicos, suas funções etc. Essas fontes permitiram mensurar o vulto das mágicas no âmbito da produção cultural da cidade, organizar quadros relacionais e, finalmente, lançar luz sobre a história desses personagens – os artífices da efervescente cena teatral carioca da virada do século.

Cenógrafos, maquinistas, pintores e figurinistas tiveram papéis de destaque nessas produções. Os célebres truques e efeitos formavam o arsenal do jogo dramaturgico e técnico disponível. Estes podiam ser combinados das mais variadas formas para a obtenção dos efeitos: as famosas apoteoses, explosões, desmoraamentos, dilúvios, voos, objetos que se transformavam, intervenções fantasmagóricas, e muitos outros.

Seguindo a imprevisibilidade do enredo, encadeado por atos subdivididos em quadros, a magia acontecia mediada pelos truques, pela música e pelo texto. A partir do levantamento dos truques de cena observados na amostragem, foi elaborado um quadro demonstrando os recursos cenotécnicos demandados para cada efeito visual. O estudo aponta traços

precursores e processos de rupturas e persistências na operação das técnicas de cena da mágica, que sugerem a existência de uma escola estética de longa duração.

No período estudado, a mágica gozava de certo prestígio, o público assíduo, de fato, lotava os teatros nas apresentações. Os espetáculos de mágica chegaram a alcançar cem, duzentas apresentações, e foram, muitas vezes, os responsáveis pela manutenção das companhias teatrais.

Desta forma, comprovou-se que a mágica teve um papel fundamental no modo de produção teatral do Rio de Janeiro, vindo a ser um espaço de encenação experimental e virtuosismo, lugar de interseção e simbiose primordial entre o cinema e o teatro, além de permutar técnicas do teatro e do carnaval e aglutinar o erudito e o popular.

Considerações finais

Discutimos o apagamento da mágica na historiografia e apontamos a via negativa de análise como encaminhamento para o estudo. Foi apresentada parte da metodologia de pesquisa e seus resultados. Dessa forma, ilustrou-se o grande vulto dos espetáculos de mágica na cidade do Rio de Janeiro.

A partir das questões investigadas, reafirmamos o valor das visualidades da cena, no âmbito das alegorias teatrais, para o estudo de espetáculos de gênero híbrido, com o intuito de ampliar o quadro de estudos sobre as artes cênicas no Brasil – a historiografia do teatro como narrativa e como construção de métodos de pesquisa, portanto. Os fatos nos levaram a entender a riqueza do universo das mágicas e seu apagamento como método de regimes dominantes.

Assim, este artigo apresenta a pesquisa e indica a possibilidade de aprofundamentos, desdobramentos e aplicação em outros gêneros e outras territorialidades.

Bibliografia

- AUGUSTO, A. J. **A questão Cavalier**: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- _____. **Henrique Alves de Mesquita**: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.
- AZEVEDO, Aluízio. A flor de liz. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 3 nov. 1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/226688/2380>. Acesso em: 15 nov. 2017.
- AZEVEDO, Arthur. O teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 4 mar. 1904. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/830380/9198>. Acesso em: 10 out. 2017.
- BASTOS, A. S. **Diccionario do theatro portuguez**. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CERTEAU, M. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, R. **A história ou A leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- _____. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- DE LA ROSE. Os theatros. **O Mequetrefe**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709670/1970>. Acesso em: 17 nov. 2017.
- DR. SEMANA [Machado de Assis]. **Semana Illustrada**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1875. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/702951/5981>. Acesso em: 12 jun. 2017.
- FARIA, J. R. **Ideias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Textos).
- FREIRE, V. B. **O mundo maravilhoso das mágicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.
- GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- GUEDES, A. P. B. **Truques e traquitanas**: a mágica no Rio de Janeiro, um carnaval de luzes e formas animadas. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. G. D.; LIMA, M. A. D. (coord.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

R. Notas de um fluminense. **A Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, nº 56, 16 set. 1911. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107468&pagfis=1907>. Acesso em: 12 out. 2016.



Artigo

**DO REPÚDIO À ACLAMAÇÃO, E O RECIFE
CONHECEU A “INCOHERENTE” OPERETA**

***FROM REPUDIATION TO ACCLAIM, RECIFE MET THE “INCOHERENT”
OPERETTA***

***DEL REPUDIO A LA ACLAMACIÓN, Y RECIFE CONOCIÓ LA
“INCOHERENTE” OPERETA***

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz

Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com financiamento do Conselho
Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Ator, jornalista, crítico e historiador do teatro.

E-mail: leidson.ferraz@gmail.com.

Resumo

Este artigo lança luz sobre a presença da primeira companhia específica de operetas no Recife, a Bouffes Parisienses, no ano de 1867, que chocou o público pernambucano com as características de um novo gênero do teatro cômico musicado. Além das polêmicas levantadas, inclusive sobre o mau uso de subvenções públicas, a equipe motivou o gosto popular crescente da plateia recifense pelas operetas até sua consagração. O impacto dessa situação é traçado a partir de notícias, críticas e anúncios de jornais, em diálogo com artigos e livros voltados à história do teatro brasileiro.

Palavras-chaves: crítica teatral, história do teatro brasileiro, história do teatro pernambucano, século XIX, teatro musicado.

Abstract

This article sheds light on the presence of the first specific operetta company in Recife, Bouffes Parisienses, in 1867, which shocked the Pernambuco public with the characteristics of a new musical comic theater genre. In addition to the controversies raised, including the misuse of public subsidies, the team motivated the growing popular taste of the Recife audience for operettas until its consecration. The impact of this situation is traced from news, reviews, and newspaper advertisements in dialogue with articles and books focused on the history of Brazilian theater.

Keywords: theatrical criticism, history of Brazilian theatre, Pernambuco theater history, 19th century, musical theater.

Resumen

Este artículo arroja luz sobre la presencia de la primera compañía específica de operetas en Recife, los Bouffes Parisienses, en el año de 1867, que conmocionó al público pernambucano con las características de un nuevo género de teatro cómico musical. Más allá de las polémicas suscitadas, incluso sobre el mal uso de subvenciones públicas, el equipo motivó el gusto popular creciente del público recifense por las operetas hasta su consagración. El impacto de esta situación se rastrea a partir de noticias, reseñas y anuncios de periódicos, en diálogo con artículos y libros centrados en la historia del teatro brasileño.

Palabras clave: crítica teatral, historia del teatro brasileño, historia del teatro pernambucano, siglo XIX, teatro musical.

Como diz o matuto nordestino, “A vaia comeu solta!”. Foi assim o resultado da aparição de um novo gênero do teatro musicado, originado na França, com grande repercussão, num palco recifense: a opereta. Tudo se deu em 1867, quando aportou na capital pernambucana a primeira companhia lírica estrangeira específica dessa linguagem, a Bouffes Parisienses, empresariada pelo espanhol José Amat, graças a uma subvenção pública. O *Dicionário do teatro brasileiro* (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 215) credita também a esse artista pioneiro, um exilado político que vivia desde 1848 no Rio de Janeiro, a encenação das primeiras zarzuelas no Brasil, gênero cênico-musical cômico ou burlesco tipicamente espanhol. Mas o prestígio de d. José Zapata y Amat floresceu bem antes, quando passou a musicar textos de poetas brasileiros, cantando modinhas acompanhadas pelo violão. Posteriormente, em 1857, inaugurou na capital do Império, contando com incentivo financeiro do governo, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, sendo seu primeiro gerente e diretor.

O objetivo da instituição, que funcionava no Teatro Ginásio Dramático, era promover representações de óperas italianas, francesas e espanholas na língua original, mas também de compositores brasileiros. Pode-se dizer que foi graças àquele tenor espanhol, professor de música e empresário artístico, que a ópera se difundiu também como uma arte nacional. É de 1860 a primeira obra de compositor e libretista brasileiro Elias Álvares Lobo, a partir da comédia de José de Alencar, *A noite de São João*, ópera cantada em português por um elenco predominantemente carioca. Em 1863, devido a dificuldades financeiras, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional infelizmente encerrou suas atividades. Três anos depois, d. José Zapata y Amat visitou o Recife e, além de apresentar um recital de composições suas, pleiteou um contrato com o vice-presidente da província para levar uma companhia lírica ao Teatro de Santa Isabel.

Desde 1862, após o retorno do tenor e empresário italiano Giuseppe Marinangeli, com artistas como Luiza Stella, Giulietta Marinangeli, Luiza Corbari, Carlos Bartolucci e Luigi Belli, os pernambucanos não recebiam óperas completas naquele palco. Somente onze meses após o contrato ter

sido assinado, José Amat retornou à capital pernambucana ao fim de uma viagem pela Europa no intuito de compor sua equipe. No entanto, para surpresa de todos, em vez de trazer uma companhia lírica da Itália, ele escolheu uma *troupe* francesa de óperas-bufas contratada no Uruguai. “Ignoramos se será ela digna do nosso teatro”, já desconfiavam numa edição do jornal *Diário de Pernambuco* (CHEGOU..., 1867, p. 2), com muitos achando aquela decisão puro “gato por lebre”.

Além das cenas cômicas de vaudevilles, pantomimas e sainetes, entremeados por canções populares, o Recife ainda não tinha apreciado com afincos esse novo gênero de teatro musicado vindo da França, com músicas originais e enredos alegres marcados pela excentricidade e, muitas vezes, pela incoerência.¹ Antes, apenas duas operetas em um ato haviam sido conhecidas no Teatro de Santa Isabel, ambas com pequena repercussão. Primeiramente, *Tio Braz*, imitação de *Le Violoneux* – criada por Jacques Offenbach para o libreto de Eugène Mestépès e Émile Chevalet –, pelo dramaturgo português Mendes Leal, com os atores Simões, Teixeira e Eugênia Câmara. A peça compôs o encerramento de quatro récitas da Empresa Coimbra, liderada pelo ator e empresário local Antônio José Duarte Coimbra, entre setembro e outubro de 1865, com desempenho “satisfatório, agradando muito a opereta principalmente pela música” (NA QUARTA-FEIRA..., 1865, p. 1). Cinco canções compunham a obra, e uma quadrilha recebeu tantos elogios do público que acabou sendo impressa para piano em 1866 pelo diretor e regente da orquestra do Teatro de Santa Isabel, Colás Filho, com o intuito de comercializá-la.

A segunda opereta apreciada pela plateia recifense foi *Quatro em dois*, de autoria não revelada, montada novamente pela Empresa Coimbra, entre abril e maio de 1867, e interpretada duas vezes pelos atores portugueses

¹ A primeira opereta criada foi um esquete em um ato, em 1847: *Don Quichotte et Sancho Pança*, paródia do famoso romance de Miguel de Cervantes, que o autor e compositor Hervé – pseudônimo do francês Louis-Auguste-Florimond Ronger (1825-1892) –, chamando-o de “*tableau grotesque*” [quadro grotesco], concebeu como espécie de ramificação de peças populares cômicas e musicadas apresentadas nas feiras de Paris desde a Idade Média. Mas foi com o compositor e autor alemão radicado na França, Jacques Offenbach (1819-1880), que o gênero opereta se consolidou, com sua estrutura aumentando gradativamente em tamanho e complexidade musical e de encenação, especialmente a partir da sua obra *La Belle Hélène*, peça em três atos, de 1864 (NEVES, 2018).

Carolina Augusta Falco e Augusto César de Lacerda, sem maior alarde. Consciente do rebuliço que já estava causando, o espanhol José Amat começou a espalhar notícias para preparar melhor o público, lembrando que o repertório da Bouffes Parisiennes era variadíssimo e contava com o talento de 17 artistas, incluindo duas bailarinas, todos aclamados em temporadas anteriores nos teatros de Buenos Aires e Montevideu. Como estratégia de divulgação, a companhia lírica francesa levava parte da equipe egressa do teatro Alcazar Lyrique, espaço que ampliou a relação dos espectadores cariocas com o teatro e, por seu perfil “transgressor”, gerava enorme curiosidade em todo o restante do país.

Essa casa de espetáculos funcionou de 1859 a 1880 e ganhou vários outros nomes na sua trajetória: Alcazar Lyrique Fluminense, Teatro Lírico Francês e Teatro D. Izabel. Mas segundo o pesquisador Fernando Antonio Mencarelli, a opereta chegou ao Rio de Janeiro bem antes, em 1846, “quando uma companhia francesa representara uma série de peças com enorme sucesso, a ponto de interessar João Caetano a transferi-la do Teatro S. Januário para o Teatro S. Pedro, onde o grande ator apresentava seu repertório, e de motivá-lo a contratar outra companhia do gênero em Paris” (MENCARELLI, 1999, p. 52). Ele complementa ainda que foi com a inauguração do Alcazar Lyrique que a opereta triunfou a partir de 1859, “quando tiveram início as atividades dessa que se tornou a primeira casa noturna de espetáculos da cidade no estilo dos cafés-concerto europeus e que inaugurou um estilo de diversão urbana que iria se desenvolver progressivamente nas próximas décadas” (MENCARELLI, 1999, p. 52).

Preparando o terreno recifense com cuidado

Numa longa nota especial na imprensa, depois de cumprimentar respeitosamente o público pernambucano, o diretor dos bufos, Jean Charles Noury, pediu permissão para dizer de onde vinham e qual a sua origem. Essa “carta de apresentação” era importante porque finalmente o Recife ia receber uma companhia de teatro musicado francês com todas as liberdades que o palco permitia, provocando, inevitavelmente, reações dos mais puritanos,

sobretudo daqueles acostumados às óperas italianas cheias de dramaticidade, com enredos já previsíveis, além de possuir vozes mais potentes no elenco. Isso sem contar a dificuldade de se entender um idioma ainda pouco presente nos palcos daqueles tempos, o francês.

Apresentando-se com sete anos de existência e mais de 300 peças no repertório,² a companhia Bouffes Parisiens garantia ser formada por artistas verdadeiros, com atores e cantores, alguns com bela voz e profundos estudos musicais, no entanto de mérito modesto, mas prometendo brilhantes produções. A convite do empresário José Amat, vinha ao Brasil fugindo do cólera e da Guerra do Paraguai, mas também para oferecer um novo gênero ao público recifense e soteropolitano, pois seguiriam à Bahia depois: a opereta, cujas “mais sublimes concepções musicais aí são adornadas com palavras graciosas ou com expressões de grande alcance poético; a música é jocosa ao último ponto. Enfim, tudo é permitido na opereta, exceto o que for mau tom ou de mau gosto” (NOURY, 1867, p. 3).

A promessa de mostrar um teatro decente, claro, foi reforçada. “Nada de ignóbil [...] será por nós feito; o mais profundo respeito à arte e ao público é a divisa dos artistas que vos procuram agradar” (NOURY, 1867, p. 3), assegurou o diretor Noury. Aproveitando para esclarecer dados sobre o mais importante autor do gênero, Jacques Offenbach, e se o tempo de permanência no Recife permitisse, das dezesseis apresentações programadas, 28 peças diferentes poderiam ser exibidas, com figurinos, decorações e acessórios do melhor gosto. E, caso fossem bem recebidos, garantiam voltar na mesma época, todos os anos. A primeira sessão ocorreu em 29 de maio de 1867, no suntuoso Teatro de Santa Isabel, com ingressos 5% mais caros do que o comum. O repertório de estreia trouxe músicas e danças de obras variadas e,

² De acordo com o artigo “As grandes estrelas do Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro: a edificação de um mito”, de Daniela Mantarro Callipo (2017), a *troupe* Bouffes Parisiens (como muitas vezes apareceu escrito na imprensa pernambucana) foi fundada por Pauline Lion e d’Hôte quando adquiriram, no Rio de Janeiro, o Grand Café Parisien, posteriormente Bouffes Fluminenses e Les Bouffes Français. Em junho de 1860, começaram a fazer turnê por São Paulo; no ano seguinte foram ao Sul do Brasil para se despedirem do país que os aplaudiu por cinco anos; depois, seguiram para Buenos Aires. “Considerada a companhia mais célebre e completa do gênero, ela é dirigida artisticamente por Pauline Lyon. Graças ao sucesso obtido, a *troupe* faz turnês na Argentina em 1863 e 1864, mas se instala definitivamente no Uruguai quando o governo argentino anuncia uma epidemia de febre amarela [...]. Entre 1862 e 1866, a Companhia de Pauline e d’Hôte conhece um verdadeiro triunfo em Montevideo” (CALLIPO, 2017, p. 37).

num quarto trecho final, *Croquefer*, a opereta-bufa em um ato de Offenbach, escrita e musicada em 1857, com libreto de Adolphe Jaime e Étienne Tréfeu.

Essa opereta,³ cujo título original é *Croquefer ou Le Dernier des paladins* [*Croquefer ou O último dos paladinos*], causou enorme rebuliço, principalmente pelo seu caráter estranho e subversivo. Quando foi concebida como sátira à imoralidade das Cruzadas e à arrogância da cavalaria medieval, seus autores desafiaram o regulamento teatral francês que proibia montagens com mais de três personagens em uma peça a ser exibida na casa de espetáculos Bouffes-Parisiens,⁴ para não concorrer com o teatro nacional da Comédie-Française, onde se encenavam apenas tragédias e comédias não musicadas. Rebeldes, Jaime, Tréfeu e Offenbach acrescentaram, então, até um quinto elemento sem língua – a personagem Mousse-à-Mort, que perdeu partes do seu corpo numa batalha – e, portanto, só podia “cantar” grunhidos e latidos.

Foi um choque para o Recife acompanhar tanto abuso popular, diferente da comportada e erudita ópera italiana. Para piorar, num duo, a obra francesa zomba da Salle Le Peletier, sede da Ópera de Paris desde 1821 (até o edifício ser destruído pelo fogo em 1873), e cita óperas de Giacomo Meyerbeer, Gaetano Donizetti e Fromental Halévy com muita ironia. Num outro momento, ainda mais repulsivo para os espectadores desavisados, assim que Croquefer e Mousse-à-Mort, seu inimigo jurado de quem raptou a filha, estão prestes a lutar, um vinho adulterado que os dois cavaleiros beberam provoca neles uma bruta diarreia. Ambos correm para fora do palco (dá para imaginar o espanto da plateia vendo figuras que, em meio a cantos e falas, saem de cena às pressas no intuito de defecar), para retornarem depois. No final insólito, a língua de Mousse-à-Mort é devolvida a ele. Ou seja, um choque de extravagância e irreverência absurda.

³ Completa, a peça foi apresentada pela primeira vez no Brasil em 4 de janeiro de 1864, no Alcazar Lyrique Fluminense, com direção de Joseph Arnaud, perfazendo, no mínimo, mais dez sessões até 19 de junho daquele ano. Antes, porém, nos dias 25 e 29 de novembro de 1858, a Nouvelle Compagnie Française, que ocupava o Teatro São Januário, também no Rio de Janeiro, chegou a exhibir o duo cômico das personagens Fleur-de-Soufre e Ramasse-ta-Tête pelos cantores-atores Celine Dulac e M. Triollier.

⁴ Localizado na avenida Champs-Élysées, o espaço foi inaugurado por Jacques Offenbach em 5 de junho de 1855 e se tornou o reduto de maior sucesso da opereta francesa.

Figura 1 – Croquefer ou Le Dernier des paladins, gravura de Stop (1857)



Fonte: Gallica

A pesquisadora Larissa de Oliveira Neves (2018, p. 45), no artigo “A opereta francesa: alguns apontamentos para compreender sua história”, garante que, na França, até hoje, a opereta é considerada um gênero musical e não teatral, como é vista no Brasil, e que, como “loucura do meio musical”, teve na sua obra de estreia intérpretes do hospício de Bicêtre. Isso porque foi lá que o autor e compositor francês Hervé inventou a opereta, quando trabalhava como organista da capela e percebeu os efeitos positivos que esse tipo de “música para loucos” exercia nos internos. Não surpreende que *Croquefer ou Le Dernier des paladins*, mesmo sendo de outros autores, ainda traga resquícios de certa incoerência num teatro alegre e excêntrico, com melodias bufas e uma desordem brincantemente assumida.

O estranhamento no Recife foi inevitável. Sob o pseudônimo Begicas, um comentarista vaticinou que a companhia era esdrúxula, despida de gosto, de arte e elegância, confirmando a todos que “só as mediocridades estragadas chegam para as províncias” (BEGICAS, 1867. p. 2). Já o crítico anônimo do *Diário de Pernambuco* considerou que a companhia não era de primeira ordem, sendo até bem sofrível, mas deu-lhe um crédito pela aposta no novo: “faz-se mister que ela não seja desacoroçada antes de ter mostrado todos os recursos de que dispõem os seus artistas” (É VERDADEIRAMENTE..., 1867, p. 1). E garantiu: “Estamos convencidos de que logo que o público conheça

melhor o gênero *bufo*, a companhia agrada-lo-á, principalmente depois que ele se for habituado a ouvir cantar em francês” (É VERDADEIRAMENTE..., 1867, p. 1).

Gritos, pateada e até traques explosivos para expulsar os franceses

O problema é que, na segunda exibição da *troupe*, em 4 de junho de 1867, quando, além de cantos e danças, duas novas operetas foram programadas, *Une Nuit blanche* [Uma noite sem dormir], de 1855, de Édouard Plouvier e Jacques Offenbach, e *Les Pantins de Violette* [Os fantoches de Violette], de 1856, de Léon Battu e Adolphe Charles Adam, houve uma pateada – ruído que se fazia com os pés em sinal de reprovação, espécie de vaia daqueles tempos – programada por meia dúzia de revoltosos entre mais de oitocentos espectadores presentes no teatro. Em meio a gritos e desrespeitosamente, um rapaz chegou a insultar a atriz Guillemet e a soltar bombinhas de estalo no palco no meio da sua apresentação de abertura.

A repulsa à equipe visitante parece ter aumentado porque José Amat, aparentemente, conseguiu uma subvenção maior para prolongar aquela conflituosa temporada. Um artigo não assinado na coluna do Partido Conservador no *Diário de Pernambuco* denunciou que o empresário, por ter se enganado no contrato, em vez de levar uma companhia lírica italiana, arrebanhou “uma francesa composta de atores despedidos do Alcazar do Rio, pede e obtém mais oito contos” (EFEITOS..., 1867, p. 2). Ou seja, era um exemplo escandaloso de imoralidade que a Assembleia Provincial continuava a demonstrar sob o manto do “progresso”.

O curioso é que, como havia previsto o crítico anônimo do *Diário de Pernambuco*, com o decorrer das apresentações, independente das críticas ferinas ou das denúncias no setor político, o público pernambucano foi apreciando cada vez mais as “loucuras” da opereta francesa, a ponto da companhia Bouffes Parisiennes aumentar sua temporada para vinte sessões. O repertório incluiu outras obras em um ato, como *La Chanson de Fortunio* [A canção de Fortúnio], de 1861, de Hector Crémieux e Ludovic Halévy; *Les*

Deux aveugles [Os dois cegos], de 1855, com libreto de Jules Moinaux; *Le 66* [O 66], de 1856, de Auguste Pittaud de Forges e Laurencin; e *Une Demoiselle en loterie* [Uma garota de loteria], de 1857, de Adolphe Jaime e Hector Crémieux, todas com música de Jacques Offenbach, além de *Deux vieilles gardes* [Dois velhos guardas], de 1856, de Léo Delibes, Villeneuve e Lemonier.

Mas a atração mais aguardada foi *Orphée aux enfers* [Orfeu nos infernos], de 1858 – que vinha fazendo sucesso no Rio de Janeiro desde sua estreia em 3 de fevereiro de 1865, no Alcazar Lyrique –, uma grandiosa opereta-bufa em quatro atos, com várias mutações cênicas e dançados, escrita por Hector Crémieux, tendo música de Offenbach. Lançada no Recife em 19 de julho de 1867, chegou a fazer oito récitas em sequência, com três sessões derradeiras nos dias 29, 30 e 31 daquele mês, apresentando apenas o segundo e quarto atos em meio a outras atrações. Foi a despedida daquela controversa aparição no Teatro de Santa Isabel. O fato inegável é que, como pura novidade e muito ajudados pela imprensa, todas aquelas outras alegres criações artísticas foram bem melhor recebidas, com os artistas franceses conseguindo impor respeito ao seu trabalho e passando a agradar ao exigente público recifense.

Os pernambucanos assistiram às representações de operetas, inicialmente estupefatos. Acostumados aos dramas líricos, sentiram-se perturbados pela presença de uma nova ordem e estética, em matéria de representação. [...] Não mais se estavam cantando as viris ou doces melodias, mas passando-se a conviver com o canto e o diálogo falado, logo, a dança frenética do *Can-Can*. [...] Problemas à parte, o empresário José Amat, acredito, lavrou um tanto muito importante para a história da música [e cênica] em Pernambuco ao provocar e realizar uma revolução que significa um choque cultural, jogando para o espaço costumes musical e linguístico, contribuindo para que a sociedade [...] viesse a se tornar mais aberta a outras inovações, como ocorreu quando a zarzuela chegou ao Recife, encontrando bases para se assentar, sem enfrentar os traumas que os bufos parisienses sofreram. (SILVA, 2006, p. 148-156)

Com resiliência e maior estudo de preparação das obras programadas, a companhia Bouffes Parisiennes conseguiu fazer com que a plateia pernambucana absorvesse, mesmo em língua estrangeira, uma nova estética

Do repúdio à aclamação, e o Recife conheceu a “incoerente” opereta

cênica e musical, com o deboche necessário para fazer rir e encantar, especialmente pelas melodias executadas. No decorrer da temporada, que mostrou também alguns vaudevilles em meio às operetas, números de canto e danças, cada vez mais ramalhetes de flores foram soltos aos pés dos principais artistas, em especial Adèle Lenormand – que chegou a ser chamada de “fulgurante estrela do palco” (SANS NOM, 1867, p. 3) –, mademoiselle Guillemet, Mathilde Poppe e a bailarina Celestine Thiéry, além do jovem e talentoso maestro regente Jules Poppe e dos atores Mr. Noury (também diretor de cena), Jules Pelva, Salvador, Ferrand e Louis Bertin, entre muitos outros que foram chegando e se incorporando àquela iniciativa extremamente inovadora. E os bufos parisienses, com graça e arte, fizeram o Recife se apaixonar pela opereta, indiscutivelmente.

Fontes periódicas

BEGICAS. Le Croquefer. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 2, 3 jun. 1867.

Disponível em: <https://bit.ly/3Cwuwej>. Acesso em: 4 out. 2022.

CHEGOU... **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 2, 23 mai. 1867. Disponível em:

<https://bit.ly/3SWoljA>. Acesso em: 4 out. 2022.

É VERDADEIRAMENTE... **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 1, 6 jun. 1867.

Disponível em: <https://bit.ly/3e8wlzp>. Acesso em: 4 out. 2022.

EFEITOS... **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 2, 3 jun. 1867. Disponível em:

<https://bit.ly/3e2Biiy>. Acesso em: 4 out. 2022.

NA QUARTA-FEIRA... **Diário de Pernambuco**. Recife, p. 1, 22 set. 1865.

Disponível em: <https://bit.ly/3Ca2SCs>. Acesso em: 4 out. 2022.

NOURY. A Companhia... **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 3, 27 mai. 1867.

Disponível em: <https://bit.ly/3yeN6Fe>. Acesso em: 4 out. 2022.

SANS NOM. Os buffos parisienses. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 3, 9 jul.

1867. Disponível em: <https://bit.ly/3fL3xTC>. Acesso em: 4 out. 2022.

Referências bibliográficas

CALLIPO, D. M. As grandes estrelas do Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro: a edificação de um mito. **Historiæ**, Rio Grande, RS, v. 8, n. 2, p. 31-46, 2017.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MENCARELLI, F. A. **Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

NEVES, L. A opereta francesa: alguns apontamentos para compreender sua história. **Ephemera**, Ouro Preto, MG, v. 1, n. 1, p. 41-60, 2018.

SILVA, J. A. S. **Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife**. Recife: Editora UFPE, 2006.



Artigo

**ALBANO PEREIRA E SEU CIRCO UNIVERSAL NA
PORTO ALEGRE OITOCENTISTA**

***ALBANO PEREIRA AND HIS CIRCO UNIVERSAL IN 19TH-CENTURY PORTO
ALEGRE***

***ALBANO PEREIRA Y SU CIRCO UNIVERSAL EN LA PORTO ALEGRE
OCHOCENTISTA***

Lara Rocho

Lara Rocho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); mestre em história. Dissertação de mestrado apresentada em 2018 e publicada em 2020 através do Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo 2019. História Cultural. Prof.ª Dra. Carla Simone Rodeghero. Artista e professora de pilates e dança aérea em tecido no *Circo Híbrido*. E-mail: lararocho@gmail.com

Resumo

Este artigo trata do artista e empresário circense Albano Pereira e de seu Circo Zoológico Universal em Porto Alegre, entre os anos de 1875-1878. tem como objetivo pensar a relevância da construção de um circo estável enquanto espaço de espetáculo, lazer e diversão num contexto de escassez e precariedade de espaços afins. Pretende-se, ainda, refletir sobre as ações de reforma e disciplinamento do uso do espaço urbano e, em meio a isso, verificar o lugar delegado à arte circense e à arte de rua, de modo geral, no planejamento da cidade.

Palavras-chave: Espaço, Espetáculo, Diversão, Lazer, Urbano

Abstract

This article focuses on circus artist and entrepreneur Albano Pereira and his Circo Zoológico Universal in Porto Alegre between 1875 and 1878. The study aims to reflect on the relevance of building a stable circus as a space for spectacle, leisure, and entertainment in the context of scarcity and precariousness of similar spaces. It also intends to consider the actions of reform and restraint of urban space use and, on that topic, analyze the role delegated to circus and street art, as a whole, in city planning.

Keywords: Space, Spectacle, Entertainment, Leisure, Urban

Resumen

Este artículo trata del artista y empresario circense Albano Pereira y de su Circo Zoológico Universal en la ciudad de Porto Alegre entre los años 1875-1878. Tiene como objetivo plantear la relevancia de la construcción de un circo estable como espacio de espectáculo, ocio y diversión en un contexto de escasez y precariedad de espacios de este tipo. Propone además reflexionar sobre las acciones de reforma y disciplinamiento de los usos del espacio urbano y, en medio a esto, investigar el lugar conferido al arte circense y al arte callejero, de manera general, en el planeamiento urbano.

Palabras clave: Espacio, Espectáculo, Diversión, Ocio, Urbano.

Por incúria dos que nos governam, Porto Alegre
é apenas uma cidade de Circo de Cavalinhos!
A Reforma, 1889

Não que os circos não fossem bem-vindos na capital da província de São Pedro do Rio Grande do Sul. De modo algum. Porém, como podemos perceber na epígrafe, o gosto dos porto-alegrenses pelos ditos espetáculos de cavalinhos era motivo de preocupação e crítica corrente nos periódicos da época. Todavia, antes de tratar de circos e cavalinhos, quero apresentar a personagem central de meu escrito. Respeitável público, com vocês: Albano Pereira! Pois bem, Albano foi um artista e empresário circense, de origem portuguesa, nascido em 1839 numa vila localizada no distrito de Coimbra. Assim como muitos circenses de seu tempo, teve uma formação múltipla: ator, adestrador de animais, acrobata equestre e empresário. Albano casou-se com a espanhola Joana Peres de Pereira, ou Joanita Pereira, nascida em 1849 em Logronho, município de La Rioja. Joanita, além de portar a cintura mais fina do mundo, era bailarina clássica, acrobata equestre e trapezista.¹ Conforme Paulo de Noronha (1948), genro de Albano Pereira, o casal teve seis filhos, que trabalharam como artistas circenses, se não a vida toda, ao menos parte dela.² A família Pereira pode ser analisada sob a luz do conceito de *circo-família*, elaborado por Erminia Silva (2009) e que, em suma, se refere a uma família de trabalhadores imigrantes que aqui chegou vinculada a uma grande companhia circense e depois organizou-se em sua própria empresa familiar, dotados de saberes e experiências prévias, adaptando seu modo de produção artística à estada e ao contexto sócio-político-cultural deste novo território.

¹ O Cinturão de Joanita Pereira é uma peça que integra o acervo histórico do *Centro de Memória do Circo* de São Paulo. Sobre a instituição e seu acervo, ver: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/memoria_do_circo/institucional/index.php?p=7138.

² A primeira filha do casal, Clementina, nasceu em Marselha, na França, e, como a mãe, era bailarina clássica. Luiz, o segundo filho, nasceu na Áustria e era artista equestre. Carmem, a terceira filha, nasceu em Buenos Aires, na Argentina, e era aramista. Os três filhos mais novos nasceram no Brasil, sendo eles: Anita, Carlos e Alcebíades. Anita era artista equestre, Carlos – Carlito ou João Minhoca – era palhaço e formava uma dupla cômica com o irmão, Alcebíades (NORONHA, 1948, p. 50-51).

Estripulias na capital da Província de São Pedro

Albano, Joanita & família chegaram a Porto Alegre em 1871, integrando a companhia circense italiana de Giuseppe Chiarini (LOPES, 2022; ROCHO, 2020; SILVA, 2007). Antes disso, Albano trabalhou em diversas companhias na Europa, nos Estados Unidos e na Argentina, onde firmou sociedade com Martinho Lowande, filho de Alexandre Lowande.³ Conforme Lopes e Silva (2022), logo que deixou Chiarini, Albano montou seu próprio circo, em sociedade com um irmão, incorporando parte do elenco e alguns animais cedidos por Chiarini. O *Circo Irmãos Pereira* realizou temporadas de espetáculos no Rio de Janeiro, entre 1872 e 1873, e em São Paulo, também em 1873 (ROCHO, 2020; LOPES, 2022). Do período compreendido entre 1873 e 1874 não disponho de informações, mas o fato é que, em 1875, Albano retornou a Porto Alegre para realizar uma temporada com seu *Circo Universal* e é a partir deste acontecimento que se inicia uma trajetória de mais de uma década de estripulias no sul do Brasil, leia-se, nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande. Aqui, tratarei apenas do caso do Circo Universal, na capital da província.

Antes, traçarei um breve panorama dos espaços de espetáculo, lazer e diversão existentes na Porto Alegre oitocentista. Conforme o cronista e historiador Athos Damasceno (1956), apesar do gosto dos nossos colonizadores pelo teatro e pela música, os “ilhéus e seus descendentes” levaram cerca de quatro décadas para inaugurar o primeiro teatro: a Casa da Comédia, situada no Beco dos Ferreiros, atual Rua Uruguaí, em 1794. Sua descrição não é nem de longe animadora: “[...] não passava ele de um mal-ajeitado barracão, pobrememente feito de madeira ou, como melhor se diria, de pau a pique, com uma entrada lateral e outra pela caixa de teatro, sem abrigo ou saguão – raso, liso e... amarelo...” (DAMASCENO, 1956, p. 3). Conforme o autor, os espaços que antecederam a Casa da Comédia eram ainda piores: “dois mofinos **pardieiros**, um no Largo da Força e outro no Largo da Quitanda,

³ Equitador e empresário circense norte-americano que viajou com sua companhia durante muitos anos pelo Brasil, gerando descendentes brasileiros e, inclusive, tornando-se dono de terras e escravos no Rio de Janeiro (LOPES, 2022; CASTRO, 2005; NORONHA, 1948).

arcavam com a espinhosa responsabilidade de proporcionar ao burgo precisado um pouco de diversão” (DAMASCENO, 1956, p. 3). Em que pese essa sofrível descrição, parece que a população local não deixou de frequentá-los mesmo após a inauguração da Casa da Comédia, conforme podemos constatar a seguir:

De fato, às representações que ali se realizavam quase ninguém assistia, inclinando-se as preferências gerais para as alegres funções ao ar livre que, aos domingos e dias santos, tinham lugar no tablado dos dois largos, onde trupes ocasionais de instrumentistas e funâmbulos ofereciam ao povo o variado programa de suas habilidades e proezas. (DAMASCENO, 1956, p. 3).

Em 1897, a Casa da Comédia passou a se chamar Casa da Ópera, sendo arrendada por Pedro Pereira Bragança, que contratou a cômica representante D. Maria Benedita de Queiróz Montenegro e encomendou uma temporada de “espetáculos de muito efeito” no intuito de fazer frente à concorrência de público (DAMASCENO, 1956, p. 5). Porém, o que se deu foi que, findada a temporada de espetáculos, os sócios desfizeram o contrato e o teatro permaneceu fechado até 1804, ano em que o governador Paulo José da Silva Gama, após realizar uma ampla reforma no espaço que havia, e muito, deteriorado, decidiu reabri-lo, passando às mãos de um novo arrendatário: o padre Amaro de Souza Machado. Conforme explica Damasceno (1956, p. 9), o padre trabalhou ali por longos anos, dividindo-se entre “os sagrados ofícios da religião e os não menos sagrados misteres da arte cênica”, chegando a ganhar algum dinheiro, “coisa raríssima de suceder a gente de teatro”.

Com seu falecimento, a Casa da Ópera passou a servir a particulares. Em 1828, organizou-se o primeiro grêmio dramático da cidade, lançando-se as bases para a Sociedade do Teatrinho. A escolha das atrações pela diretoria da Casa da Ópera era bastante rigorosa, haja vista o caso do acrobata Manoel Antônio da Silva que “declarando não haver nesta cidade lugar suficiente, precisou socorrer-se da residência do capitão Moreira, a fim de efetuar ali umas danças sobre um cavalo a galope e pular uns pulos sobre o mesmo, além de outras dificultosas passagens” (DAMASCENO, 1956, p. 11). Manoel,

o acrobata, foi um dos muitos artistas que a Casa da Ópera – um “zeladíssimo pardieiro”, segundo Damasceno – obrigou a procurar outros espaços para apresentar-se ao público. Todavia, após cinco anos, a Casa da Ópera entrou em crise com a diminuição do quadro de sócios, a deterioração da estrutura de pau a pique, a intervenção do juiz de paz na escolha das atrações e espetáculos e, por fim, com uma determinação judicial de entrega da casa ao proprietário – um tal Miguel Ferreira Gomes da Silva Casado (DAMASCENO, 1956, p. 13-15). Não bastasse tudo isso, veio ainda a famigerada Farroupilha, em 1835, trazendo um cenário de guerra que assolou a província e fez do teatro uma trincheira. Em 1838, organizou-se uma nova Sociedade Dramática Particular que deu início ao movimento pela criação de um novo teatro na capital da província: arrendou-se uma casa ainda em construção, na Rua de Bragança, logo abaixo da Rua da Ponte,⁴ cujo proprietário era o sargento-mor Joaquim Anacleto de Azevedo. A respeito da obra finalizada, Damasceno (1956, p. 20, grifo do autor) comenta:

Tanto por fora como por dentro, o *Theatro D. Pedro II* – foi esse o nome que lhe deram – não passava de um medíocre pavilhão de alvenaria, de fachada desenxabida e instalações precárias, mau grado a espaçosa plateia de que dispunha e as duas ordens de camarotes *mobiliados com muito luxo*, como teve o descoco de dizer certo noticiário de então...

Conforme o autor, após a Farroupilha e com a sociedade recuperada das mazelas da guerra e afeita a “toda sorte de diversão, entretenimento ou passatempo que lhe oferecesse”, a capital da província voltou a receber conjuntos de atores profissionais e, possivelmente, de toda sorte de artistas. Contudo, assim como ocorreu com a sociedade da Casa da Ópera, a sociedade do Theatro D. Pedro II desfez-se após entrar em crise e o local foi arrendado pelo major Joaquim Anacleto de Azevedo. Para Damasceno (1956, p. 24), a dissolução da sociedade implicou “uma séria perda para a cidade, dada a função educativa que desempenhava entre nós e considerados os serviços inestimáveis que prestava à Província”. Percebe-se não apenas a valorização dos teatros enquanto espaços de espetáculo, mas também a

⁴ A antiga Rua de Bragança é atualmente denominada Rua Marechal Floriano e, por sua vez, a antiga Rua da Ponte é hoje conhecida como Rua Riachuelo (COSTA FRANCO, 1992, p. 180 e 352).

atribuição de uma função educativa aos serviços prestados pelas associações dramáticas. Em seguida, outra associação se organizou com o nome de Companhia Dramática Provincial, sendo formada por novos e remanescentes atores e atrizes (DAMASCENO, 1956, p. 26).

Em 1854, dois circos visitaram a cidade e instalaram-se no Largo das Carretas e na Rua da Ponte, permanecendo por três meses. Com “demonstrações equestres, acrobáticas e mímicas efetuadas por artistas de valor”, ambos os circos receberam a audiência não apenas da “gurizada da capital como boa parte da população adulta que não costuma frequentar o Theatro D. Pedro II”, segundo relatou Damasceno (1956, p. 27). Interessante refletir sobre a parcela da sociedade referida pelo autor e nos motivos pelos quais possivelmente não comparecia ao teatro, mas visitava o circo – não sei se por força das circunstâncias ou se por gosto.

Estudando a história do circo no Brasil é possível perceber que muitas companhias se utilizaram de teatros como espaços de espetáculo, entretanto, também é possível notar que alguns teatros não eram afeitos a certas atrações artísticas – como podemos constatar no caso do acrobata equestre citado anteriormente, renegado pela Casa da Ópera. Além disso, é importante pensar nas necessidades técnicas de um espetáculo circense naquela época: performances aéreas, presença de animais de pequeno e grande porte, dentre outras. É compreensível que muitas companhias preferissem utilizar suas próprias estruturas de espetáculo a ter de adaptar-se às privações de um teatro, cujo espaço arquitetônico não é pensado para o espetáculo circense e suas especificidades.

Outro ponto interessante a ser analisado é a crítica tecida sobre a estrutura física de ambos os espaços – os teatros e os circos. Ao tratar do Theatro D. Pedro II, o autor usa as denominações **o corcunda**, **a gaiola**, **o galpão** e **a trapizonga**, que afirma terem sido utilizadas pelos periodistas da época para referir-se à casa de espetáculos da Rua de Bragança. O próprio Damasceno (1956, p. 35) diz que sua estrutura era “ordinária” e que não oferecia nem conforto, nem segurança, mas que apesar disso, vivia lotada de espectadores porque “imperava sozinha” na Porto Alegre de então. Não muito

mais animadora foi a descrição feita a respeito do “barracão para cavalinhos” erguido em 1857 na Rua do Rosário por Alexandre Lowande:

O local não podia ser pior. Baixo, alagadiço e fedorento, prestar-se-ia para tudo, menos para um centro de diversões. Apesar disso o toldo nos foi muito útil. Pois aliviou, em parte, o Theatro D. Pedro II da enorme e imprudente afluência de gente que tanto alarmava os nossos zelosos periodistas. (DAMASCENO, 1956, p. 36).

Embora comente a precariedade do espaço, Damasceno (1956) afirma que a temporada do Grande Circo Olímpico de Alexandre Lowande foi muito bem-sucedida e que poderia ter se demorado mais na capital, mas que por ter “bom coração” partiu para dar lugar à Companhia Ginásio Rio-grandense que ocuparia o Theatro D. Pedro II. No entanto, o ano de 1858 foi derradeiro para o precário teatrinho da Rua de Bragança, posto que em 27 de julho inaugurou-se o Theatro São Pedro, seu “competidor arrogante e sem entranhas” (DAMASCENO, 1956, p. 43). Concretizou-se assim o projeto que se arrastava desde os tempos da Casa da Ópera, graças ao esforço de “conspícuos e endinheirados senhores” que encaminharam ao Sr. Manoel Antônio Galvão, presidente da província, um abaixo-assinado pela doação de um terreno em área central. A construção iniciada em 1833 foi interrompida em 1835 pela Farroupilha e retomada em 1846. Em meio ao processo, discutiu-se quanto ao andamento do projeto por companhias particulares ou, diferentemente, contar com “alguma proteção oficial” para servir ao governo e contribuir para os cofres públicos. Entre idas e vindas, público e privado, a obra foi retomada em 1847, a partir da organização de uma nova sociedade particular que contou com um empréstimo provincial (DAMASCENO, 1956, p. 46-49). E, de 1847 a 1858, a empreitada arrastou-se dependendo de novos empréstimos do estado para concluir-se num “sólido e austero casarão” que tinha de “encher os olhos e impor respeito”, nas palavras de Damasceno (1956, p. 53). O fato é que a sociedade local se deleitava com as programações culturais, estivessem elas no palco do teatro ou no picadeiro dos circos. Foi nesse contexto que o Circo Universal veio a representar grande contribuição para a cena cultural local. Pois bem, vamos ao circo de Albano!

Um pavilhão soberbo!

Em fevereiro de 1875, Albano instalou seu circo na Praça Conde d’Eu, atual Praça XV – um largo da área central, às margens do Guaíba, em frente ao Mercado Público – e ponto de passagem e comércio. A área, contudo, era objeto de um grande projeto de reforma urbana que tramitava na Câmara Municipal desde o começo da década e, enquanto o tal projeto não foi levado a cabo – o que apenas ocorreu no início da década de 1880 –, o local foi oportunamente aproveitado como espaço de espetáculo por diversas companhias artísticas.⁵ Com um espetáculo atraente e artistas talentosos que agradaram ao público, o circo de Albano fez sucesso, “[...] registrando enchentes animadoras, algumas das quais excediam a 2 mil pessoas, não contando as que ficavam em pé” (DAMASCENO, 1956, p. 160). Entusiasmado, o empresário decidiu investir em “uma ideia grandiosa: a construção de um pavilhão imponente, digno da cidade ilustrada e generosa!” (DAMASCENO, 1956, p. 161).

Assim, encaminhou requerimento à Câmara Municipal, solicitando autorização para desmontar a estrutura provisória e construir, por meio de recursos próprios, uma estrutura de caráter estável, aos moldes daquelas existentes na Europa desde o século XVIII e na Argentina desde o início do século XIX. Conforme registrado em ata, a câmara deferiu o requerimento do empresário circense nos seguintes termos: prazo de um ano, obrigação de remoção a qualquer momento por determinação da municipalidade pagamento da quantia de 10 mil réis por cada evento realizado em prol do “aformoseamento da praça” e proibição de realização de quaisquer espetáculos que não fossem “ditos de circo” – importando o cancelamento da concessão no caso de descumprimento do acordado (PORTO ALEGRE, 1875). Dado a autorização, Albano iniciou imediatamente a construção que

⁵ A proposta de urbanização dessa área da cidade foi motivada pela conclusão da obra do novo Mercado, em fins de 1869, e pela conseqüente demolição da estrutura do primeiro Mercado, em 1870. Segundo o historiador Sérgio da Costa Franco (1988), o projeto encaminhado pelo vereador José Antônio Rodrigues Ferreira incluía o ajardinamento e o cercamento do local com gradil de ferro, bem como a construção de um chalé para a venda de bebidas e ainda uma espécie de pavilhão ao ar livre para a realização de apresentações musicais.

durou quatro meses, sendo conduzida pelo mestre Manoel Afonso Rios (DAMASCENO, 1956). Conforme Damasceno (1956, p. 161-162),

[...] o Circo media 32 metros de circunferência, além de dois salões de entrada, com 8 metros de comprimento por 5 de largura, cada um. Lateralmente ao frontispício erguiam-se lanços suplementares de 4 x 5, destinados à instalação de salas de bebidas e café. Para a representação de pantomimas, dispunha o circo de um palco colocado do lado oposto à entrada, medindo dez metros por sete. Contiguamente, havia uma cavaliçã com capacidade para 30 animais, dispondo de uma entrada para o circo e medindo 30 metros de diâmetro. O madeiramento era sustentado por 36 colunas de madeira, sendo 12 internas, de 10 metros cada uma, e sobre as quais assentava a cúpula. A cumeeira, perpendicular, de 4 metros de altura, sustinha-se por 24 arestas de força, com 11 metros cada uma e apoiadas todas nas 12 colunas internas. Havia duas ordens de vidraças, para a devida ventilação, e a cobertura era de telha francesa – 24 mil aproximadamente. No alto da cumeeira, viase uma gaiuta semicircular com vidros de cor para o farol. As paredes externas eram de tábuas – 400 dúzias exatamente – colocadas em sentido vertical e medindo 5 ½ metros de altura. Contava o circo com três ordens de cadeiras, uma de camarotes com 32 divisões e cinco assentos por unidade e, em plano suspenso, com as arquibancadas em 7 ordens, comportando mais de mil pessoas. Interna e externamente, o Pavilhão era pintado ao gosto chinês e a obra – propriedade exclusiva de Albano – custara mais de oito contos de reis!

O pavilhão foi inaugurado em 13 de agosto de 1875, e sua estreia foi “coroadada de êxito”, tendo a imprensa declarado: “Na América do Sul não existe outro Circo-Teatro do gosto e proporções deste que embeleza a praça. Na América do Norte também, que nos conste, não existe igual” (SILVA, 2007, p. 54). O próprio Albano Pereira, elevou-se perante o público e discursou:

Como em meu coração existe uma glória que jamais poderá se apagar na mente daquele que sempre recebeu ternos reconhecimentos de apreço dos benévolos e heróicos habitantes de Porto Alegre, que sempre sabem receber com os seus braços abertos todo e qualquer artista que implora a sua valiosa proteção, eu, não tendo outro meio porque possa obter ou dar prova da minha gratidão, mantenho um circo que possa oferecer todas as comodidades necessárias aos frequentadores de suas funções, como lhes posso garantir que é o primeiro, quer na América do Sul, quer na do Norte! (DAMASCENO, 1956, p. 162).

Na verdade, em ambas as Américas já existiam construções semelhantes ao pavilhão Universal, contudo, conforme Silva (2007) ressaltou, esta foi a primeira construção de iniciativa particular, sem o uso de recursos do governo ou de associações comunitárias; e pela primeira vez referiu-se a

Albano Pereira e seu Circo Universal na Porto Alegre Oitocentista

uma construção do tipo pelo nome de circo-teatro. Abaixo, compartilho uma imagem onde se pode ver a frente do Circo Universal, voltada para a Rua Marechal Floriano. Ao fundo vê-se também o Edifício Malakoff, o Guaíba e o Mercado Público.



Fonte: [AHPAMV: Circo Universal \(1875-1878\)](#)

Naquela época, Porto Alegre era ponto estratégico de passagem entre Rio de Janeiro e Buenos Aires – principais cidades latino-americanas visitadas por companhias artísticas estrangeiras. Também figuravam nessa rota São Paulo, Montevideú, Assunção e Lima (SILVA, 2007). Dispondo de recursos, boas relações com a municipalidade e conciliando interesses públicos e privados, Albano fez um grande investimento na construção de uma estrutura estável, disponível não apenas à realização dos seus espetáculos, mas também a outras atividades culturais, demonstrando-se atento aos anseios de uma sociedade que reclamava da escassez e da precariedade dos espaços culturais disponíveis. No entanto, o projeto de Albano veio num momento de preocupação da municipalidade com a organização do espaço urbano e do convívio social. Conforme Beatriz Teixeira Weber (1992), ao longo do século XIX e início do século XX, diversas áreas urbanas foram sendo reestruturadas e tiveram seu uso disciplinado por meio não apenas de reformas, mas também de legislações específicas, como no caso das Posturas Municipais.

Pensar a relação entre Albano Pereira e a municipalidade nos possibilita pensar o uso do espaço urbano pela arte circense e a relevância

disso para o planejamento urbano. Albano projetou construir circos estáveis nas três principais cidades da província: Porto Alegre, Rio Grande e Pelotas (O DESPERTADOR, 1875). Tal projeto apenas veio a se concretizar nas duas primeiras, reservando-se à Pelotas apenas temporadas de espetáculo realizadas em estruturas não-estáveis (ROCHO, 2020). Albano foi um empresário sensível aos anseios do público local, ávido por espaços de espetáculo e programações culturais repletas de novidades – demandas que pareceu dar conta. Não apenas na capital, mas também em Rio Grande, erigiu circos estáveis em praças públicas, dotando o espaço urbano de construções elogiadas nos periódicos locais (ROCHO, 2020). Tanto Albano quanto a municipalidade lucraram ao descumprir o contrato firmado. O Circo Universal permaneceu em praça pública por três anos, sendo locado para outras companhias, servindo à realização de bailes de carnaval e apenas sendo removido por força de ação judicial, em 1878 (ROCHO, 2020). Nesse período, movimentou a cena cultural da cidade, com espetáculos circenses e bailes mascarados, contribuindo, ainda, com o pagamento de impostos. Dada a remoção, iniciou-se a reforma da praça que, após cercamento, inserção de canteiros, bancos, monumentos, chafarizes, chalé etc., não mais serviu às companhias circenses.

Em 14 de dezembro de 1879, o Albano inaugurou o Theatro de Variedades, associado a outros empresários, e escolheu um terreno privado na Rua Voluntários da Pátria. A inauguração deu-se em meio a um ato solene, ao som de bandas de música e contando com a presença do presidente da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, o Sr. Carlos Thompson Flores. Conforme Damasceno (1956, p. 184), o Variedades era um confortável centro de diversões: uma “espécie de politeama, destinado a Companhias Líricas, Companhias Dramáticas, Companhias de Cavalinhos e, na falta delas, até a pistas de patinação e salas de baile”. Se um circo de cavalinhos em meio à praça pública não correspondia aos anseios do projeto urbanizador que a municipalidade desenvolvia, Albano inventava então um teatro para abrigar os circos de cavalinhos – entre outras coisas! Mas essa é uma outra história que convido o(a) leitor(a) a conhecer na leitura de meu estudo, na íntegra (ROCHO, 2020).

Bibliografia

- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002.
- COSTA FRANCO, Sérgio da. **Porto Alegre: guia histórico**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.
- DAMASCENO, Athos. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX: contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul**. Rio de Janeiro: Globo, 1956.
- FISCHER, Luiz Augusto. Antes do chalé. In: SCHMIDTT, Ricardo Morem (org.). **O chalé e a praça XV: histórias de Porto Alegre**. Porto Alegre: Telos, 2006.
- LOPES, Daniel de Carvalho. **Um Brasil de circos: a produção da linguagem circense do século XIX aos anos de 1930**. Campinas: Circonteudo, 2022.
- NORONHA, Paulo. **O circo**. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1948. v. 1.
- ROCHO, Lara. **Senhoras e senhores, com vocês: Albano Pereira, seus circos estáveis e o Magnífico Circo Praça: Porto Alegre e Rio Grande, 1875-1887**. Porto Alegre: Libretos, 2020.
- SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável Público...: o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- _____. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.
- WEBER, Beatriz Teixeira. **Códigos de posturas e regulamentação do convívio social em Porto Alegre, no século XIX**. 1992. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

Fontes

- PORTO ALEGRE. Câmara Municipal. **Livro de atas: 1875-1882**. Porto Alegre: Câmara Municipal. nº 129, 31 maio 1875. Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho (AHPA).
- O DESPERTADOR. Desterro: [s.n.], ano 13, n. 1300, 3 ago. 1875. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/709581/per709581_1875_01300.pdf. Acesso em: 3 out. 2022.



VENTOS DO NORTE: NOTAS SOBRE AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS DE MANAUS (1950-1970)

***NORTHERN WINDS: NOTES ABOUT THE ARTISTIC VANGUARDS OF
MANAUS (1950-1970)***

***VIENTOS DEL NORTE: APUNTES SOBRE LAS VANGUARDIAS
ARTÍSTICAS DE MANAOS (1950-1970)***

Howardinne Queiroz Leão

Howardinne Queiroz Leão

Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Teoria das Artes Cênicas no Brasil. Orientadora: Elizabeth Azevedo. Mestrado concluído com bolsa CAPES PROEX. É atriz, pesquisadora e idealizadora do projeto Teatro na Rede, disponível nas plataformas digitais.
E-mail: dinnequeiroz@usp.br.

Resumo

O presente artigo fez parte da dissertação de mestrado, defendida em 2020, cujo foco esteve nas práticas teatrais do Amazonas. Nesta seção, busca-se evidenciar e sintetizar o movimento artístico de vanguarda da cidade de Manaus pelas linguagens artísticas que foram fundamentais na dinâmica de absorção das discussões vigentes da esquerda brasileira, entre as décadas de 1950 e 1970. O diálogo teórico perpassa autores da intelligentsia artística do período com estudiosos do teatro como João Roberto Faria e Marcelo Ridenti, aliado a pensadores do teatro nortista como Márcio Souza, Selda Vale e Ediney Azancoth. Esperamos que o leitor identifique os percursos produzidos pelos movimentos aqui discutidos para finalmente compreender os processos de transição que levaram Manaus a produzir um teatro moderno, do ponto de vista desses fenômenos.

Palavras-chave: Teatro Amazonense, Teatro Moderno, Teatro Universitário, Modernismo Amazonense

Abstract

This article was part of the master's degree dissertation, defended in 2020, whose focus was on theatrical practices of Amazonas. In this section, we seek to emphasize and synthesize the artistic vanguard movement of the municipality of Manaus by the artistic languages that were fundamental in the dynamics of absorption of the current discussions of the Brazilian left, between the 1950's and 1970's. The theoretical dialogue permeates authors of the artistic *intelligentsia* of the period with theater scholars such as João Roberto Faria and Marcelo Ridenti, allied to Northern theater thinkers such as Márcio Souza, Selda Vale, and Ediney Azancoth. We hope that the reader will identify the paths produced by the movements discussed here to finally understand the transition processes that led Manaus to produce a modern theater, from the point of view of these phenomena.

Keywords: Amazonian Theater, Modern Theater, University Theater, Amazonian Modernism

Resumen

Este artículo formaba parte de la disertación de maestría, sustentada en el 2020, cuyo enfoque fue sobre las prácticas teatrales de la Amazonía. En esta sección, buscamos resaltar y sintetizar el movimiento artístico de vanguardia de la ciudad de Manaus a través de los lenguajes artísticos que fueron fundamentales en la dinámica de absorción de las discusiones actuales de la izquierda brasileña, entre los años 1950 y 1970. El diálogo teórico impregna autores de la intelectualidad artística de la época como João Roberto Faria y Marcelo Ridenti, así como aliados de los pensadores del teatro norteamericano como Márcio Souza, Selda Vale y Ediney Azancóth. Esperamos que el lector identifique los caminos producidos por los movimientos discutidos aquí para finalmente comprender los procesos de transición que llevaron a Manaus a producir un teatro moderno, desde el punto de vista de estos autores.

Palabras clave: Teatro Amazónico, Teatro Moderno, Teatro Universitario, Modernismo Amazónico

Na década de 1950 fervilhou a discussão sobre o “Brasil real”, um “olhar para si”, reconhecer o território e seus dilemas sociais. Este foi o principal assunto que impulsionou o Cinema Novo, ainda sob o aval do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Marcelo Ridenti aponta que a ala esquerda, comandada pelo PCB, pretendia realizar um movimento abrangente que trouxesse desenvolvimento à sociedade brasileira “tirando-a do ‘atraso’, rompendo com o poder dos latifundiários e ampliando significativamente os direitos sociais” (RIDENTI, 2010, p. 75).

Esse cenário refletiu, em partes, os movimentos que trataremos aqui. A discussão sobre o redescobrimiento da brasilidade possibilitou que novos temas fossem discutidos em diferentes campos artísticos no Brasil e, mais propriamente, na cidade de Manaus, objeto deste estudo. A respeito disso, iniciaremos pelo movimento do Clube da Madrugada, pioneiro na região Norte, que buscou a seu modo, refletir sobre tais questões, integrando principalmente a literatura e as artes plásticas. Os membros do referido movimento eram majoritariamente poetas com o objetivo de criar um grupo livre de amarras e regras institucionais, um clube.

Esses tempos que apontavam excitação pela necessidade de renovação levaram os madrugueses a elaborar o Manifesto do Clube da Madrugada, veiculado na revista de suplemento *Madrugada I*, em 1955. No manifesto é possível verificar os primeiros sinais de um pensamento sistematizado sobre o “atraso de meio século” do Amazonas (TUFIC, 1984, p. 27). Recusavam os modelos de literatura, escultura, pintura e arquiteturas vigentes, afirmando que não havia autenticidade e aproximação desses padrões com a região.

Por fim, buscaram aliar-se a uma proposta de estudos dos sistemas filosóficos por meio de seminários mediante diálogo com os métodos universitários, visto que seus membros tinham esses perfis. É perceptível a preocupação em compreender o contexto do homem amazônico diante das mudanças destacadas para atualizar essas questões. A solução apontada estava nos movimentos artísticos de articulação sociopolítica.

Embora haja controvérsias sobre o seu posicionamento político, o Clube da Madrugada representou um movimento cultural importante, impulsionando ações em poesia, artes plásticas e literatura. Páscoa (2017) destaca que o Clube inovou ao promover eventos na rua, algo incomum, sendo a I Feira de Artes Plásticas, de 1963, a pioneira no Brasil. “O termo Arte-na-rua foi empregado pelo Clube no Brasil muito antes do movimento tropicalista e da Nova Objetividade” (PÁSCOA, 2017, p. 50). Conforme registrado no *Suplemento da Madrugada*, de 1966, enfatizava-se a necessidade de levar arte ao povo, eliminando suas fronteiras.

No final de 1959, sob a direção de Aluísio Sampaio, receberam novos artistas que constituíram uma segunda geração, dedicando-se fortemente ao cinema e à música. Como todo movimento, houve períodos fecundos e ociosos, mas, indubitavelmente, formou a vanguarda do modernismo no Amazonas:

Causou-nos forte impressão o movimento de renovação artística que encontramos na capital do Amazonas. Talvez seja Manaus a única cidade brasileira onde o movimento modernista de 22 só começou a ser estudado e debatido há coisa de dois anos [...]. Fundaram, assim, o Clube da Madrugada [...]. Um movimento renovador que merece o apoio e a admiração de todos os intelectuais do país. O CM pode figurar ao lado dos mais

destacados movimentos de jovens artistas, que estão sendo realizados em muitas de nossas províncias, como sinal de uma nova mentalidade e promessas de um melhor futuro para as letras e as artes brasileiras. (JORNAL DO BRASIL apud TUFIC, 1984, p. 40).

O Clube mantinha uma programação semanal na Rádio Rio Mar intitulada *Dimensões*, que, como proposta, veiculava conteúdos artísticos, desde músicas mais eruditas, “peças populares, poemas de modernistas como Drummond, Bandeira, João Cabral e Cecília Meirelles, além de permanentemente entrevistar intelectuais da cidade ou visitantes ilustres” (LOBO, 1987, p. 22). O programa atingia apenas um nicho restrito, mas foi um dos responsáveis por repercutir propostas inovadoras no campo das artes. O programa, assim como outros, acabou devido ao avanço da ditadura militar.

Se a rádio desempenhou um papel crucial até a década de 1970 – quando as atenções se voltaram às primeiras televisões que chegavam a Manaus –, o cinema inspirou, politizou e formou a mente dos jovens que ansiosamente esperavam pela sua programação.

O papel do cineclubismo em Manaus

As casas de cinema abrangiam desde o público popular ao mais elitista, mas o que destacaremos a seguir é o papel desempenhado pelos cineclubes, o qual envolveu, além da exibição de filmes, debates acalorados sobre estética e política.

No Brasil, os cineclubes representaram pontos de encontro para discussão, promoção de novas ideias e combate ao comercialismo hollywoodiano e as chanchadas, tornando-se lugar ideal para militâncias. Lobo (1994) afirma que o desenvolvimento do Cinema Novo partiu desses encontros.

Foi pelo desejo de criar um curso de cinema em Manaus que se reuniram, em 1962, jovens que fundariam o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC), pioneiro na cidade. Segundo Souza (2015), o GEC nasceu dentro da proposta da Escola de Artes Cênicas e Musicais do Amazonas, empreitada do maestro Nivaldo Santiago. Embora o nome pareça

abarcam também o teatro, restringia-se à música e, posteriormente, ao cinema, com encontros semanais ministrados nas salas do Teatro Amazonas.

Cosme Alves Netto¹ exerceu papel central, pois já tinha envolvimento com a militância político-estudantil do Centro Popular de Cultura (CPC) e o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes (UME), ambos do Rio de Janeiro. Sua influência junto à Cinemateca Brasileira e às embaixadas possibilitava a exibição de muitos filmes, principalmente do Leste Europeu. Netto, acompanhado por Ivens Lima, radialista do programa *Cinemascope no ar* e crítico de cinema, e pelo padre, professor de filosofia e crítico de cinema Luiz Ruas – importante intelectual das artes –, promoveu esse curso de cinema aos jovens interessados no tema, com o apoio da Secretaria de Educação.

Curiosamente, segundo a entrevista de Souza (2015), “o curso não era para formar cineastas, era para formar público, para que o público tivesse discernimento do que fosse assistir”, fomentando debates estéticos e políticos. Em 1964, o GEC já era o terceiro cineclube mais ativo do país, segundo arquivos da Cinemateca Brasileira. Após um período de inação, retornou em 1965 com a adesão de novos membros.

De todo modo, o Grupo de Estudos Cinematográficos alçou voos: representou um divisor de águas ao pensar a produção, possibilitando aos membros participarem das jornadas de cineclubes nacionais com a exibição de seus curtas, como foi o caso de Márcio Souza e Joaquim Marinho, representantes do grupo em Salvador no ano de 1965. Os contatos permitiram trocas com outros cineastas destacados do Cinema Novo, como Walter da Silveira e Paulo Gil Soares. É nesse mesmo ano que Glauber Rocha vai a Manaus, logo após sair da prisão, para gravar o seu primeiro curta-metragem a cores chamado *Amazonas, Amazonas*, por encomenda do Departamento de Propaganda e Turismo (DEPRO), conforme revela Lobo (1994). Glauber

¹ Cosme Alves Netto (1917-1996), manauara, foi um dos mais importantes representantes do cinema brasileiro e disseminador do movimento de cineclubismo. Exerceu durante muitos anos o cargo de diretor da Cinemateca MAM, no Rio de Janeiro, do qual foi fundador e curador por 40 anos. Também foi programador do Cine Paissandu e criador do programa de recuperação da memória do cinema brasileiro no Centro de Pesquisas do Cinema Brasileiro (CPCB). (A ARTE..., 2016).

fez o curta seguinte à produção de *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e antes de *Terra em transe* (1968), ambos clássicos do Cinema Novo.

Prosseguindo sobre o GEC, veiculavam ainda uma revista amazonense de cinematografia, *Cinéfilo*, com críticas escritas pela maioria dos participantes. A revista teve quatro números até o golpe civil-militar, interrompida devido às perseguições aos filmes exibidos.

Podemos considerar que boa parte dos jovens que integraram o GEC, como Márcio Souza e Aldísio Filgueiras, futuramente se tornariam, juntamente com outros nomes, a *intelligentsia* cultural da cidade.

Tendo em vista os principais movimentos que caracterizaram as mudanças culturais do Amazonas, poderemos, a partir de agora, focar na linguagem teatral, analisando o destaque do teatro universitário e o movimento de teatro amador. Tais ações voltaram-se, de certo modo, à modernização do pensamento teatral amazonense.

Aspectos modernistas do teatro manauara

Se existiu um movimento catalisador que proporcionou mudanças, fôlego e um aprimoramento dos amadores brasileiros, esse movimento surgiu com o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), no final da década de 1930, pelas mãos de Paschoal Carlos Magno. O espetáculo foi *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, dirigido por Itália Fausta e apresentado no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro (FONTANA, 2010).

O pensamento ideológico do TEB foi transformando-se à medida que se realizaram as sete edições do Festival Nacional de Teatro de Estudantes (FTE), ação cultural que impactou o país de norte a sul e trouxe fôlego à cena teatral, segundo nos explica Carreira no ensaio *O teatro de grupo e a renovação do teatro no Brasil*.

A experiência de Paschoal Carlos Magno com o TEB apostou na vinculação dos amadores com artistas experientes com o fim de ampliar a formação dos jovens, e de buscar um movimento nacional de grupos estudantis. De fato, o TEB representou um modelo, suas turnês pelo país estimularam a criação de vários “tebs”, fortalecendo o teatro vocacional, mas com perspectivas renovadoras. (CARREIRA, 2008, p. 2).

O TEB trouxe “renovação no repertório, a criação de uma nova classe de atores e a inserção da figura do diretor no teatro brasileiro [...] através da importação de ideias e modelos estrangeiros, oriundas principalmente de dramaturgias do teatro inglês” (FONTANA, 2010, p. 1). Diferentemente do século 19, em que predominou o modelo francês.

Essa renovação veio com grupos como *Os Comediantes*, responsável pela montagem icônica de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, e de artistas como Renato Viana, Álvaro Moreyra, Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade, precursores de atuações vanguardistas. Portanto, o Teatro do Estudante foi basilar para se compreender a inserção de mudanças no teatro amador (FARIA, 2001).

Na década de 1950, podemos exemplificar o fervilhar do teatro com o importante papel desenvolvido pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado a partir do teatro amador em São Paulo, em 1948, pelo empresário Franco Zampari, como um diferencial no modo de produzir e pensar a encenação teatral nesse período. Sobre a militância artística, o melhor exemplo viria do Teatro Paulista de Estudantes (TPE), do qual Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho faziam parte, segundo Faria (2001). Posteriormente, em 1956, o grupo fundiu-se ao Teatro de Arena. A proposta dos dois grupos, *a priori*, era diferente, pois o TPE tinha uma visão política mais acentuada e, naquele momento, esse não era o perfil do Arena. Houve, mais tarde, a fusão dos grupos, resultado da parceria e do apoio de ambos, e da entrada de Augusto Boal na direção (ROVERI, 2004).

Na década de 1950 a 1960 havia um discurso adotado pelo teatro surgido a partir da compreensão do nacional-desenvolvimentismo em políticas que marcaram o país, revelando grandes nomes da dramaturgia e da encenação. Nasceu uma reflexão sobre o nacionalismo, uma marca forte na busca pela primazia nacional que, adotado aos aspectos cênicos e dramaturgicos, “começa a se efetivar nos palcos e na literatura dramática um trabalho com ênfase no nacionalismo crítico” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 142-143). Ou ainda, conforme aponta Iná Camargo (1996, p. 40), no seminário era possível discutir “questões que iam do teatro de Piscator à

proposta para o Brasil do realismo socialista, ou realismo crítico (para os países que não tinham feito a revolução socialista)”.

Grandes mudanças estruturais no teatro foram promovidas pelos amadores e nos movimentos estudantis Brasil afora. No Amazonas² não seria diferente, o movimento de teatro de estudante teve impulso significativo com as ações da União Nacional dos Estudantes (UNE). Impulso esse que se contrapôs ao teatro da época, de cunho sacro religioso. Até a década de 1960 havia diversos grupos espalhados pelos bairros, entretanto, as peças em sua maioria eram pastorinhas (autos natalinos), comédias ligeiras e peças litúrgicas da igreja católica.³ Ainda assim, tiveram papel fundamental em difundir o teatro, mesmo que com objetivo religioso, pois até aquele momento era costumeiro realizar um teatro moralista.

Mesmo que o engajamento político dos jovens tenha ganhado força e se concretizado com a UNE, um grupo de teatro formado por estudantes universitários só foi realidade em Manaus no ano de 1961.

Virgílio Barbosa (ex-ator do Teatro Juvenil) e Francisco Vasconcelos (membro do Clube da Madrugada), ambos do curso de Direito e do movimento estudantil da União dos Estudantes do Amazonas, certificaram-se da necessidade da criação de um grupo de Teatro Universitário percebendo a realidade vigente em outras localidades. Surgiu então o Teatro do Estudante Universitário, pela União dos Estudantes do Amazonas, conhecido como TEUA, em 1961 (COSTA; AZANCOTH, 2001, p. 463).

Grupos teatrais de diversas regiões do país foram atualizando seus temas para questões vigentes, contudo, o grupo TEUA não incorporaria tais interesses. Um dos motivos foi a falta de adesão por parte dos estudantes do Movimento Estudantil, uma vez que demandava maior dedicação, o que obrigou o chamamento de atores do Teatro Juvenil, os quais estavam longe dessas discussões. Isso pode ter determinado, segundo Costa e Azancoth

² Quando nos referimos ao Amazonas, estamos nos referindo à capital de Manaus, o polo desses acontecimentos. Só tivemos informações pulverizadas sobre o teatro realizado no interior, anos depois, através de grupos que se apresentaram em Manaus, conforme registraram Costa e Azancoth (2001).

³ Na paróquia São Sebastião foi organizado pelos padres Capuchinhos a Casa da Divina Providência, com um teatro de 500 lugares. Foi de lá que surgiu o Teatro Juvenil, bem conhecido na cidade (AZANCOTH, 1993).

(2001), a escolha do texto *As mãos de Eurídice*, monólogo que representou uma solução mais fácil considerando a falta de atores. O enredo não dialogava com a militância juvenil.

No ano seguinte, o TEUA foi convidado para o IV Festival de Teatro de Estudantes, organizado pelo TEB. O que podemos dizer deste início é que não havia ainda um consenso em apresentar textos que expusessem conflitos emergenciais em diálogo com os impasses do país. Para participar do festival eram necessárias duas montagens: uma adulta e outra infantil. A primeira categoria foi representada pela peça *Beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz, e a segunda pela peça infantil *A enjeitada*, do amazonense Américo Alvarez. Segundo Costa e Azancoth (2001, p. 468), era “ingênua, boba e piegas. Mal selecionada talvez pela falta de textos disponíveis”.

As peças estrearam no FTE em janeiro de 1962, em Porto Alegre, sem ao menos terem sido apresentadas ao público manauara. Contudo, *A beata Maria do Egito* rendeu aplausos em cena aberta a Ediney Azancoth, premiado entre os dez melhores atores do festival. Esse reconhecimento aos amadores de Manaus levou empolgação ao grupo, experiência que os marcaria profundamente. Apesar da premiação, na crítica a seguir, de Fernando Peixoto, é possível ver o quão longe estavam dos debates acalorados do momento

[...] repertório geralmente bem selecionado. É bem verdade que alguns conjuntos, por diferentes motivos, não possuem responsabilidade artística mais apurada, encenando peças de Rachel de Queiroz, Pedro Bloch [...]. Outros insistem em uma temática que não interessa ao espectador brasileiro, ou são estritamente comerciais. Mas muitos outros grupos já revelam a compreensão do momento histórico do teatro brasileiro, escolhendo ou peças nacionais de qualidade ou textos estrangeiros que, efetivamente, significam algo para o nosso espectador e para o nosso teatro. [...]. Só examinando em particular cada caso poderíamos compreender, sem injustiça, os propósitos dos grupos. O teatro amador tem seus problemas e limites específicos. (PEIXOTO, 1997, p. 317).

Nesse período, por exemplo, a repercussão da renúncia do presidente Jânio Quadros favorecia o clima de tensão no país, resvalando em ações artísticas, principalmente no Sudeste, mas não repercutia no movimento teatral manauara. A inovação para o período, no teatro amazonense amador,

foi justamente desvincular-se dos teatros de orientação moralista e finalmente contatar outras propostas de forma e conteúdo.

A importância do FTE propiciou um intercâmbio de ideias inovadoras aos jovens do TEUA, pelos espetáculos apresentados, de Guarnieri à Sartre, e pelos debates que mencionavam teóricos ainda de pouca familiaridade, como Brecht, Stanislávski e Grotowski. Os meninos do Amazonas – como eram paternalistamente chamados por Paschoal Carlos Magno – faziam teatro por idealismo, de forma empírica, sem se preocuparem com grandes técnicas ou embates teóricos (AZANCOTH, 1993).

Sobre o fim do grupo, criaram-se algumas hipóteses. Segundo Costa e Azancoth (2001), isso se deu após a reação conservadora da direita junto à desaprovação dos padres salesianos do Colégio Dom Bosco e a falta de motivação. Após o golpe houve uma total desarticulação dos movimentos estudantis e a recém-criada Universidade do Amazonas e o corpo estudantil foram impedidos de “universalizarem seus conhecimentos, e ainda se encontravam em fase de seus primeiros passos” (FRAGA, 1996, p. 40).

Já em 1965, dois anos após o esfacelamento do TEUA, um grupo de jovens da Faculdade de Ciências, Filosofia e Letras, frequentadores do GEC, passaram a reunir-se, eram: Nereide Santiago, Neide Gondim, Roberto Evangelista, Ediney Azancoth, Aquiles Andrade, Aldísio Filgueiras e Deocleciano Bentes.

Foi a partir desses encontros que se formou o grupo Decisão, dentro da Universidade do Amazonas. Seguindo as premissas estéticas teatrais do grupo carioca Grupo Opinião, sua montagem intitulada *O ciclo das águas* intercalava poesias e músicas, baseada no livro recém-lançado do poeta Elson Farias, membro do Clube da Madrugada (COSTA; AZANCOTH, 2001). O trabalho seguinte decorreu do clima de tensão que as organizações populares de diversos segmentos estavam enfrentando pelo endurecimento do regime militar. A atmosfera de perseguição motivou a escolha do texto *O romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. “Foi nesse clima que iniciamos a montagem [...] Alertados de que a plateia estava cheia de [sic] policiais disfarçados de ‘policiais’. O nosso temor era que fôssemos espancados no palco” (AZANCOTH, 1993, p. 33).

A encenação de *O Romanceiro da Inconfidência* teve um enfoque político, pois utilizou poemas que evocavam a luta pela liberdade no Brasil do século 18, permeados por elementos dramáticos, épicos e líricos, em conjunto com músicas de protesto da época. Finalmente um alinhamento com temáticas de seu tempo histórico. A montagem *De Daomé a Nelson Cavaquinho* reuniu novamente músicas e poesias que acompanhavam a história da música popular brasileira (COSTA; AZANCOTH, 2001).

Ao que consta, o grupo circulou por diversos lugares, desde sindicatos e periferias até clubes da elite social. Posteriormente, o grupo vinculou-se à UEA e, com este apoio, produziu sua primeira peça: *Quem casa quer casa*, de Martins Pena, em 1966. Empecilhos e entraves com a UEA, dentre outros dilemas, culminaram no término dessa parceria e pouco tempo depois no fim do grupo.

No ano seguinte, em 1966, os remanescentes Ediney Azancoth, Aquiles Andrade e Deocleciano Bentes formaram o Teatro Universitário do Amazonas, o TUA. Mais amadurecido, o grupo apresentou uma proposta concreta de trabalho ao escolher a comédia *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de Gláucio Gill, apresentada no Teatro Amazonas. A montagem fez sucesso e arrancou elogios, destacada pelos periódicos da época, em razão do papel consciente que o grupo desempenhara sobre problemáticas vigentes. Após uma circulação em 1967, o TUA, que já tinha contato com textos brechtianos, iniciou a leitura de *A exceção e a regra* (COSTA; AZANCOTH, 2001). Enfatizamos que foi o primeiro texto de Bertolt Brecht encenado no Amazonas.

Nesse mesmo período, Márcio Souza regressara do curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, com referências de diversas expressões artísticas, tanto do cinema quanto do teatro. Ao retornar, agregou-se ao TUA para auxiliar na pesquisa musical, estreando no Teatro Amazonas sob a direção de Aquiles Andrade. Segundo Costa e Azancoth (2001), a montagem mesclou aspectos da linguagem do teatro realista e experimentou inserções de quebras brechtianas.

Com um caminho curto, mas consistente, houve, ainda no segundo semestre de 1968, a reapresentação da peça Brecht e duas novas

montagens: *O homem da flor na boca*, de Luigi Pirandello, e *O diário de um louco*, de Nikolai Gogol. As peças garantiram temporada de dois meses do Teatro Amazonas e circulação pela cidade. O TUA, entre as últimas tentativas de sobrevivência, realizou uma montagem que pode ser considerada uma semente para o surgimento do Teatro Experimental do Sesc do Amazonas, o TESC. Nielson Menão, recém-chegado de São Paulo, após contato com o grupo sugeriu a montagem de *O espião*, um dos quadros dramáticos de *Terror e miséria do III Reich*, de Bertolt Brecht. A proposta foi aceita com o objetivo de ampliá-lo para um espetáculo (COSTA; AZANCOTH, 2009).

A peça tinha slides, uma novidade na cidade. Nas imagens, eram projetadas passeatas e a repressão da polícia nos movimentos de agitação. De fato, a utilização desse recurso era difícil pelos obstáculos técnicos e financeiros. Em 1968, *O espião* também foi apresentada no II Festival de Cultura,⁴ no Teatro Amazonas, em Manaus, e conquistou os prêmios de melhor espetáculo (AZANCOTH, 1993) e de melhor direção para Nielson Menão (DIRETOR..., 1969). O TUA dispersou-se como a maioria dos grupos anteriores, contudo, em consonância com Costa e Azancoth (2009), a semente do Teatro Experimental do Sesc surgiu deste grupo, registrando sua participação na modernização teatral do Amazonas.

Em 1968, o período obscuro intensificou-se com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Outros grupos surgiram para sedimentar ainda mais ideias modernas aliadas a discussões políticas e teorias teatrais, como o Grupo de Teatro Universitário do Amazonas, o GRUTA, atuante na década de 1970, e o próprio Teatro Experimental do Sesc do Amazonas, que ganhou relevância nacional ao evidenciar o protagonismo indígena e o capitalismo local no discurso de suas montagens.

Importante pensar nesses movimentos não como fatos isolados, mas pertencentes a inúmeros acontecimentos interligados, pois vimos que fatores sociais, políticos, econômicos e culturais moldaram a forma de pensar de uma geração. Outro dado importante é a geografia da região Norte, cercada por

⁴ No livro "No palco nem tudo é verdade", de 1993, Ediney Azancoth afirma que o festival que premiou o grupo foi o I Festival de Teatro Amador, revelando uma divergência de nomenclatura em relação ao livro "Cenário de Memórias – Movimento teatral em Manaus 1944-1968", de 2001, em que também assina coautoria.

rios, que determinou a “demora” sobre informações de outras localidades junto ao cerceamento da circulação dessas ideias. São fatores que determinam as condições da produção cultural vigente e fornecem outra lente para enxergar esses fenômenos.

Bibliografia

A ARTE no Amazonas. Manaus: Concultura, 2016.

AZANCOTH, Ediney. **No palco nem tudo é verdade**. São Paulo: Marco Zero, 1993.

GRUPO do TUA aplaudido de pé no Festival de Teatro. **A Crítica**, Manaus, 31 jan. 1968.

CARREIRA, André. O Teatro de Grupo e a renovação do teatro no Brasil. In: Subtexto. Revista de teatro do Galpão Cine Horto. Ano IV, n. 04. Belo Horizonte: Rona Editora. 2007, p. 9-11.

COSTA, Selda Vale da; AZANCOTH, Ediney. **Cenário de memórias**: movimento teatral em Manaus (1944-1968). Manaus: Valer, 2001.

_____. **TESC nos bastidores da lenda**. Manaus: Valer, 2009.

DIRETOR Nielson explica trucidamento. **A Crítica**, Manaus, 12 nov. 1969.

FARIA, João Roberto. 1951-1971: Lutas e conquistas do teatro brasileiro. In: **Arquivo em imagens**: artes. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 37-45. (Série Última Hora – Artes, v. 5).

FILGUEIRAS, Aldísio. Em busca da linguagem perdida. **A Tribuna Universitária**, [s.l.], mai./jun. 1972.

FONTANA, F. S. O Acervo Paschoal Carlos Magno e novas perspectivas para a análise do teatro brasileiro moderno. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais..., 2010. Disponível em:

<http://portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Fabiana%20Siqueria%20Fontana%20%20O%20Acervo%20Paschoal%20Carlos%20Magno%20e%20o%20teatro%20brasileiro%20moderno.pdf>

FRAGA, Maria da Conceição. **Estudantes, cultura e política**: a experiência dos manauaras. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

GRUPO Sete apresenta LSD. **A Crítica**, Manaus, 7 out. 1969.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

- LEÃO, Howardinne Queiroz. **O teatro experimental do SESC como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016)**. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. DOI: [10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619](https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619).
- MENÃO, Nielson. **Entrevista com Nielson Menão por meio eletrônico**: 26 de setembro de 2019. [Entrevista cedida a] Howardinne Queiroz Leão. Brasília, 26 set. 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/publico/HowardinneQueirozLeaoApendices.pdf>. Acesso em: 4 out. 2022.
- LOBO, Narciso J. Freire. **Manaus, anos 60: a política através do cinema**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- _____. **A tônica da descontinuidade: cinema e política na década de 60**. Aveiro: UA, 1994.
- PÁSCOA, Luciane Viana Barros. Ecos do modernismo: o Clube da Madrugada e as artes visuais. **Revista Amazônia Moderna**, Palmas, v. 1, n. 1, 2017.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- _____. **Um teatro fora do eixo**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ROMEU e Julieta. **A Crítica**, Manaus, 22 out. 1969.
- ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri: um grito solto no ar**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Aplauso Perfil).
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. São Paulo: Alfa Ômega, 1978.
- TUFIC, Jorge. **Clube da Madrugada: 30 anos**. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.
- SOUZA, Márcio. Márcio Souza: Parte I. **Cineset**, Manaus, 11 fev. 2015. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/entrevista-marcio-souza/>. Acesso em: 11 set. 2020.



Artigo

**BIBLIOGRAFIA SOBRE TEATRO NO DISTRITO
FEDERAL DO BRASIL (1960-2021)**

***BIBLIOGRAPHY ON THEATER IN THE FEDERAL DISTRICT OF BRAZIL
(1960-2021)***

***BIBLIOGRAFÍA SOBRE TEATRO EN EL DISTRITO FEDERAL DE BRASIL
(1960-2021)***

Elizângela Carrijo

Elizângela Carrijo

Universidade de Brasília (UnB). Professora no Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação (FCI/UnB) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGCEN) da UnB. Pesquisa concluída em 2021 via Edital Interno do CEAM-UnB 001/2020 e Núcleo de Estudo da Cultura, Oralidade, Imagem e Memória (Necoim/CEAM/UnB).

E-mail: ecarrijo@unb.br

Resumo

O artigo apresenta um levantamento bibliográfico sobre as memórias e histórias do teatro no Distrito Federal do Brasil (DF), com resumo das obras publicadas entre 1960 e 2021. Ao longo do texto, as sínteses estão subdivididas em produções acadêmicas e não acadêmicas, num conjunto que é resultado das buscas em bibliotecas e bases de dados. Ao todo, as referências somam vinte e seis trabalhos que juntos fortalecem os debates culturais e artísticos do país.

Palavras-chave: artes cênicas, história, memória.

Abstract

This article presents a bibliographical survey on the memories and stories of the theater in the Federal District of Brazil (DF), with a summary of the works published between 1960 and 2021. Throughout the text, the summaries are divided into academic and non-Academic productions, in sets that are the result of research in libraries and databases. In total, the references add up to twenty-six works that together strengthen the cultural and artistic debates in the country.

Keywords: performing arts, story, history, memory.

Resumen

El artículo presenta un levantamiento bibliográfico sobre las memorias e historias del teatro en el Distrito Federal de Brasil (DF), con una síntesis de las obras publicadas entre 1960 y 2021. A lo largo del texto, las síntesis se subdividen en producciones académicas y no académicas, en un conjunto que es el resultado de búsquedas en bibliotecas y bases de datos. En conjunto, las referencias suman veintiséis obras que en conjunto fortalecen los debates culturales y artísticos en el país.

Palabras clave: artes escénicas, historia, memoria.

Para quem estuda as histórias das artes cênicas do Brasil sob perspectivas plurais e fora do eixo Rio-São Paulo, bibliografias que valorizam esse mapeamento são vistas como canais que agilizam produções de pesquisas e favorecem o amadurecimento da área cultural. Nessa direção, este artigo apresenta um levantamento bibliográfico sobre as memórias e as histórias do teatro no Distrito Federal (DF), com resumo das obras publicadas entre 1960 e 2021. Para traçar essa cartografia de autorias e de trabalhos é preciso partir de três compreensões: (i) Brasília, capital do Brasil, foi inaugurada em 1960; (ii) o DF, geograficamente situado na Região Centro-Oeste, abriga Brasília em seu território, compondo, assim, suas 33 Regiões Administrativas (BRASIL, 2019); e (iii) a lista bibliográfica aqui partilhada surge das buscas nas bibliotecas e bases de dados científicos¹ – Periódico Capes, Repositório da UnB, Biblioteca Digital Brasileira de teses e Dissertações do IBICT, Base de Dados do CDT ECA-USP, Compós, Portal da Intercom e Portal (teatro) e Base de Dados Funarte. O conteúdo encontrado deixou de fora monografias de conclusão de curso de graduação, relatórios de iniciação científica, reportagens avulsas e textos que enfatizam o teatro de outras partes do Brasil ou apresentam o teatro-DF sob aspectos distintos das trajetórias históricas.

Nesse caminho metodológico, os termos ‘teatro’ e ‘artes cênicas’ não favoreceram a busca com resultados significativos, mesmo quando acrescidos de recorte espacial (DF, Brasília, capital e cidade) e menos ainda quando conjugadas com ‘jornal’, ‘jornalismo’ e ‘imprensa’. Isto ocorreu, em parte, porque as publicações sobre esse tema são escassas e porque a polissemia da palavra ‘teatro’ engloba espetáculos, linguagens, artistas, cartazes, fotografias, documentos, construções físicas dos prédios e outros sentidos derivados. Normalmente, nesses casos, quem realiza o mapeamento de referências acaba ajustando termos, conectores/operadores *booleanos*, recortes temporais e conceituais para redesenhar resultados mais expressivos nas bases de dados, nos acervos e nas bibliotecas. Contudo, para construção deste levantamento foi ao contrário: a não restrição

¹ Acesso em: 25 nov. 2019.

semântica do termo 'teatro' favoreceu a exploração do objeto de pesquisa e ampliou as possibilidades de interpretação do campo. Nisso, foram encontrados 26 trabalhos, todos expostos de modo didático em dois grupos: (i) produções acadêmicas – quando avaliados por pesquisadores e/ou espaços científicos; e (ii) produções não acadêmicas – quando derivados de instituições e/ou de autores/as fora dos ambientes universitários. Nesses dois blocos, as referências seguem ordem cronológica de publicação, sem, no entanto, serem analisadas e/ou classificadas sob perspectivas teóricas ou metodológicas.

Produções acadêmicas

1982: DUARTE, Maria de Souza. *A educação pela arte: o caso Brasília*. **Resumo:** Dissertação de Mestrado (UnB, 1982). Livro 1983 e 2012. Analisa se Brasília, entre 1957 e 1982, conquistou resultados com as Escola Classe e Escola Parque de Anísio Teixeira. Traz entrevistas, documentos e comentários de artistas da música, das artes visuais, do teatro, da dança e de outros seguimentos trabalhados nessas escolas da cidade.

1990-2017: TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. **Resumo:** Professor Titular da Faculdade de Ciências Sociais da UnB, faleceu em 2017. Publicou pesquisas na área de Sociologia da Arte, com ênfase em Teatro e Performances no DF. Entre 1990 e 2017, analisou repertórios e métodos, defendendo a importância da performance e do teatro para transformação dos ambientes e processos de aprendizagem.

2001: BROCHADO, Izabela C. *Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades (1990-2001)*. **Resumo:** Dissertação de Mestrado (UnB, 2001). Mapeia os grupos mamulengueiros e analisa as atividades do teatro de bonecos no DF, em exercício entre 1990 e 2001.

2004: VILLAR DE QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro; CARVALHO, Eliezer F. *Histórias do teatro brasiliense*. **Resumo:** O livro reúne quase 30 textos de atores, atrizes e pesquisadores/as do teatro da cidade. O conjunto traz um panorama do teatro-DF entre 1960 e 2004.

2006: CARRIJO, Elizângela. *(A)bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília 1970-1990*. **Resumo:** Dissertação de Mestrado (UnB, 2006). Analisa os fazeres teatrais em Brasília, entre 1970 e 1990, por meio de documentos textuais e relatos de Dulcina de Moraes, Geraldo Martuchelli (Gê Martú), Hugo Rodas, Humberto Pedrancini, Iara Pietricovsky de Oliveira, Jesus Vivas, João Antônio de Lima Esteves e José Maria B. de Paiva.

2009: SOUZA, Deise A. S. *A estrutura do Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília: histórico de projeto, execução, intervenções e estratégias para manutenção*. **Resumo:** Dissertação de Mestrado (UnB, 2009). Analisa o prédio do Teatro Nacional em Brasília – projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e cálculo estrutural do engenheiro Bruno Contarini – nos aspectos da situação física do concreto, visando encontrar soluções para manter e recuperar a construção.

2010-2021: MOTA, Marcus. **Resumo:** Professor Titular do Curso de Artes Cênicas da UnB, com variado repertório de pesquisas e publicações, é também especialista nos temas que abordam produção, acervo e processo criativo do artista e professor Hugo Renato Rodas Giusto Mendez Rossi (nome artístico: Hugo Rodas – criador de inúmeros espetáculos no teatro-DF, 1970-2021). Destaque para a obra *Hugo Rodas* (2010).

2014: CARVALHO, Francis Wilker de. *Teatro do concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano*. **Resumo:** Dissertação de Mestrado (USP, 2014). Investiga a relação das cenas teatrais com os espaços urbanos da cidade na perspectiva da encenação, a partir das experiências do grupo Teatro do Concreto/Brasília-DF.

2016: CASTELLO BRANCO, Carlos Mateus da Costa. *Dramaturgia brasiliense nos anos de 1960 e 1970: questões sobre teatro e política*. **Resumo:** Tese de Doutorado (UnB, 2016). Recupera a dramaturgia de Brasília. Discute a relação do teatro com o contexto político dos anos 1960 e 1970. Destaca os textos das peças: *Um Uísque para o Rei Saul*, de César Vieira; *Cristo x Bomba e As Caravelas*, ambas de Sylvia Orthof; *O Homem que Enganou o Diabo... E Ainda Pediu Troco*, de Luiz Gutemberg; *O Quarto*

de *Dácio Lima e Capital da Esperança*, do Grupo Carroça, dirigida por Humberto Pedrancini.

2018: GOMES, Ana Lúcia de Abreu; CARRIJO, Elizângela. *Inventário de Cenas*: mapeamento de fontes sobre o teatro-DF (Jornal de Brasília: 1972-1999). **Resumo:** Livro com dois volumes (impresso e digital) e Base de Dados. Traz 27.641 registros sobre teatro-DF com resumos das notícias publicadas no *Jornal de Brasília*, entre 10 de dezembro de 1972 e 31 de dezembro de 1999 (Levantamento JBr). Apresenta nomes de artistas, grupos, espetáculos, lugares, eventos e ações políticas das artes cênicas da cidade.

2018: GOMES, André Luis; CARRIJO, Elizângela. *A peça “O Exercício”*, de Lewis John Carlino. **Resumo:** Artigo analisa a peça *O Exercício*, do dramaturgo Lewis John Carlino, junto a alguns documentos sobre o teatro no DF. O trabalho traz descrição do texto teatral, reflexão do gênero literário da peça (expondo trechos do texto e as montagens realizadas nos palcos brasileiros entre 1969 e 2017) e considerações sobre a importância desse espetáculo para as memórias cênicas de Brasília (com destaque para participação dos artistas: B. de Paiva, Dimer Monteiro, Glauce Rocha, Iara Pietricovsky, João Antônio e Rubens de Falco).

2020: CARRIJO, Elizângela. *Teatro no Distrito Federal*: histórias a partir de notícias do Correio Braziliense e do Jornal de Brasília (1960-1999). **Resumo:** Tese de Doutorado (UnB, 2020). Constrói histórias sobre o teatro no DF a partir de 35.464 notícias colhidas do *Correio Braziliense* e do *Jornal de Brasília*, publicadas entre 1960 e 1999.

2020: HERNANDES, Leonardo Silveira. *Como nascem os editais*: a interação dos campos do poder e do teatro na formulação dos instrumentos de fomento do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal no período de 2011 a 2018. **Resumo:** Dissertação de Mestrado (UnB, 2020). Analisa as interações entre o campo do teatro com o campo burocrático-jurídico na formulação dos instrumentos de fomento à cultura realizada pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do DF.

Produções Não Acadêmicas

1976-1982: *ANUÁRIO BRASILEIRO DE ARTES CÊNICAS*. **Resumo:** Coleção abarca 1976 e 1982, trazendo as mudanças do Instituto Nacional de Artes Cênicas (antes Serviço Nacional de Teatro) para Fundação Nacional de Artes Cênicas, listando nomes dos espetáculos, das equipes e dos locais das produções cênicas no país – informações expostas por Unidades da Federação.

1987: KÜHNER, Maria Helena. *Teatro amador*. radiografia de uma realidade (1974-1986). **Resumo:** Mapeia o teatro amador produzido no Brasil entre 1974 e 1986. Mostra as atividades da Federação do Teatro Amador do Distrito Federal (Fetadif) na cidade, os nomes dos espetáculos, dos fóruns e lista algumas demandas artísticas.

1989: LÚCIO, Néio; GUERRA, Kido. *Cabeças*. **Resumo:** O ator Néio e o jornalista Kido escreveram sobre as memórias do grupo Cabeças (textos e fotos). Afirmam que Cabeças foi, na década de 1980, um revelador de talentos da música, do teatro e das artes visuais do DF, com encontros culturais nas casas e nos espaços de Brasília – destaque para eventos no Parque da Cidade e na Torre de TV.

2008: *LEVANTAMENTO-CB*: mapeamento das notícias sobre teatro-DF. **Resumo:** Trabalho disponível no acervo do jornal *Correio Braziliense*, com 7.823 notícias sobre artistas, espetáculos, demandas e várias outras atividades do teatro-DF. Os registros resumem textos publicados entre 21 de abril de 1960 e 31 de dezembro de 1999. A coleção completa do CB está disponível no acervo da empresa e em formato digital na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional².

² “A Fundação Biblioteca Nacional oferece aos seus usuários a Hemeroteca Digital Brasileira, portal de periódicos nacionais que proporciona ampla consulta, pela internet, ao seu acervo de periódicos – jornais, revistas, anuários, boletins etc. – e de publicações seriadas. Na Hemeroteca Digital Brasileira pesquisadores de qualquer parte do mundo passam a ter acesso, inteiramente livre e sem qualquer ônus, a títulos que incluem desde os primeiros jornais criados no país – como o Correio Braziliense e a Gazeta do Rio de Janeiro, ambos fundados em 1808 – a jornais extintos no século XX, como o Diário Carioca e Correio da Manhã, ou que não circulam mais na forma impressa, caso do Jornal do Brasil”. Texto completo e conteúdo digitalizado disponíveis em Base de Dados BND. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 26 dez. 2019.

2009: PINTO, Robson Fernando Castro. *Entrelinhas e Concreto*: teatro brasiliense contemporâneo. **Resumo:** Reúne um apanhado de relatos dos grupos teatrais que se movimentavam em Brasília após os anos 2000, com destaque para Teatro do Concreto, Companhia B de Teatro e Grupo Celeiro das Antas.

2012: RIBONDE, Alexandre; PEREIRA, Cláudia; SCHETTINO, Romário. *O sonho candango*: memória afetiva dos anos 80. **Resumo:** O livro conta a história da produtora Candango Produções (que interrompeu atividades em 1986), do Teatro da ABO e da geração de jornalistas e de artistas do teatro, cinema e música da década de 1980 no DF.

2012: CORADESQUI, Glauber. *Canteiro de obras*: notas sobre o teatro candango. **Resumo:** A obra traz espetáculos considerados marcos da produção brasiliense, com fotos de peças, artistas e entrevistas com quinze artistas do DF.

2012: ARAUJO, Celso. *A cidade teatralizada*. **Resumo:** Para homenagear o aniversário de 50 anos de Brasília, foi produzida a Coleção Arte em Brasília. O volume referente ao teatro ficou sob responsabilidade do jornalista Celso Araújo, que numa coletânea de textos e fotos destacou momentos celebrativos da produção cênica da cidade entre 1960 e 2010.

2012: MAGGIO, Sérgio. *Os Melhores do Mundo*: a festa do riso (Coleção brasiliense, 5). **Resumo:** O volume cinco dessa série ficou sob responsabilidade do jornalista Sérgio Maggio, que homenageia o grupo Melhores do Mundo (artistas: Adriana dos Santos Nunes, Adriano Camanho de Assis, Jovane Mendes Nunes, Ricardo Curi Garcia, Victor Ulysses Machado Leal e Welder Rodrigues Bonfim). A obra traz entrevistas e fotos que relatam o percurso do grupo de comédia (1995-2012) que nasceu em Brasília.

2016: FUENZALIDA, Maria Paz; COSTA, Julia Dalla; PALHARES, Mara. *Perfil dos Trabalhadores da Cultura do DF: 2014-2015*. **Resumo:** A obra mostra dados e análises dos trabalhos das artes e da cultura da cidade, considerando características econômicas, formação, tempo de experiência, remuneração, acesso a financiamento e demandas gerais de aperfeiçoamento e de remuneração das atividades profissionais dos grupos

artísticos e não artísticos. Relatório com números e gráfico da cadeia produtiva da cultura do DF, 2014-2016.

2016: *Cultura de Classe: 4 anos de história e poesia. Resumo:* Livro homenageia a vida cultural da cidade de Taguatinga (DF) (2010-2015). Registra iniciativas artísticas, circuitos de poemas, apresentações teatrais e oferece análise sobre o Sistema Cultural do DF e algumas das trajetórias do Fundo de Apoio à Cultura do DF (FAC) na década de 1980. O organizador da obra, Carlos Augusto Cacá, participou dos grupos amadores do DF, ao longo de 1980, do Fórum de Cultura DF e tem acervo particular sobre esse tema.

2019: PETRILLO, Mila. *Atô: teatro e dança. Resumo:* A autora é fotógrafa profissional da área cultural de Brasília. Ao longo das décadas de 1980 e 1990, registrou espetáculos de dança e de teatro no DF. O livro recupera o acervo de imagens dela e mostra as produções cênicas da cidade.

2021: MATTOS, Suyan de. *A Nave 508: espaço dos insistentistas. Resumo:* Mostra a trajetória do Espaço Cultural Renato Russo, da 508 Sul de Brasília (DF), entre 1975 e 1986. Traz nomes de espetáculos, grupos teatrais, relatos e registros fotográficos de artistas que ajudaram a construir o espaço.

Considerações finais

Em 2007, João Gabriel Teixeira publicou uma revisão de literatura sobre o campo artístico da capital do Brasil. Nela, o sociólogo afirmou que “existem muito poucos trabalhos sobre temas artístico-culturais produzidos em e sobre Brasília” (TEIXEIRA, 2007, p159). No entanto, em 2021, após quatorze anos dessa afirmação e passado o recente aniversário de 60 anos de Brasília, foi possível perceber que o cenário das publicações sobre teatro-DF estava mais amplo, tendo em vista que o objetivo deste artigo é apresentar levantamento bibliográfico sobre as memórias e as histórias do teatro no DF, com resumo das obras publicadas entre 1960 e 2021.

Nesse sentido, o recorte temporal do levantamento se justifica por começar no ano da inauguração de Brasília (1960) e terminar nas produções encontradas no período de finalização da pesquisa (2021). Nos resultados,

vale observar que a primeira obra com dados sobre o teatro-DF aparece em 1976, na Coleção Anuário Brasileiro de Artes Cênicas (BRASIL, 1976-1981), e a segunda em 1982, na dissertação de mestrado *A educação pela arte* (DUARTE, 1982). A busca nas bibliotecas e nas bases de dados citadas computou 26 trabalhos, com ampla predominância numérica para as publicações lançadas após o ano 2000, sendo considerada, até o momento, como a última produção de 2021,³ o livro *A Nave 508* (MATTOS, 2021). O modo didático de exposição dos 26 resumos bibliográficos, subdivididos em dois grupos, favorece perceber que, desse total, 13 são produções acadêmicas e outras 13 não acadêmicas. Esse equilíbrio quantitativo sinaliza harmonia entre o âmbito universitário e o mercado geral e, nesse sentido, o mundo acadêmico fica interpelado sobre a necessidade de avançar nas produções dessa ordem e colaborar de maneira mais expressiva com as reflexões sobre as memórias e as histórias teatrais no – e do – Distrito Federal.

Por fim, é importante enfatizar que exercícios de levantamento bibliográfico e revisão de literatura, em parte, não terminam numa pesquisa acadêmica. Geralmente, até o último instante surge algo que pode constar e/ou ser considerado no amadurecimento do texto final. Esse fato ensina que resultados de investigações, em especial na área de humanidades, são efêmeros e dependentes dos contextos de produção, das condições dos acervos, dos objetivos, dos métodos e de vários outros elementos intrínsecos às investigações nos âmbitos universitários. No caso, as referências citadas e resumidas ao longo deste artigo acrescentam informações que amadurecem os debates sobre memórias e histórias no teatro-DF. Cada obra é canal de possibilidade para perceber a construção e a transformação do tema na cidade, nas relações com outras regiões do Brasil e, de igual modo, rastrear as possíveis lacunas do assunto. Essa conjugação sinaliza, provoca e convida o campo e os/as pesquisadores/as a questionar as afirmações dos clássicos autores/as das histórias das artes cênicas do país, a compreender as trajetórias artísticas locais e, por consequência, a trabalhar para desfazer o

³ Está em avaliação para 2022 lançamento do livro *Cia Brasileira de Teatro 20 anos: um histórico memorável*, organizado por James Fensterseifer.

quadro de escassez de publicações sobre teatro no país, no DF e em Brasília, conforme denunciou João Gabriel Teixeira em 2007.

Referências

ARAUJO, Celso. **A cidade teatralizada**. Brasília, DF: Instituto Terceiro Setor, 2012.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Anuário brasileiro de artes cênicas**.

Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundacen, 1976-1981.

BRASIL. Secretaria de Economia do Distrito Federal. Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan). **Info DF**, Anuário Estatístico 2019, 2019. Disponível em: <http://infodf.codeplan.df.gov.br/anuario-estatistico/>. Acesso em: 20 dez. 2021.

BROCHADO, Izabela Costa. **Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades 1990 a 2001**. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2001.

CACÁ, Carlos Augusto (Org.). **Cultura de Classe: 4 anos de história e poesia**. Brasília, DF: Editora Cultura de Classe, 2016.

CARRIJO, Elizângela. **(A)bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília (1970-1990)**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2006.

CARRIJO, Elizângela. **Teatro no Distrito Federal: Histórias a partir de notícias do *Correio Braziliense* e do *Jornal de Brasília* (1960-1999)**. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2006.

CARVALHO, Francis Wilker de. **Encenação no espaço urbano**. 1. ed. Vinhedo: Horizonte, 2018.

CARVALHO, Francis Wilker de. **Teatro do concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CASTELLO BRANCO, Carlos Mateus da Costa. **Dramaturgia brasiliense nos anos de 1960 e 1970: questões sobre teatro e política**. 2016. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2016.

CORADESQUI, Glauber. **Canteiro de obras: notas sobre o teatro candango**. Brasília, DF: Filhos do Beco, 2012.

- DUARTE, Maria de Souza. **A educação pela arte: o caso Brasília**. Brasília, DF: Thesaurus, 1983.
- FUENZALIDA, Maria Paz; COSTA, Julia Dalla; PALHARES, Mara. **Perfil dos trabalhadores da cultura do DF: 2014-2015**. Brasília, DF: Athalaia, 2016.
- GOMES, Ana Lúcia de Abreu; CARRIJO, Elizângela. **Inventários de cenas: mapeamento de fontes sobre teatro-DF (1972-1999)**. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2018. 2 v. Disponível em: <http://www.necoim.com.br>. Acesso em: 4 ago. 2019.
- GOMES, André Luis; CARRIJO, Elizângela. A peça *O Exercício* de Lewis John Carlino. **Estação Literária**, Londrina, v. 21, p. 65-77, 2018.
- HERNANDES, Leonardo Silveira. **Como nascem os editais: a interação dos campos do poder e do teatro na formulação dos instrumentos de fomento do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal no período de 2011 a 2018**. 2020. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2020.
- KÜHNER, Maria Helena. **Teatro amador: radiografia de uma realidade (1974-1986)**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- LEVANTAMENTO CB DE REPORTAGENS DO TEATRO/DF. Brasília: 2008. Disponível no acervo de documentos do jornal *Correio Braziliense*. Mimeo.
- LÚCIO, Néio; GUERRA, Kido. **Cabeças**. Brasília, DF: Realização Cabeça, 1989.
- MAGGIO, Sérgio. **Os Melhores do Mundo: a festa do riso**. Brasília, DF: Multicultural Arte e Comunicação, 2012. (Brasiliense, 5).
- MATTOS, Suyan de. **A nave 508: espaço dos insistentistas**. Brasília, DF: Palco y Letras, 2021.
- MOTA, Marcus. **Hugo Rodas: artes cênicas, teatro brasileiro e biografia**. Brasília, DF: Editora ARP Brasil, 2010.
- PETRILLO, Mila. **Ato: Teatro e Dança**. Brasília, DF: FAC, 2019.
- PINTO, Robson Fernando Castro. Teatro Brasiliense Contemporâneo. **Entrelinhas e Concreto**, Brasília, DF, n. 1, 2009.
- RIBONDE, Alexandre; PEREIRA, Cláudia; SCHETTINO, Romário. **O sonho candango: Memórias afetivas dos anos 80**. Brasília, DF: Gabinete C, 2012.
- SOUZA, Deise Aparecida Silva. **A estrutura do Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília: histórico de projeto, execução intervenções e estratégias para manutenção**. 2009. Dissertação (Mestrado em Estruturas e Construção Civil) – Faculdade de Tecnologia, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009.

Bibliografia sobre Teatro no Distrito Federal do Brasil (1960-2021)

TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. A formação do campo artístico na capital federal do Brasil. **Sociedade e Cultura**, Goiania, v. 10, n. 2, p. 157-166, 2007.

VILLAR, Fernando Pinheiro; DE CARVALHO, Eliezer Faleiros (org.). **Histórias do teatro brasiliense**. Brasília, DF: Editora da UnB, 2004.

ENTRELINHAS E CONCRETO: Teatro Brasiliense Contemporâneo. Brasília, DF: Teatro do Concreto, set. 2009.



Artigo

TUI CONTA ZUMBI: A MONTAGEM DE ARENA CONTA ZUMBI PELO TEATRO UNIVERSITÁRIO INDEPENDENTE DE SANTA MARIA (1968)

***TUI TALKS ZUMBI: THE PRODUCTION SHOWS ARENA CONTA ZUMBI
THROUGH THE TEATRO UNIVERSITÁRIO INDEPENDENTE OF SANTA
MARIA (1968)***

***TUI CUENTA ZUMBI: EL MONTAJE DE ARENA CONTA ZUMBI POR EL
TEATRO UNIVERSITÁRIO INDEPENDIENTE DE SANTA MARIA (1968)***

Atílio Alencar de Moura Corrêa e Fabiana Siqueira Fontana

Atílio Alencar de Moura Corrêa

Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal de Santa Maria (2018).

Orientador: Diorge Alceno Konrad. Produtor cultural e
pesquisador vinculado ao projeto de extensão *Clenio Faccin e o
Teatro Universitário Independente*.

Fabiana Siqueira Fontana

Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade
Federal de Santa Maria (UFSM). Coordenadora do projeto de
extensão *Clenio Faccin e o Teatro Universitário Independente*, que
prevê ações de preservação da memória documental do grupo,
financiado pelo Edital FIEIX/2022 PRE/UFSM.

Resumo

O trabalho apresenta um momento específico da história do Teatro Universitário Independente (TUI) de Santa Maria: a montagem de *Arena Conta Zumbi*, de 1968, por ocasião do I Festival Latinoamericano de Teatro Universitário de Manizales, Colômbia. O estudo contextualiza o espetáculo na trajetória do grupo gaúcho, partindo de uma perspectiva que privilegie o teatro local e suas questões territoriais. Nesse sentido, visa contribuir para as discussões sobre a escrita da história do teatro no Brasil a partir da adoção de temas frequentemente negligenciados, porém indispensáveis na ampliação de fenômenos abordados. Além disso, estes temas se mostram fundamentais quando se trata da análise de experiências localizadas fora dos grandes centros culturais do país.

Palavras-chave: Teatro Universitário Independente, Santa Maria (RS), teatro amador, história do teatro brasileiro.

Abstract

The work presents a specific moment in the history of the theater group Teatro Universitário Independente (TUI) de Santa Maria (Santa Maria Independent University Theater): the 1968 staging of *Arena Conta Zumbi*, on the occasion of the I Festival Latinoamericano de Teatro Universitário in Manizales, Colombia. The study contextualizes the play within the group's trajectory from a perspective that privileges local theater and its territorial issues. In this sense, it aims to contribute to discussions on the writing of Theater History in Brazil from the adoption of often neglected topics, which are, nevertheless, indispensable in expanding the phenomena at issue. Moreover, these themes are fundamental when it comes to analyzing experiences located outside the most prominent cultural centers of the country.

Keywords: Teatro Universitário Independente, Santa Maria (RS), amateur theater, history of Brazilian theater.

Resumen

El trabajo presenta un momento específico de la historia del Teatro Universitario Independiente (TUI) de Santa María, Brasil: el montaje de *Arena Conta Zumbi*, de 1968, en motivo del I Festival Latinoamericano de Teatro Universitario en Manizales, Colombia. El estudio contextualiza el espectáculo en la trayectoria del grupo del estado de Río Grande del Sur desde una perspectiva que privilegie el teatro local y sus cuestiones territoriales. En ese sentido, pretende contribuir a las discusiones acerca de la escrita de la historia del teatro en Brasil, a partir de la adopción de temas frecuentes olvidados, pero indispensables en la ampliación de los fenómenos abordados. Además, estos temas son fundamentales al tratarse del análisis de experiencias ubicadas fuera de los grandes centros culturales del país.

Palabras clave: Teatro Universitário Independente, Santa María (RS), teatro aficionado, historia del teatro brasileño.

Introdução

No início dos anos 1960, a crescente politização do movimento estudantil brasileiro, influenciada pelo entusiasmo dos setores progressistas com as propostas de caráter popular do governo João Goulart e pela circulação das ideias marxistas com ímpeto renovado a partir do advento da Revolução Cubana, ultrapassou o limite dos ambientes acadêmicos e empreitou tentativas de ampliar a participação dos estudantes organizados nos debates públicos sobre o momento histórico vivido no Brasil (SCHWARZ, 1999). Neste contexto, o teatro estudantil passa a ocupar uma posição de destaque na produção cultural de caráter engajado, servindo tanto para fins de agitação como meio de experimentações formais alinhadas com as tendências progressistas vigentes no ambiente universitário. Mais do que consolidar uma relação – a dos estudantes com o teatro –, o estreitamento desse elo agora impunha à prática estudantil outro objetivo, que se juntava à busca pela difusão do teatro por todo o país – compromisso assumido por muitos grupos de teatro estudantil e universitário em meados do século passado.

TUI conta Zumbi: a montagem de *Arena Conta Zumbi* pelo Teatro Universitário Independente de Santa Maria (1968)

Este fenômeno, no entanto, percorreu trajetórias singulares, necessariamente condicionadas pelas circunstâncias em que os grupos teatrais se viam implicados localmente, respondendo às potencialidades e limitações de cada cenário com recursos e estratégias próprias. Na contramão das suposições centralizantes que permitem ver na hegemonia dos grandes polos culturais apenas uma relação de verticalidade entre centro e periferias, os desenvolvimentos estéticos, políticos e estruturais que são produzidos à margem das capitais contribuem para a ampliação de panoramas em que o teatro assume outras identidades, multiplicadas pela diversidade regional do vasto território brasileiro. A variedade dessas formas confere ao que chamamos de ‘História do Teatro Brasileiro’ um caráter plural e irreduzível às sínteses históricas que pretendem restringir as nuances da realidade ao círculo invariável dos paradigmas consagrados – caráter este implícito no sentido da própria palavra *teatro*, que exige “ser contextualizada no plano das realizações histórico-territoriais concretas”, pois não carrega significado universal (DUBATTI, 2016, p. 21) ou nacional.

Em Santa Maria, na região central do Rio Grande do Sul, a montagem de *Arena Conta Zumbi* (Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal), pelo Teatro Universitário Independente (TUI), em 1968, torna-se um fato que chama a atenção pelas relações estabelecidas entre o teatro estudantil do interior e o teatro dos grandes centros culturais, colocando em perspectiva estratégias de investigação e análise para a história do teatro no Brasil. Além disso, a montagem é um divisor de águas, tanto na trajetória do grupo, que já se prolonga há 60 anos, quanto do próprio teatro santa-mariense e do teatro gaúcho, por uma série de fatores de ordem estética, política e social.

O teatro santa-mariense: entre o amadorismo e a universidade

O Teatro Universitário Independente é um grupo ainda em atividade em Santa Maria, sediado hoje no Espaço Cultural Victorio Faccin, construído por aquele que, durante longos anos, esteve à frente do grupo: Clenio Faccin. Com origem no teatro universitário e estudantil da cidade, seu surgimento, nos

anos 1960, está ligado à prática amadorística que marca a história do teatro santa-mariense de modo contundente.

Santa Maria apresenta uma antiga relação com o teatro, a qual tem início no momento de sua elevação como cidade, em meados do século XIX. Grande parte desse envolvimento é resultado de práticas amadoras, responsáveis não só pela instalação ou manutenção da cena cultural local como também pela edificação de importantes equipamentos culturais. Serve, como exemplo, o próprio Espaço Cultural Victorio Faccin, inaugurado em 2007, e o Theatro Treze de Maio, construído no final dos oitocentos (SCHILLING, 2005). No decorrer do século XX, o amadorismo teatral se intensificou em Santa Maria, contribuindo para o adensamento do cenário teatral da cidade. Na década de 1940, aparece a Escola de Teatro Leopoldo Fróes e, um pouco depois, ganham força as práticas culturais estudantis (CORRÊA, 2005). Dentre os grandes representantes desse movimento está o Teatro Universitário Independente, oriundo do Teatro Universitário de Santa Maria (CORRÊA, 2018).

O Teatro Universitário de Santa Maria (TUSM) é fruto de dois processos, um de abrangência nacional e outro de grande impacto local. Trata-se da expansão da ligação do amadorismo teatral à classe estudantil no Brasil, na primeira metade do século passado, somada à criação da Universidade Federal de Santa Maria, em 1960 (DICK, 2011).

É preciso observar que o teatro estudantil ou universitário é uma prática antiga, redimensionada em termos de afluência e significado com o surgimento de entidades dedicadas aos estudantes a partir da década de 1920. Em 1929, surge a Casa do Estudante do Brasil (CEB), dedicada ao conagraçamento e assistência estudantil, e, em 1937, é criada a União Nacional dos Estudantes (UNE) – considerada órgão máximo de representação dos estudantes universitários brasileiros. A partir dos anos 1940, eclodem grupos teatrais, estudantis e universitários em diferentes estados, alguns espelhados, outros não, no Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, criado em 1938, sob a égide da CEB (FONTANA, 2016).

Sobre esse teatro universitário e estudantil, no entanto, é preciso fazer uma ressalva:

[...] nem todos os conjuntos que se denominavam teatro do/de estudante, ou ainda teatro universitário [...] eram vinculados a universidades, faculdades, diretórios, centros acadêmicos, etc... ainda que grande parte desse conjunto o fosse. Logo, tais inscrições não podem ser aderidas como um tipo específico de prática teatral amadorística vinculada à classe estudantil. No máximo, seria possível reter tais denominações como uma esfera particular do amadorismo teatral em que a experiência de criação estética esteve ligada à mocidade [ou à juventude] que estuda. Pois as dinâmicas em seu interior são complexas, alianças se faziam e se desfaziam [...]. Ou ainda, eram retomadas experiências que já haviam existido em algum momento, mas fora do contexto em que originalmente haviam sido criadas. (FONTANA, 2016, p. 408).

No caso específico do TUSM, percebe-se que sua criação se deve à ampliação do movimento e do teatro estudantil na cidade, devido à criação da Universidade Federal de Santa Maria – movimento até então marcado pela atuação dos secundaristas (DICK, 2011). Desse modo, o teatro universitário da cidade, em parte, “representava o amadurecimento das experiências que os jovens vinham fazendo no Teatro do Estudante, entidade ligada à União Santa-Mariense de Estudantes (USME), desde 1956 [...]” (CORRÊA, 2005, p. 32).

A primeira fase do TUSM consiste no surgimento do Teatro Universitário da Federação dos Estudantes da Universidade de Santa Maria, órgão de representação dos universitários da cidade. Sua estreia se deu em 1962, com a apresentação do espetáculo *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri), sob a direção de Pedro Freire Junior. A escolha do texto aponta para a reunião entre arte e política, que fundamentava algumas das finalidades do grupo: a preocupação com a discussão de questões sociais e a conscientização dos estudantes (DICK, 2011).

Os anos iniciais do grupo estão atrelados à inauguração da sala João Belém, no edifício que viria a ser a Casa do Estudante Universitário, inaugurada em 1963 no centro de Santa Maria. Construída em formato de arena, com capacidade para cento e cinquenta pessoas (DICK, 2011), o espaço se tornou a sede do teatro universitário santa-mariense que, a partir de 1964, teria Clenio Faccin como seu diretor geral. Este é o momento em que surge propriamente o Teatro Universitário de Santa Maria como órgão do

Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Santa Maria (DCE-UFSM).

Porém a veiculação entre as atividades teatrais iniciadas por Freire Júnior e aquelas continuadas por Faccin ficam explícitas não só no caráter ‘universitário’ do empreendimento – no caso aqui específico dado em razão de sua ligação com entidades estudantis locais – mas também na fixação dos grupos na Sala João Belém. É o que sugere as seguintes considerações, presentes em correspondência oficial do DCE-UFSM, de 1968:

1º) O Teatro Universitário de Santa Maria (TUSM) iniciou seus trabalhos em sua SÉDE PRÓPRIA, a partir de 14 de abril de 1962. Salientamos séde própria, por ser o único Teatro Universitário do estado a possuir a mesma. A referida séde foi inaugurada pelo Exmo Sr. Embaixador Paschoal Carlosmagno.

2º) O TUSM inicialmente teve como diretor, o então acadêmico Pedro Freire Júnior, detentor de inúmeros prêmios [...].

3º) O TUSM, desde a sua fundação, vem realizando apresentações não só em Santa Maria, mas em todo o interior gaúcho, apresentando-se recentemente no Teatro São Pedro da capital [...].

4º) O TUSM somente tem apresentado peças inéditas no interior do estado, podendo-se citar entre as muitas “Êles não usam Black-Tie”, “O Auto da Compadecida”, “A Rapôsa e as uvas”, “Figueira do Inferno” e “Vestir os Nós”. [...]¹

O trecho é ilustrativo de duas características do TUSM, reforçadas no comando de Faccin, que distinguem também o Teatro Universitário Independente como projeto estético. A intensa correspondência com a produção dramaturgica nacional da época, evidenciando a preocupação com o repertório como uma atitude ao mesmo tempo orientada pela modernidade das linguagens teatrais e pela ênfase na crítica social (CORRÊA, 2018), junto à constante circulação do grupo pelo Rio Grande do Sul.

O TUI nasce do rompimento de Clenio Faccin e da Universidade Federal de Santa Maria, gerado por desacordos “[...] quanto ao uso de recursos que deveriam ser revertidos na construção de um teatro universitário” (CORRÊA, 2018, p. 75), mas foram empregados na instauração da boate do Diretório Central dos Estudantes. O fato, ainda a ser melhor investigado, ocorre no contexto da montagem do espetáculo *Arena Conta*

¹ Santa Maria, 9 de outubro de 1968. Of. nº 517 – 67/68. Arquivo DCE-UFSM. O ofício confere esclarecimentos endereçados à imprensa local. A transcrição do documento apresenta sua grafia original, prática adotada em outras ocasiões do trabalho.

Zumbi. O TUSM, a partir de então, é entendido como uma fase embrionária do TUI, que incorpora as realizações do grupo anterior como parte da sua trajetória.

O Arena Conta Zumbi do TUI

A escolha do texto *Arena Conta Zumbi*, cuja primeira aparição remete ao período inicial da Ditadura Civil-Militar, em maio de 1965, em montagem empreendida pelo grupo paulistano Teatro de Arena, é um atestado dessa decisão política e estética que marcou o amadurecimento do TUI como grupo teatral. Esse espetáculo está ligado à participação do TUI no I Festival Latinoamericano de Teatro Universitário, ocorrido em Manizales, Colômbia, em outubro de 1968. Além do grupo gaúcho, a Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará também representou o Brasil no evento, levando ao festival o espetáculo *A pena e a lei*, baseado em texto de Ariano Suassuna.

A participação do TUI, ainda TUSM na época, se deu amparada na atuação institucional do DCE-UFSM e da Universidade Federal de Santa Maria. Através do Conselho de Reitores, o Diretório tomou conhecimento do evento, providenciando a inscrição do grupo no Festival, em junho de 1968, mediante envio de recortes de jornais e programas de espetáculos que comprovasse a atuação do Teatro Universitário. Tão logo o TUSM/TUI foi selecionado, começaram as tratativas para a obtenção de apoio para a realização da viagem. O DCE-UFSM atuou em contato com o Reitor da Universidade que, por sua vez, intercedeu a favor do grupo no Ministério da Educação e Cultura. Exemplar desse trâmite, em grande parte executado por troca de missivas, é o trecho do ofício dirigido a Tarso Dutra, no comando da pasta, por José Mariano da Rocha Filho, Reitor da UFSM, datado de 20 de agosto:

Apesar de grande interesse que tem esta Reitoria, como de resto toda a Universidade Federal de Santa Maria, em que o nosso Teatro Universitário participe do Festival referido, não se tem condições de proporcionar viagem de ida e volta para a participação do grupo teatral.

Em vista disso, consulto Vossa Excelência sobre a possibilidade de proporcionar transporte para 20 pessoas, de Porto Alegre a Bogotá, onde deverão estar a 2 de outubro próximo.²

O apoio do MEC, importante para a efetivação do certame, se deu em último momento, conforme mostra a missiva que apresenta o mesmo remetente e destinatário, de 04 de outubro de 1968.

Cabe-me prazerosamente vir à presença de Vossa Excelência, para, conforme entendimento anteriormente mantido, encarecer se digne determinar as providências necessárias para o pagamento das vinte passagens referentes à viagem do TEATRO UNIVERSITÁRIO da Universidade Federal de Santa Maria à BOGOTÁ (Colombia), onde representará o Brasil no 1º FESTIVAL DO TEATRO UNIVERSITÁRIO DA AMÉRICA LATINA.³

Quanto ao texto montado pelo TUSM, segundo Cláudia de Arruda Campos, em seu estudo sobre a peça do Teatro de Arena, *Zumbi* aborda a resistência e, ao mesmo tempo, a ingenuidade e perplexidade com que são arrebatados os quilombolas revoltosos ao serem “surpreendidos com a quebra da paz e inferiorizados à medida que seu armamento não aumentara na proporção em que cresciam as forças e a sanha do inimigo” (CAMPOS, 1988, p. 71). A alusão ao impasse da esquerda brasileira e seus aliados, que teriam sido pegos no contrapé pelo Golpe de 1964, é nítida: o espetáculo, pontuado por recursos irônicos e distorções deliberadas de fatos históricos, tem sua força no poder de analogia entre passado e presente graças à pesquisa de fontes documentais históricas realizada durante o processo de criação da peça.

Com elenco ainda mais numeroso que o da montagem original do Teatro de Arena, o *Arena Conta Zumbi* do TUI contou com a direção de Clenio Faccin e um conjunto formado por quinze atores e atrizes em cena, além de um trio musical executando a trilha do espetáculo ao vivo, manifestando assim a intenção de apresentar uma adaptação fiel à encenação do grupo paulistano. Também chama a atenção, sob o prisma da técnica teatral, a adoção do método de atuação, ainda em fase de elaboração, por Augusto

² Comunicações Externas. Relações Institucionais. Fundo Gabinete Do Reitor Gestão Prof. José Mariano Da Rocha. Divisão de Arquivo Geral – UFSM.

³ Comunicações Externas. Relações Institucionais. Fundo Gabinete Do Reitor Gestão Prof. José Mariano Da Rocha. Divisão de Arquivo Geral – UFSM.

TUI conta Zumbi: a montagem de Arena Conta Zumbi pelo Teatro Universitário Independente de Santa Maria (1968)

Boal, chamado Sistema Coringa. Tal modelo de atuação, hoje já amplamente debatido e reapropriado por inúmeros encenadores em todo o mundo, com caráter eminentemente narrativo, consiste no revezamento dos atores pelos papéis dos diversos personagens da peça, gerando uma representação coletiva em que os atores e atrizes davam forma a um teatro épico ou neorrealista. Segundo as palavras do próprio Boal, o que importava era conseguir que o espetáculo deixasse de ser realizado “segundo o ponto de vista de cada personagem”, e passasse, “narrativamente, a ser contado por toda uma equipe, segundo critérios coletivos” (BOAL, 2013, p. 177).

Embora o repertório iconográfico alusivo ao *Arena conta Zumbi*, montado pelo TUI, seja escasso e não permita uma leitura mais minuciosa, é possível notar em alguns esboços reminiscentes que o figurino dos atores era composto de um modo bastante básico, com calças e camisas de cor preta e eventualmente lenços cobrindo o cabelo das mulheres, enquanto os rostos de todo o elenco eram cobertos por uma pintura que dividia a face em duas cores, o preto e o branco. Dessa forma, o sistema de revezamento na atuação e a caracterização dupla permitiam que os atores representassem ora os negros quilombolas de Palmares, ora os senhores e soldados que os acossavam, garantindo a versatilidade performática e a adesão do espetáculo às técnicas que, à época, apontavam para um modelo inovador de atuação no teatro brasileiro (CORRÊA, 2018). Importante frisar que a exemplo da montagem do Teatro de Arena, também o *Arena Conta Zumbi*, apresentado pelo TUI, prescindia da presença de artistas negros e negras no palco, evidenciando certa incoerência entre a temática militante e a prática inclusiva subentendida na escolha do texto dramatúrgico.

A montagem de *Arena conta Zumbi*, do Teatro Universitário Independente de Santa Maria, viria a ser efetivada justamente no período em que se evidencia o aumento crítico da repressão no país. É importante lembrar que, não obstante o ambiente de efervescência cultural proporcionado pela fundação da UFSM, a vida social de Santa Maria não era marcada apenas pelas atividades estudantis e pela agitação cultural; mas também a forte presença militar na cidade, que já então tornava o município uma localidade caracterizada pelo grande número de quartéis e por um contingente militar

substancial. Isto constitui um elemento significativo para a compreensão do ambiente em que se realizavam as experiências dos grupos culturais da cidade (RIBEIRO; WEBER; MACHADO, 2012).

Nos registros que podem ser acessados da montagem do TUI para *Arena conta Zumbi*, chama a atenção o fato de que, “longe de ser uma releitura desavisada do espetáculo do Arena, encontravam-se nela todos os indícios de uma adesão consciente e deliberada ao viés político da encenação original”, em que se sobressaía “a exortação ao público para a indignação frente aos abusos perpetrados pela ditadura e contra a tendência ao conformismo pela população” (CORRÊA, 2018, p. 71).

Em entrevista ao jornal *Correio do Povo*, na edição de 24 de março de 1974, o próprio idealizador do TUI, Clenio Faccin, esclarecia o modo como se dava a conexão artística e ideológica entre as iniciativas do grupo santamariense e a produção do teatro político realizada no eixo das grandes capitais brasileiras. Segundo seu relato ao jornal porto-alegrense: “sempre vou ao Rio e São Paulo para escolher textos que possamos montar e que sejam aceitáveis pelo nosso público, inclusive o de interior, onde vamos muito.”⁴. Fica evidente, nesta fala, que a circulação de espetáculos teatrais produzidos pelo TUI tinha no interior do estado um destino não só frequente como planejado, sugerindo que a curadoria dramaturgica realizada por Clenio levava em conta a interlocução com os espectadores das comunidades visitadas pelo grupo.

É interessante registrar que o festival, embora não trouxesse nenhum manifesto de forma explícita incluído no programa, revelava suas inclinações progressistas através da composição do Comitê Organizador do evento, que contava com a presidência de honra do escritor guatemalteco Miguel Angel Asturias, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1967, cuja obra ficcional (além da pesquisa antropológica que o consagrou como uma das maiores autoridades mundiais em antropologia pré-colombiana) é marcada pela mescla do realismo fantástico e da crítica social de cunho anti-imperialista.

⁴ Reportagem (recorte de jornal). Acervo Teatro Universitário Independente.

TUI conta Zumbi: a montagem de *Arena Conta Zumbi* pelo Teatro Universitário Independente de Santa Maria (1968)

Em consonância com o significado político da presença de Asturias na organização do festival, também o corpo de jurados estava composto por artistas de tendência militante, como se pode notar pelos nomes que integraram o *jurado calificador* da primeira edição do evento, conforme as informações divulgadas no programa oficial do festival⁵. Na lista de notáveis que integravam a comissão de avaliação estavam o poeta chileno Pablo Neruda (assim como Miguel Angel Asturias também seria agraciado com o Nobel de Literatura em 1971), membro do Comitê Central do Partido Comunista do Chile e autor de versos líricos que simbolizam as lutas de libertação dos povos sul-americanos; o mexicano Carlos Pellicer, também poeta, co-fundador do Grupo Solidario del Movimiento Obrero e organizador do Museu Frida Kahlo, em seu país de origem; o diretor de teatro espanhol Miguel Angel Suárez Cadillo; o poeta e também diretor teatral Atahualpa del Cioppo, um dos nomes mais importantes do teatro uruguaio e responsável pela criação do grupo El Galpón, reconhecido como pioneiro nas montagens de peças brechtianas no país; e Santiago García, talvez o nome mais importante da história do teatro colombiano, responsável pela criação de diversos grupos teatrais e premiado, em mais de uma ocasião, com o célebre Premio Casa de Las Americas (CORRÊA, 2018).

Por ocasião da apresentação de *Arena conta Zumbi* no festival de Manizales, o TUI foi premiado com a Menção Honrosa, merecendo elogios da crítica especializada atuante no jornalismo colombiano. Na edição de 10 de outubro do jornal *El Tiempo*, a apresentação é elogiada por “mostrar a tentativa dos jovens do teatro brasileiro por achar novas formas, novas técnicas e novas conquistas”, e ao seu diretor, Clenio Faccin, é reconhecida a virtude de “um artesão”, por saber incorporar e manipular os “elementos tradicionais do teatro”, assim como os de “nova vigência”, dando aos seus atores “um valor material que aproveita ao máximo”⁶.

A participação do TUI no Festival Latinoamericano de Teatro Universitário de Manizales, viabilizada com o auxílio obtido junto à

⁵ Programa do I Festival Latinoamericano de Teatro Universitário, Manizales, Colômbia, outubro – 1968. Acervo Teatro Universitário Independente.

⁶ Nota (recorte de jornal). Acervo Teatro Universitário Independente.

Universidade Federal de Santa Maria e do Ministério da Educação e da Cultura, entre os dias 06 e 13 de outubro de 1968, passaria a delimitar a transição, processo que carece de investigações mais aprofundadas, entre a condição de grupo formalmente vinculado à universidade para uma situação de independência institucional, conforme atesta o adjetivo 'independente' que passa a designar o grupo dirigido por Clenio Faccin.

Durante anos, o evento foi um feito a ser constantemente acionado por Clenio Faccin quando necessário apresentar o grupo, em virtude de qualquer ação a ser desempenhada na promoção das atividades do TUI. A intenção de participação em outros eventos internacionais, mencionados em documentos presentes nos arquivos consultados, também é atribuída à apresentação do grupo em Manizales. No cerne das estratégias legitimadoras empregadas pelo TUI diante do público, das instituições culturais e da crítica teatral, a decisão de montar e apresentar o espetáculo *Arena Conta Zumbi* ocupa um lugar especial que denota, ao mesmo tempo, as opções estéticas e políticas assumidas pelo grupo santa-mariense. Logo, a trajetória do TUI, que ainda precisa continuar sendo estudada, foi radicalmente marcada por esse festival, tendo impacto tanto na história do teatro santa-mariense, como gaúcho e brasileiro.

Considerações finais

O teatro amador, campo específico de práticas teatrais onde se localizam o teatro estudantil e universitário, foi caracterizado, por longo tempo, apenas por sua distinção à atuação dos profissionais da cena. Porém essa diferenciação nunca foi suficiente para iluminar seus sentidos, que devem ser perscrutados nas dinâmicas estabelecidas entre seus artistas e suas cidades-sedes. Isto implica em buscar responder questões como: “Quem eram aquelas pessoas? O que elas queriam com o teatro? Como se organizavam? Quais eram os temas das peças encenadas?” (FIGARO, 2011, p. 15). Reparando sempre que “[...] o teatro amador encena textos que circulam pelos teatros profissionais e relê o artístico, o teatral a partir de um contexto peculiar: o da sua comunidade” (FIGARO, 2011, p. 22). É o que fica evidente

no caso aqui estudado: a montagem de *Arena conta Zumbi*, do Teatro Universitário Independente de Santa Maria.

Sendo assim, o teatro amador vem se impondo como um terreno de investigação vasto, urgente de ser reconhecido como temática privilegiada, por nele estar atrelada uma das grandes possibilidades de alcançar, pela perspectiva da cena local, a tão almejada escrita da história do teatro brasileiro, ou do teatro no Brasil. Esta, resultado de um grande esforço coletivo, é estratégica na consolidação da produção de um conhecimento mais plural sobre as artes cênicas. De modo a constituir eco às ações que objetivam a descentralização cultural, desenhada por políticas públicas mais recentes.

Bibliografia

- BOAL, A. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CAMPOS, C. D. A. Zumbi, Tiradentes. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CORRÊA, A. A. D. M. Onde não houver liberdade, urge inventá-la: a arte de protesto em tempos sombrios e o caso do Teatro Universitário Independente de Santa Maria (1968-1974). 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018.
- CORRÊA, R. C. Cenário, cor e luz: amantes da ribalta em Santa Maria (1943-1983). Santa Maria: Editora UFSM, 2005.
- DICK, K. M. Estudantes na Arena: o teatro universitário de Santa Maria. 2011. Trabalho de Conclusão de Graduação (Licenciatura e Bacharelado em História) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.
- DUBATTI, J. O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.
- FIGARO, R. Introdução: comunicação e sociabilidade no circuito popular e alternativo e cultura em São Paulo. In: Teatro, comunicação e sociabilidade: uma análise da censura ao teatro amador em São Paulo (1946-1970). São Paulo: Balão, 2011. p. 13-23.
- FONTANA, F. S. O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

RIBEIRO, J. I.; WEBER, B. T.; MACHADO, M. K. A atuação histórica e geopolítica das forças armadas em Santa Maria. In: RIBEIRO, José Iran; WEBER, Beatriz Teixeira. Nova história de Santa Maria: Outras contribuições recentes. Santa Maria: Câmara Municipal de Vereadores, 2012. p. 7-407.

SCHILLING, G. A arte fotográfica e o teatro em Santa Maria. Santa Maria: Palotti, 2005.

SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: SCHWARZ, Roberto. Sequências brasileiras: ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 1999. p. 113-148

Acervos consultados

Arquivo DCE-UFSM. Santa Maria (RS).

Divisão de Arquivo Geral - UFSM. Santa Maria (RS).

Acervo Teatro Universitário Independente. Santa Maria (RS).



SAMB(ART)ISTAS E SUAS DANÇAS NOS 30 ANOS DE SAMBÓDROMO DO ANHEMBI: THEREZA SANTOS

SAMB(ART)ISTS AND THEIR DANCES IN THE 30 YEARS OF SAMBÓDROMO DO ANHEMBI: THEREZA SANTOS

SAMB(ARTISTAS) Y SUS DANZAS EN LOS 30 AÑOS DEL SAMBÓDROMO DO ANHEMBI: THEREZA SANTOS

Yaskara Donizeti Manzini

Yaskara Donizeti Manzini

UNESP – Instituto de Artes; Pós Doutorado em Artes. Pesquisa em andamento. Processos e Poéticas da Cena. Supervisora Marianna F.M. Monteiro. Yaskara Manzini atua como coreógrafa de comissão de frente de escolas de samba da cidade de São Paulo, desde 2001. É docente nos cursos de teatro e dança na Escola Técnica de Artes do Estado de São Paulo e no curso de dança da Fundação Theatro Municipal da Cidade de São Paulo.

E-mail: yaskaramanzini@hotmail.com.

Resumo

Este texto propõe um olhar sobre as criações de Thereza Santos para comissões de frente quando atuou, na década de 1990, nas escolas de samba Camisa Verde e Branco e X-9 Paulistana em desfiles no sambódromo paulistano. Como metodologia foi usada bibliografia especializada e análise de desfiles carnavalescos da época. O objetivo é trazer visibilidade para o “saber-fazer” artístico dos desfiles contribuindo para a construção da história das danças negras paulistanas.

Palavras-chave: comissão de frente, coreografia, desfile carnavalesco, escola de samba, história da dança

Abstract

This text proposes a look at the creations of Thereza Santos for front commissions during her actuation, in the 1990s, in the samba schools Camisa Verde e Branco and X-9 Paulistana in parades at the São Paulo sambadrome. As methodology, specialized bibliography and analysis of carnival parades of the time were used. The objective is to bring visibility to the artistic “know-how” of the parades, contributing to constructing the history of black dances in São Paulo.

Keywords: front commission, choreography, carnival parade, samba school, dance history.

Resumen

Este texto propone una mirada a las creaciones de Thereza Santos para comisiones frontales cuando actuaba, en la década de 1990, en las escuelas de samba Camisa Verde e Branco y X-9 Paulistana en desfiles en el sambódromo de São Paulo. Como metodología se utilizó una bibliografía especializada y un análisis de desfiles carnavalescos de la época. El objetivo es visibilizar el “saber hacer” artístico de los desfiles, contribuyendo a la construcción de la historia de las danzas negras en São Paulo.

Palabras clave: comisión de frente, coreografía, desfile de carnaval, escuela de samba, historia de la danza.

Em meio à crise sanitária mundial, num atípico ano sem desfiles de escolas de samba, comemoraram-se os 30 anos de existência do sambódromo paulistano. Entre expectativa de desfiles fora de época ou cancelamento dos mesmos, várias mídias carnavalescas promoveram homenagens à “passarela do samba paulistano” e os desfiles que nela aconteceram. Este artigo foca na produção da “samb(art)ista” Thereza Santos, que atuou como coreógrafa de comissões de frente ao longo da década de 1990 (ANHEMBI..., 2021).

A comissão de frente aparece enquanto quesito nos desfiles das escolas de samba do carnaval paulistano em 1968, mesmo ano de sua regulamentação. Sua origem remonta às sociedades carnavalescas que apareceram no Rio de Janeiro no final do século XIX, quando homens vestidos de maneira aristocrática abriam cortejos carnavalescos montados em seus cavalos. Foi este modelo que originou as comissões de frente cariocas, quando o quesito foi regulamentado no carnaval de 1938.

Antigamente, a comissão de frente era formada por figuras representativas das escolas de samba, membros da diretoria, benfeitores da agremiação, sambistas mais idosos ou pessoas de prestígio da comunidade, desfilando a pé (ARAÚJO, 2003, p. 320).

Então essa ala, desde sua origem, abre os desfiles carnavalescos e mantém um fundamento: apresentar a escola e saudar o público. Em um primeiro momento a ala era apresentada de maneira tradicional, ou seja, os componentes se vestiam formalmente com ternos, fraques e casacas, andando e saudando o público que os assistia. Posteriormente, no fim da década de 1970, começo da década de 1980, a ala começou a fazer parte do enredo e seus integrantes começaram a desfilarem fantasiados. É a partir dessa fase que as escolas perceberam a necessidade de inserir elementos cênicos e visuais mais sofisticados nas apresentações das comissões. Entretanto, essas transformações foram acontecendo paulatinamente até chegarem aos espetáculos que atualmente vemos nos sambódromos tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo.

Penso que à medida que as comissões de frente foram assumindo o papel de iniciar o enredo e causar o efeito “halo”, ou como dizem os sambistas “ser o cartão de visita da escola”, foi emergindo a necessidade de trazer para o corpo do componente da ala, ações dos personagens que representavam no desfile (MANZINI, 2012, p. 52).

Thereza Santos (1930-2012) foi uma das primeiras samb(art)istas que contribuiu para a valorização das práticas carnavalescas em diálogo com o conhecimento em artes da cena. Seu nome de batismo era Jaci dos Santos e nasceu no Rio de Janeiro. Logo no início de sua adolescência conheceu o casal de mestre-sala e porta-bandeira, Marreco e Margarida, da extinta Escola de Samba Índios do Acau (ISIDORO, 2021), tendo seus primeiros contatos com os “fundamentos” dos desfiles das escolas de samba. Em seguida, aos quinze anos, entrou para a Juventude Comunista. Desde a adolescência ela já entendia que as manifestações artísticas afro-brasileiras, o combate ao racismo e política estão intrinsecamente ligadas à diáspora africana.

Foi na Universidade que teve contato e atuou no teatro engajado de rua, via Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes (UNE). Porém em 1961, rompeu com este tipo de manifestação e ingressou no carnaval, na Estação Primeira de Mangueira, quando teve contato com bambas do samba como Cartola, Dona Zica e Delegado. Data desse período suas primeiras experiências como coreógrafa ao organizar a ala das crianças da agremiação para o desfile e, posteriormente, colaborou para a formação do departamento feminino e cultural. Santos também teve um breve contato com o Teatro Experimental do Negro, um pouco antes de Abdias do Nascimento autoexilar-se nos Estados Unidos, no fim da década de 1960.

Foi em 1969 que Thereza chegou clandestinamente a São Paulo, assim que pode “sair da órbita de interesses dos órgãos de repressão”, pois havia sido interrogada no Centro de Informações da Marinha (Cenimar), que reprimia a resistência à ditadura militar e movimentos afro-brasileiros pró-independência de países africanos (RIOS, 2014, p. 79).

Na terra da garoa, trabalhou na peça *Tom Paine*, dirigida por Ademar Guerra (1970), e atuou intensamente no movimento negro paulistano, bem como no feminismo negro. Foi fundadora e coordenadora do Centro de Cultura e Arte Negra (Cecan). Escreveu e dirigiu a peça **E agora... falamos**

nós, junto de Eduardo de Oliveira e Oliveira, cuja estreia deu-se no Teatro do MASP, em outubro de 1971, com elenco eminentemente negro e tendo como público-alvo pessoas pretas. Sobre a peça, Thereza comentou: “Era uma visão minha e do Eduardo em relação à história do negro no Brasil, mas a gente fazia todo o grupo participar das discussões. Nós escrevíamos as cenas, mas discutíamos com eles...” (CARRANÇA, 2014, p. 27).

Quando voltou de seu autoexílio no continente africano, entre 1974 e 1978, atuou em questões ligadas ao feminismo negro. De 1986 a 2002, foi Assessora de Cultura Afro-brasileira da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Thereza atuou como coreógrafa de comissão de frente do Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Camisa Verde Branco nos desfiles de 1990 a 1994, portanto é uma artista que enfrentou a passagem do desfile carnavalesco da Avenida Tiradentes para o sambódromo. É possível ter uma dimensão do desfile de 1990, cujo enredo **Dos barões do café a Sarney, onde foi que errei?**, do carnavalesco Augusto Henrique Alves, o Guga, que apresentou 4000 componentes e nove carros alegóricos¹ (CAMISA..., 1990).

Observamos aos 2’40” a comissão de frente, formada por pessoas pretas, em duas linhas com homens à frente e mulheres atrás, usando fantasias que remetem ao continente africano. Caminham numa configuração compacta, no ritmo do samba de enredo, bem perto do carro abre-alas. Aos 3’37” começam a mudar de configuração espacial, ainda na cadência do samba, ganhando espaçamento entre componentes para realizar o fundamento da ala: apresentar a escola, aos 3’48”, e saudar o público, nos 4’26” de pista. Thereza aparece sempre à frente ou na lateral da ala, trajando um *tailleur* claro e segurando uma bolsa.

No desfile de inauguração do sambódromo, a escola de samba Camisa Verde apresentou o enredo **Combustível da ilusão**, baseado na história da cerveja, do carnavalesco Cláudio Quattrucci. Dois vídeos dão uma dimensão do trabalho de Thereza Santos na comissão de frente. O primeiro, da SP-Turis, traz os melhores momentos do desfile² (CAMISA..., 2015). Aos 0’11”

¹ Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=MB80hFnBRSQ&t=62s>.

² Disponível https://www.youtube.com/watch?v=i_1Y9Znj0tA.

vemos a comissão fantasiada de garçons e garçonetes segurando bandejas com canecas, o elenco totalmente formado com pessoas pretas e Thereza à frente do contingente. Num segundo, momento observamos uma configuração espacial onde os componentes trocam de lugares de maneira coreografada com extrema organização e equidistância entre eles.

Na gravação da Rede Globo³ (G.R.E.S. MOCIDADE..., 1991), aos 2'09" vemos a comissão configurada em duas filas indianas separadas por gênero, que se tornam quatro, para, em seguida, cruzarem e formarem duas filas laterais mistas para saudar o público. Aos 5'34" vemos a ala novamente exercer o fundamento. Quase não há partituras de movimento, mas observamos a organização e ocupação do espaço da pista para realizar diversas vezes o fundamento da ala. Thereza usa um vestido verde e, além de dirigir a ala, brinca com o público assistente.

Já em 1992, para o enredo **Banho de luz, que me seduz**, de Augusto Oliveira, a comissão de frente vem composta por um elenco masculino, todos altos, fantasiados de astrônomos e portando uma luneta⁴ (CARNAVAL..., 1992). Thereza vem apresentando a ala vestida de branco e é citada como a pessoa que ensaiou a comissão de frente, no momento em que há um close da ala apresentando o fundamento entre 3'28" e 4'00". Posteriormente, aos 5'22", o comentarista diz "e a comissão de frente ensaiada por nossa companheira, nossa professora do samba Thereza Santos".

O trabalho de 1993 para o enredo **Talismã**, de Augusto Oliveira, é até hoje lembrado pela comunidade camisaverdeana e do samba. Nesta comissão, os integrantes vinham fantasiados de duendes sentados em cogumelos.

³ Acessar https://www.youtube.com/watch?v=O5_wuqPXB7E&t=89s.

⁴ Acessar <https://www.youtube.com/watch?v=fmsVJMc3luU>.

Ubiratan Miranda fantasiado de Duende.



Fonte: acervo pessoal do componente.

Ubiratan Amorim Toledo Miranda foi componente da comissão de frente da escola de samba Camisa Verde, de 1981 a 1999, uma época ainda anterior à chegada de Thereza na agremiação. Em uma conversa informal, contou-me que foi ela quem trouxe um processo mais organizado para ensaios e criação coreográfica nesta escola. Era uma época em que a maioria dos componentes não tinham formação em dança fora das escolas de samba. Os membros consistiam em pessoas da comunidade que tinham a agremiação como escola de coração, queriam contribuir para realizar um grande desfile e serem campeões.

A coreografia dos Duendes foi delineada após a definição da fantasia e apresentação do protótipo da mesma pelo carnavalesco. O início do processo de montagem coreográfica priorizou as possibilidades dos corpos da cintura para cima, pensando nos movimentos possíveis que a estrutura da fantasia permitia, para depois organizar os deslocamentos espaciais e configurações de evolução. Ubiratan por diversas vezes enfatizou o grau de

exigência da coreógrafa, bem como o grande número de ensaios para a realização deste trabalho.

Na apresentação do desfile (CAMISA..., 1993), o comentarista da Rede Globo de Televisão, aos 3'46", logo no início do desfile exclama⁵:

[...] a comissão de frente este ano promete ser um dos grandes destaques, é que tradicionalmente as fantasias de comissão de frente se enquadram naquela categoria de luxo [...] mas o carnavalesco Augusto de Oliveira resolveu mudar esse conceito e a fantasia dos 11 componentes [...] são de originalidade [...] os gnomos fazem a comissão de frente.

Em 1993, a escola de samba Camisa Verde e Branco foi campeã do Carnaval da cidade de São Paulo, junto com a Vai-Vai. A comissão de frente da Camisa Verde tirou a nota máxima no quesito e recebeu um prêmio extraoficial de Melhor Comissão de Frente do Ano, um Estandarte de Ouro.

Em 1994, Thereza foi para o Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba X-9 Paulistana comandar a comissão de frente. No desfile de 1995 (X9..., 1995), com o enredo **Arco-íris da ilusão**, de Augusto dos Santos, podemos assistir uma abertura de desfile esplendorosa em branco⁶. Ao 0'9" do vídeo, já começamos a ver a comissão de frente intitulada **Mensageiros de Zeus**, luxuosamente vestida de branco, com um costeiro de asas articulado que os componentes, em certos movimentos, largavam para executarem os fundamentos de apresentação e saudação da ala e, em outros, criavam volume nas configurações criadas por Thereza Santos. Mariana Godoy, na transmissão do desfile, explica que a comissão vem homenageando a deusa Íris, contradizendo os créditos apresentados um pouco antes na tela.

Vemos uma comissão na qual os componentes deslocam-se em várias direções espaciais por meio de passos e o sentido cênico é construído através das configurações espaciais. São utilizados círculos que se transformam em duas filas que se alteram para quatro filas, entre outras configurações, e tem como ponto alto da coreografia a construção do desenho de um arco. Thereza vem à frente da ala vestindo um traje branco social, mostrando uma atitude menos brincante em relação aos outros desfiles, demonstrando que também exerce a função de diretora de harmonia na condução da ala.

⁵ Acessar <https://www.youtube.com/watch?v=naMR919lvVA>.

⁶ Acessar https://www.youtube.com/watch?v=jFKanbV_7QU.

No desfile **Paz e Amor... Bicho** (X9..., 1996), apresentado em 1996, a comissão de frente aparece a partir dos 13'22"⁷. Os componentes vestem fantasia em tons de amarelo, laranja e dourado, com enorme costeiro que imita vitrais e decoração de papel colorido usado nos shows de rock para propor efeitos especiais de iluminação. A apresentação da ala foi nomeada de **Anjos Psicodélicos**. A estrutura da fantasia parece maior que a do ano anterior e possui a mesma estrutura com dobradiças, representando a janela ou porta com vitrais, que é acionada conforme a necessidade na apresentação. A comissão pode ser vista em dois momentos: dos 13'22" aos 14'27", dos 21'38" aos 22'23". Thereza vem à frente da ala vestida de dourado e novamente a vemos, como se diz nas escolas de samba, puxando a escola, ou seja, dirigindo e dando o andamento espaço-temporal não somente para a ala comissão de frente, mas para todo o desfile. Vemos que o sentido cênico é construído por meio de configurações coreográficas, que preenchem e ocupam de maneiras diversas a pista do sambódromo.

No desfile que deu à X-9 Paulistana o primeiro campeonato no grupo especial das escolas de samba, **Amazônia, a dama do universo**, de 1997, a comissão de frente cria um impacto ao misturar elementos de luxuosidade e criatividade na fantasia. Assistindo ao desfile⁸ (X9..., 1997), a comissão aparece dos 18'02" aos 20'33", com fantasias nas quais os componentes parecerem representar o condutor de uma caravela que tem, na ponta da frente, a escultura de um cavalo e, em cada lado da caravela, a escultura de povos originários do Brasil, com uso de tecidos luxuosos e um imenso costeiro decorado com penas de pavão. Nessa época as penas de pavão eram muito usadas nas comissões de frente, pois no meio do samba se crê que o olho da pena rebate energias negativas de todas as ordens, então colocá-las logo na fantasia da comissão de frente protegeria o desfile da escola como um todo.

É a partir de 26'19" que o locutor explica para quem assiste a transmissão que a comissão de frente "representa a chegada do aventureiro espanhol Francisco de Orellana, que desceu o Amazonas a partir do Peru e descobriu o Amazonas". Também ressalta detalhes da fantasia, como o uso

⁷ Acessar <https://www.youtube.com/watch?v=NtNBQgxexcw>.

⁸ Acessar <https://www.youtube.com/watch?v=xv5WqQwQ4rw>.

de 14.000 penas de pavão em cada fantasia da comissão – eram dez fantasias! – e o peso da fantasia, que ao ser montada pesava 45 quilos. Sobre a questão do luxo e do peso da roupa, Manzini, ao descrever seus primeiros anos como coreógrafa da Camisa Verde, exclama:

O objetivo da fantasia de comissão de frente é criar um impacto visual no público, o efeito “Halo”, ou seja, afetar o receptor (público) por meio do campo visual. Existe um pensamento (equivocado) no meio do samba que acredita que o impacto visual só consegue ser obtido através do luxo na fantasia, ou seja, com muitas plumas, penas de faisões, pavões, costeiros gigantescos e uso de tecidos nobres. Infelizmente para quem dança, esta combinação de materiais torna-se muito pesada e impossibilita o uso do corpo todo, prendendo o dançarino e limitando a criação coreográfica (MANZINI, 2012, p. 67).

A fantasia era soberana na pista, ela representava a mensagem do enredo, entretanto para vestir e desfilas essas fantasias eram necessárias pessoas muito fortes, capazes de sustentar o peso delas com seus costeiros. As fantasias até hoje são vestidas horas antes dos desfiles, portanto, quando se pisa na avenida, o corpo já está sob o impacto do peso da vestimenta e o componente ainda tem 530 metros para percorrer dançando em cerca de meia hora de pista, antes de desmontar os costeiros (que normalmente era o que mais pesava nas fantasias). É provável que o tamanho e peso das fantasias desse período tenham contribuído para certo biótipo de homens compondo as comissões de frente: altos e fortes. Manzini (2012, p. 36-37) já apontava essas questões ao comparar esse biótipo com o dos primeiros balizas de pau nos desfiles dos cordões paulistanos, bem como da elegância que era exigida desses componentes nos cortejos.

Ao coreógrafo cabia organizar, preencher e dar sentido para os deslocamentos espaciais relacionando-os com a fantasia, o samba de enredo e o enredo como um todo. Nesse trabalho de Thereza Santos vemos diversos tipos de configurações coreográficas: os componentes dentro das embarcações se organizam em três filas, que se transformam em duas quando as caravelas navegam nas ondas, ziguezagueando até formarem dois círculos que giram simultaneamente em sentido horário e anti-horário. Também há paradas para realizar os fundamentos e quando, giram para o carro abre-alas ao saudarem a escola, o costeiro de penas de pavão se parece com um cocar indígena.

Se aproximarmos o desfile das escolas de samba das práticas cênicas, a evolução é para o desfile o que a encenação é para o teatro. No Manual do Julgador de 2012, a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo define evolução como “a integração entre o ritmo do samba, cadência da bateria com a dança executada” (LIGASP, 2012, p. 14). O Manual de 2020 alarga a definição: “evolução significa a movimentação do cortejo humano e alegórico de uma Escola de Samba do início ao final do desfile, conforme o ritmo da bateria” (LIGASP, 2020, p. 56). Um desfile carnavalesco, em síntese, é ocupação de espaço, durante determinado tempo, num determinado ritmo, mostrando um tema por meio de aspectos visuais através de um contingente humano que se movimenta.

Thereza Santos tinha conhecimento em ambas as áreas de fazeres artísticos: o teatro e os desfiles de escola de samba. Foi pioneira e até hoje é referência quando se trata do quesito comissão de frente. Mas Thereza tinha uma particularidade. Ela sabia, assim como poucos coreógrafos, que as escolas de samba são os quilombos que se organizaram e preservaram fundamentos e sabenças africanas no Brasil. E foram esses quilombos que despertaram seu olhar político, artístico e cultural que a moveram até deixar nossa dimensão.

A partir do momento que as escolas de samba [...] quer dizer, é o que eu chamo de quilombo ainda hoje, um espaço negro [...]. E como o negro não conhece nada da sua história [...] há necessidade que existe de você colocar isso no carnaval que é para abrir esse horizonte de conhecimento pro pessoal. E é uma organização negra, as escolas de samba, os terreiros de macumba, de candomblé. Então pra mim são os quilombos de hoje, os quilombos do século XX. (ÔRÍ, 1989, 22'42”).

Bibliografia

- ANHEMBI 30 anos – Comissões de Frente. São Paulo. 2021. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal Faixa Amarela Do Carnaval. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jiP_AvccMQw. Acesso em: 4 fev. 2021.
- ARAUJO, Hiram. **Carnaval seis milênios de história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

CAMISA Verde e Branco 1993. Produção: Rede Globo De Televisão. 1993. 1 vídeo (46 min). Publicado pelo canal Thiago Tapajós. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=naMR919lvVA&t=498s>. Acesso em: 31 jan. 2021.

CAMISA Verde e Branco: Carnaval 1991. Produção: SPTuris. São Paulo. 2015. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal SRZD. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i_1Y9Znj0tA. Acesso em: 15 ago. 2021.

CARNAVAL 1992: Camisa Verde e Branco. Produção: Rede Globo de Televisão. 1992. 1 vídeo (48 min). Publicado pelo canal Marcelo Poloni. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fmsVJMc3luU>. Acesso em: 31 jan. 2021.

CARRANÇA, Flávio. Hamilton Cardoso e seu tempo. **O Menelick 2º. Ato**. São Caetano do Sul, ano 4, n. 14, p. 24-31, 2014.

CAMISA Verde e Branco 1990: Globo. Produção: Rede Globo de Televisão. 1990. 1 vídeo (37 min). Publicado pelo canal Thiago Tapajós. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=MB80hFnBRSQ&t=62s. Acesso em: 30 jul. 2021.

G.R.E.S. MOCIDADE Camisa Verde e Branco – 1991 – Campeã. Produção: Rede Globo de Televisão. 1991. 1 vídeo (36 min). Publicado pelo canal Bruno Aredes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O5_wuqPXB7E&t=89s. Acesso em: 30 jul. 2021.

ISIDORO, Diney. Documento Thereza Santos: a Malunga guerreira (capítulo 1). **Medium**, São Paulo, 7 abr. 2021. Disponível em: <https://dineysp.medium.com/documento-thereza-santos-a-malunga-guerreira-parte-um-5120512bc8dd>. Acesso em: 8 abr. 2021.

LIGA Independente das Escolas de Samba de São Paulo. **Manual do Julgador: Grupo Especial. Grupo de Acesso I. Grupo de Acesso II**. São Paulo, 2020. Disponível em: https://sasp.com.br/wp-content/uploads/2020/02/ManualdoJulgadorOFICIAL_2020.pdf. Acesso em 17 fev.2020.

LIGA Independente das Escolas de Samba de São Paulo. **Manual do Julgador: Carnaval 2012**. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12911101/manual-do-julgador-carnaval-2012-liga-independente-das-> Acesso em: 30 jul. 2021.

MANZINI, Yaskara D. **“Pra tudo se acabar na quarta-feira”**: aproximações, diálogos e estranhamentos entre carnaval e teatro nas performances da Comissão de Frente. 2012. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

Samb(Art)istas E Suas Danças Nos 30 Anos De Sambódromo Do Anhembi: Thereza Santos

ÔRÍ. Direção: de Raquel Gerber. Produção executiva: Raquel Gerber. São Paulo: Angra Filmes, Fundação do Cinema Brasileiro, 1989. 1 vídeo, 35 mm, cor, 91 min, 2.493 m, 24 q, Eastmancolor, 1:1'37". Disponível em:

<https://negrasoulblog.wordpress.com/2016/08/25/309/>. Acesso em: 15 ago. 21.

RIOS, Flavia. A trajetória de Thereza Santos: comunismo, raça e gênero durante o regime militar. **PLURAL**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 73-96, 2014.

X9 1996: Completo Globo. Produção: Rede Globo de Televisão. 1996. 1 vídeo (71 min). Publicado pelo canal Flávio Baccarat Futebol e Carnaval. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=NtNBQgxexcw. Acesso em: 30 jul. 2021.

X9 1997: Completo Globo. Produção: Rede Globo de Televisão. São Paulo. 1997. 1 vídeo (59 min). Publicado pelo canal Flávio Baccarat Futebol e Carnaval. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=xv5WqQwQ4rw. Acesso em: 30 jul. 2021.

X9 PAULISTANA 1995. Produção: Rede Globo de Televisão. 1995. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal Gustavo Dias. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=jFKanbV_7QU. Acesso em: 30 jul. 2021.



Artigo

**ARTE DA PERFORMANCE NO BRASIL:
UMA HISTÓRIA EM QUE ACREDITAMOS
ANTES DE QUE EXISTA**

***PERFORMANCE ART IN BRAZIL: A STORY IN WHICH WE
BELIEVE BEFORE IT EXISTS***

***ARTE DE PERFORMANCE EN BRASIL: UNA HISTORIA EN LA
QUE CREEMOS ANTES DE QUE EXISTA***

Ludmila Castanheira

Ludmila Castanheira

Doutora em Artes da Cena (Unicamp, 2016). Professora do curso de Artes Cênicas – Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Resumo

Este artigo visa evidenciar a arte da performance no Brasil como manifestação artística anterior à nomenclatura oficial. Reconhece os anos 1980 como fundamentais para a continuidade desta prática e versa sobre iniciativas que instauraram a performance arte como manifestação constante no universo artístico nacional, repisando a contribuição de profissionais da Educação para este panorama a partir de organizações autogestionadas. O quadro teórico conta com escritos de artistas e organizadores de suas obras, como Araújo (2012), Bezerra (2014), Castanheira (2018) e Vieira Jr (2016). A metodologia está emparada em nosso envolvimento com o universo da performance no Brasil, bem como com a rede de artistas que a sustenta.

Palavras-chave: arte da performance, educação, rede.

Abstract

This article seeks to highlight performance art in Brazil as an artistic expression that predates the official nomenclature. It recognizes the 1980s as fundamental for the continuity of this practice and discusses initiatives that have established performance art as a constant expression in the national artistic universe, revising the contributions of Education professionals to this overview from self-managed organizations. The theoretical background relies on the works of artists and organizers of their works, such as Araújo (2012), Bezerra (2014), Castanheira (2018), and Vieira Jr (2016). The methodology is backed by our involvement with the universe of performance art in Brazil, and the network of artists that sustain it.

Keywords: education, network, performance art.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo destacar la performance en Brasil como una manifestación artística anterior a la nomenclatura oficial. Reconoce la década de 1980 como fundamental para la continuidad de esta práctica y aborda iniciativas que establecieron la performance como una manifestación constante en el universo artístico nacional, repitiendo el aporte de los profesionales de la Educación a este panorama desde las organizaciones autogestionarias. El marco teórico incluye escritos de artistas y organizadores de sus obras, como Araújo (2012), Bezerra (2014), Castanheira (2018) y Vieira Jr (2016). La metodología tiene por basis nuestro involucramiento con el universo de la performance en Brasil, así como con la red de artistas que la sustenta.

Palabras clave: arte de performance, red, educación.

Um recorte: a performance que nos atravessou

Este texto não pretende estabelecer linhas contínuas de tempo: a arte da performance move-se por descontinuidade e quem conta uma história parte sempre de um ponto de vista singular e nada neutro. Fazemos essa escolha dada a imensidão do Brasil e, embora tenhamos atuado assiduamente nos circuitos de performance entre 2007 e 2017, houve momentos neste período em que era impossível acompanhar todos os eventos dedicados a esta linguagem. Não por descaso, mas pelo limite do nosso olhar, algumas iniciativas serão deixadas de fora dessa narrativa.

Nossas escolhas também têm a ver com certa estabilização da performance como supostamente impossível de descrever. O que, na maior parte das vezes, descende de alguma resistência em pensar e falar a respeito da performance arte como contribuição artística relevante. Desde os primeiros festivais até os dias atuais, parece haver certa resistência em tratar a performance como contribuição válida para o campo das artes da presença. Mesmo que hoje seja impossível negar as contaminações dessa linguagem em outras em cujo corpo é aporte primordial.

Performers¹ e performeras comumente têm seus trabalhos lidos como insuficientemente sérios, espécie de “vanguarda sem causa” ou experimentações que “não dão em nada”, segundo visões lineares para as quais ações artísticas têm que devolver algo a quem as aprecia: um pagamento pelo tempo “gasto” na apreciação. Evidenciam-se nestes dizeres a mirada mercantilista que impregna nossa subjetividade, assente na expectativa de que sejamos eternamente atuais, demonstremos excelência em nossas práticas, monetizemos o tempo.

Contrapor-se artística e politicamente a este modelo hermético, sobretudo fazendo do corpo um veículo disruptivo, tem sido uma constante em diferentes períodos e regiões. No Brasil, assim como em outros países, a resistência à normatização é uma característica a partir da qual trabalhos de

¹ Ignácio Perez Perez, articulador da rede Performancelogía pôs o termo em uso como uma brincadeira e contraposição ao nome “performer”. A palavra designa pessoas fazedoras de performance, e marca uma produção artística em contexto latino (CASTANHEIRA, 2018, p.42).

performance poderiam se agrupar muito antes da nomenclatura “performance arte” surgir e ser difundida. O trabalho “Experiência n. 2”, de Flávio de Carvalho nos permite uma aposta nesta proposição.

Em 1931, numa São Paulo católica, durante o feriado de Corpus Christi, Flávio atravessou uma procissão no sentido contrário, vestindo um boné de veludo verde. A combinação entre andar na contramão e cobrir a cabeça, contrariando o gesto respeitoso de tirar o chapéu na presença do sagrado era, do ponto de vista dos fiéis, um acinte à sua fé em tal medida, que Flávio foi perseguido sob opróbios dos enfurecidos, escapando do linchamento mediante intervenção policial.

Meses depois, o artista refletiria por escrito sobre a experiência, repisando a ousadia de enfrentar o estabelecido, colocar-se em risco, abrir-se ao desconhecido e ao inesperado (OSÓRIO, 2009, p. 19). Flávio pensava então sobre a moralidade pública e, embora no referido texto não trate a experiência como arte, nosso olhar em retrospectiva não pode deixar de observar neste feito traços do que posteriormente os cadernos de arte e críticos identificariam como arte da performance.

Por uma nuvem de conexões improváveis, saltamos para o ano de 1999, com a fundação do primeiro curso universitário com habilitação em performance arte do Brasil, alocado, justamente, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Doze anos antes, em 1987, Renato Cohen, professor e um dos fundadores do curso de Artes do Corpo, traduzia o livro “A arte da performance”, de Jorge Glusberg, e em 1989, escrevia o primeiro livro sobre arte da performance em português, “Performance como linguagem”. Estes foram anos de institucionalização de um tipo de performance, também habitante das primeiras galerias especializadas nas quais alguns trabalhos nunca chegariam a figurar. Esta é a história oficial, a nós, interessa uma outra.

Fóruns, festivais e redes de performance: o engajamento dos professores

I Fórum Estadual de Performance

Em meados dos anos 2000, havia ferocidade na defesa e prática da performance como manifestação válida. Entre discussões e propostas, uma rede de pessoas dedicou-se a viabilizar a constância dessa linguagem em diferentes regiões e espaços. Neste texto elegemos algumas iniciativas voltadas a este propósito, todas elas engendradas por professores. Mesmo que este seja um recorte pessoal, não se pode negar a contribuição dessa classe para que a presença da performance entrasse de vez para as práticas artísticas no país.

Em 2006, jovens na faixa dos vinte anos, cursando graduações como Rádio e Televisão, Jornalismo e Psicologia, aliados a Marcos Pimentel formavam o Núcleo UHUU de Pesquisa da Performance. Em 2007, este núcleo abriu chamada para o “I Fórum Estadual de Performance”, que aconteceria em Bauru (SP), entre os dias 22 e 24 de novembro daquele ano. O evento tinha sido viabilizado pelas parcerias com a Secretaria Municipal de Cultura de Bauru e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (ARAÚJO, 2012, p. 103).

Na velha estação de trem abandonada, reuniram-se performers e performerias para fazer, discutir e viver performance. Artistas em diferentes pontos de sua jornada performativa se encontravam e se reconheciam como fazedores daquela “coisa” e através de seus modos de criação. As comunidades de performance, em muito alimentadas por redes como BrP² e Performancelogía³ davam rostos a nomes que vinham rodeados dos feitos artísticos dos quais se ouviam falar, como fossem lendas.

² Iniciada em 2010, a Associação Brasileira de Performance, sem fins lucrativos, é também uma rede virtual que ultrapassa 4.600 seguidores pelo mundo, agenciando coletivamente a performance como linguagem.

³ Projeto dedicado a compilar, publicar, difundir e promover intercâmbios de documentação sobre arte da performance e performers. Desde 2006, funciona como arquivo virtual, entendido como

BodeArte

Em 2011, em grande parte influenciado pelo I Fórum Estadual de Performance, o Coletivo ES3, ainda como BodeArte, abria convocatória e ficha de inscrição para um evento de performance em Natal (RN). A intenção era fomentar a circulação da performance, então escassa nos contextos potiguar e nordestino.

O uso de tecnologias no início do século XXI criou conjunções de comunidades e grupos, com a finalidade de se encontrar e trocar informações, que proporcionou mudanças nos modos de como era possível construir estratégias de visibilidade e infiltração política, de circulação e acionamentos de questões, até então, obscuras. Dessas estratégias surge o nome "Circuito BodeArte", com o intuito de estabelecer conexões entre práticas de performances e funcionar como espaço de mapeamento e cartografia da performance no Nordeste. Porém, o evento acabou recebendo inscrições de dez estados brasileiros, no formato que incluía fóruns, palestras, oficinas, apresentações, mostra de performances em fotografia e vídeo.

O performer que desejasse efetivar sua participação no Circuito BodeArte participaria de uma série de etapas de integração numa rede de discussão e debates em que apresentaria sua perspectiva artística de criação, assim como as visões políticas que cercassem seu contexto de trabalhos, discutindo também as produções de outros e suas respectivas colocações, numa ação de compartilhamento (BEZERRA, 2014, p. 13)

Em 2012, em parceria com o Instituto Federal de Educação Tecnológica do Rio Grande do Norte (IFRN) – Cidade Alta, o evento recebeu mais de 60 trabalhos, de 12 estados brasileiros, demandando a necessidade de elaboração de um regulamento, bem como ficha de mapeamento.

Devido ao crescimento exponencial do evento, os membros do Coletivo ES3 elaboraram um projeto inscrito na Lei Câmara Cascudo de Incentivo à Cultura, primeiro a ser aprovado por esta Lei no campo da performance arte no Estado do Rio Grande do Norte, recebendo a liberação dos avaliadores para a captação de trezentos mil reais a serem aplicados em congresso

registros fotográficos e em vídeo, assim como ensaios, textos teóricos, resenhas e eventos de performance.

inteiramente voltado à pesquisa em performance arte, incluindo fórum, livros, catálogo, box de DVD, cachês para os participantes e convidado internacional. Meses se seguiram e, negativas após negativas durante um ano – prazo estabelecido pela Lei –, não foi possível captar valores junto às empresas.

Nas edições anteriores, os gastos com a realização do evento tinham ficado a cargo do coletivo ES3 e os seus membros acumulavam dívidas já preocupantes. Os artistas participantes, então, deslocavam-se de suas cidades arcando com os gastos. As condições financeiras e o investimento de tempo necessários para produzir o BodeArte não eram viáveis. Em setembro de 2013, dois membros do ES3, André Bezerra e Chrystine Silva, decidiram investir seu décimo terceiro salário como professores em uma edição que recebesse ausências de todas as performances que não puderam estar no evento.

O III Circuito Regional de Performance BodeArte, com o subtítulo "Corpos Ausentes", recebeu registros fotográficos de performances: uma foto para cada performer, totalizando 100 fotografias expostas na Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, em dezembro de 2013, apontando a ironia sobre a falta de investimento em políticas públicas para a performance arte (BEZERRA, 2014, p. 32).

Trampolim

De outubro de 2010 a março de 2011, durante seis meses, uma vez por mês, a cidade de Vitória (ES) recebeu 48 artistas da performance. Rubiane Maia, Marcus Vinícius e Shima articulavam uma rede que os permitia convidar metade dos artistas e selecionar a outra metade a partir de uma convocatória internacional para a qual se podiam fazer submissões de projetos de performance. Participaram artistas brasileiros e vindos de países como Argentina, México, Colômbia, Polônia, Espanha, Itália, Bélgica, Venezuela, Israel, Japão, Estados Unidos, Canadá, Alemanha, Coreia do Sul, Escócia, Cuba, Finlândia, Irlanda e Porto Rico.

Na época, Marcus Vinícius conseguiu a aprovação em edital junto à Secretaria de Cultura, o que rendeu ao Trampolim uma pequena verba. Os

artistas se dirigiam a Vitória custeando a própria viagem e eram recebidos por um grupo de amigos que lhes ofereceriam hospedagem solidária, auxílio para alimentação e cuidavam dos registros em fotografia e vídeo. O desejo de troca, e de construção conjunta aliou-se ao preenchimento de uma lacuna na cidade, que não conhecia, até então, eventos como esse.

Pelo fato de muitos artistas estrangeiros irem para o evento, ele se desdobrou no “Trampolim itinerante”, com o intuito de que estes artistas conhecessem outras cidades brasileiras. Para isso, o evento acionou a rede de uma outra maneira, agora disponibilizando o projeto para artistas que quisessem realizá-lo em suas cidades. Assim, o evento aconteceu em Belo Horizonte, Bogotá, Rio de Janeiro e, por fim, em Fortaleza, no Centro Cultural Banco do Nordeste, com apoio financeiro substancial, diferente das edições anteriores (VIEIRA JR, 2016, p. 25-31).

Festival de Apartamento

Em 2007, um grupo de artistas se reunia em Rio Claro (SP), o AcompanhiA orbitava pela Sechiisland, a ilha de um homem só (José Roberto Secchi), e ponto nevrálgico do fluxo de arte postal. Em contato com o livro “Assalto à cultura: utopia, subversão guerrilha na anti-arte do século XX” (HOME, 2004), estes artistas tomaram conhecimento da existência dos “neoístas”, uma sátira às vanguardas, que reclamava para si o posto de mais novos dos novos em termos de proposições artísticas. Além de requerer o fim da autoria, agrupando obras diversas sob o codinome de Monty Cantsin e defender o plágio criativo, os neoístas contavam sobre os apartment festivals: eventos dedicados à performance arte que aconteciam nas casas dos integrantes do grupo, entre França, Inglaterra, Canadá e Estados Unidos, nos anos 80. Nestes eventos, prédios inteiros eram tomados por ações performativas e, via de regra, o encerramento deles se dava mediante intervenção policial.

No terceiro evento dedicado à performance acontecendo na Sechiisland, o AcompanhiA se deu conta de que havia neles alguma semelhança neoísta. Pelo que o grupo passou a chamar estes eventos de

“Festivais de Apartamento”. Na quarta edição, em Campinas (SP), disponibilizou-se as imagens das edições anteriores em um blog, bem como elaborou uma ficha de inscrição cujo objetivo era conhecer as ações previamente, a fim de saber que demandas de produção trariam.

Estes festivais perduraram por uma década, acontecendo em cidades dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Paraná. O time de organização mudou expressivamente ao longo dos anos, e contou com José Roberto Sechi, Thiago Buoro, Thaíse Nardim e eu, Ludmila Castanheira, implicada nesta narrativa nada neutra.

Entre as características que nos foram caras nos Festivais de Apartamento, está a de não haver curadoria. Esta decisão permitiu que muitos artistas iniciantes trouxessem seus trabalhos para o festival, uma vez que, na maioria das vezes, os circuitos de arte aceitam somente os “iniciados” entre os seus.

Os Festivais de Apartamento eram em casas de artistas e nunca em galerias ou espaços dedicados à arte. Isto porque espaços como centros culturais, teatros e galerias comumente estão impregnados de certa convenção sobre como o público e artistas devem se portar. A proposta dos festivais de apartamento convidava a habitar a casa e suas peculiaridades com arte, ao invés de adaptá-la aos trabalhos artísticos.

A fim de capilarizar o encontro entre artistas, os Festivais de Apartamento aconteceram longe das capitais: era de suma importância alimentar a rede a partir do contato efetivo entre artistas, o que talvez fosse mais possível nos interiores do país. Também nunca houve mais trabalhos do que a organização pudesse acolher. As inscrições eram encerradas quando chegavam a um número de ações cujas demandas poderíamos cobrir e quando entendíamos ter chegado a uma quantidade de artistas que nos permitissem oferecer uma recepção atenciosa.

Havia uma resistência ferrenha a submeter os festivais de apartamento a editais ou fazer parcerias institucionais porque, naquele momento, era imprescindível que os eventos fossem abertos às experimentações diversas. O receio era de que a chancela do Ministério da Cultura ou outros órgãos de fomento implicasse na indicação de que trabalhos poderiam ou não se

apresentar. Assim, os membros da organização viajavam às próprias expensas para as cidades que sediaram os festivais. A princípio, havia a suposição de que somente artistas locais participassem da edição. Porém, com o passar do tempo, artistas de outras regiões passaram a ir até as cidades, custeando a viagem e o gasto com os materiais utilizados em suas performances. Ao final de cada noite, as pessoas presentes eram convidadas a contribuir para um montante que cobrisse o valor de uma diária de faxina, a fim de devolver a casa aos anfitriões em condições razoáveis.

Em muito inspirados na proposição anárquica da festa como território em subversão (BEY, 2004), nos interessava matar a herança formal dos circuitos oficiais de arte. Assim, incentivávamos artistas e público a levar garrafas de vinho para compartilhar, de modo que os limites entre ações performativas e festa estivessem borrados.

Os festivais de apartamento aconteceram sempre noite adentro. A princípio, recebíamos performers no meio da tarde e lhes mostrávamos a casa para que escolhessem onde realizar sua ação. Então fazíamos um mapa dos trabalhos, estabelecendo uma ordem para que acontecessem. Não demorou para entendermos que este era um tipo de controle sem sentido: performers se sentiam impelidos a participar das ações uns dos outros, o que fazia as noções de “início” e “fim” desaparecerem. Os festivais tinham fluxo próprio de acontecimentos e às vezes podia haver cinco ou mais ações acontecendo ao mesmo tempo, próximas umas das outras, ou em cômodos diferentes. Em outros períodos, poderiam se passar horas sem que alguém acionasse e, então, começar um trabalho que nós levaríamos algum tempo para perceber que estava acontecendo.

Nós, com nossas câmeras fotográficas, variávamos entre beber, confraternizar e zanzar pela casa, atentos aos trabalhos que registraríamos. Não raro e sempre famintos, víamos o dia nascer entre resíduos de ações. Ocasões nas quais buscávamos a padaria mais próxima para tomar café da manhã com quem tivesse durado até o momento. Era assim que conversávamos sobre as ações apresentadas: sem a pretensão de avaliá-las, e ainda sob efeito de noites que suspendiam momentaneamente o mundo ordenado.

Conclusão: a performance que nos atravessa

Estas iniciativas sobre as quais falamos são distintas, mas contemporâneas e com características comuns. Entre elas, a verve amadora, na melhor acepção do termo, com a qual nos propúnhamos a fazer e depois elaborávamos maneiras de viabilizar. O que tornava possível a nossa dedicação à organização destes eventos, assim como frequentá-los, era o fato de que nós estávamos empregados, via de regra, na área da Educação: mantínhamos um trabalho para sustentar o outro. Em nossos eventos, em maior ou menor escala, havia proposições formativas, desde as exposições sobre as influências artísticas e políticas características do BodeArte, até as conversas nos cafés da manhã pós Festival de Apartamento. E, claro, esses quinze anos de constância performativa dinamitaram, refizeram e borraram os limites do que o público aceita ou não tomar como ação artística.

Não nos parece coincidência que a maior parte de nós sejamos professores, e que tenhamos feito da performance arte tema de nossos mestrados e doutorados. Pelo contrário, esta é, talvez, uma consequência do acesso à pesquisa em estratos sociais para os quais ela foi (e tem voltado a ser) negada. Nossa teoria é de que pesquisa em performance acompanhe e seja fruto da popularização ao acesso ao Ensino Superior.

Os eventos autogestionados de performance no Brasil seguem sendo territórios de turbilhonamento da vida ordinária e dos parâmetros artísticos. Muitos já não existem, e outros surgem com novos formatos, caminhando *pari passu* com as urgências do nosso tempo. Acocoré – arte, coletivos e conexões, é uma dessas iniciativas, criadas como respiro em meio à pandemia de Coronavírus.

Idealizado por Juliana Cerqueira e Bia Medeiros – aglutinadora de artistas que formam o coletivo [Corpos Informáticos – Acocoré](#) passou a reunir, em 2020, artistas para a realização on-line de performances simultâneas desde a casa e dos materiais disponíveis nela. A partir destes encontros acontecendo quase sempre aos sábados de manhã, por intermédio de videochamadas, mais uma vez a rede de performance atua de forma que as criações tivessem vazão neste período tão restrito.

Aos poucos, a retomada dos encontros presenciais permite os reencontros performativos e já é possível ter notícias de novas convocatórias. Porém, uma década e meia depois, mesmo ainda havendo no senso comum – formado também por artistas de outras linguagens – sobre a suposta falta de critérios que alçariam a performance à condição de arte a ser levada em conta, não se pode negar a influência das ações performativas em outros campos.

Também nós, artistas da performance, não raro, fizemos movimentos de migração ao abandonar o teatro e a dança, instigados pela perspectiva de que seus moldes restringiam nossas criações. E depois, quiçá por obra da maturidade, voltamos a eles com novos olhares e nos permitindo mudar paradigmas. Outras nomenclaturas surgiram como “teatro performativo” e, o já abrangente termo, “dança contemporânea” passaram a ter significados ainda mais abertos.

No tempo da hibridação artística, fato é que os procedimentos da performance já não são exclusivos desta linguagem, mesmo que artistas de outros campos, quase sempre, pareçam não se lembrar de onde eles vieram. Recontar uma e outra vez essa história não tem a ver com a necessidade de requerer a posse dos modos de fazer em arte. Mas tem objetivos semelhantes aos dos Criadores de Saci de Botucatu (SP): falar deles faz com que renasçam nos imaginários e num mundo um tanto esquecido das coisas nas quais é preciso acreditar antes de que existam.

Bibliografia

- BEZERRA, Andre Luiz Rodrigues. **Circuito regional de performance BodeArte: encontros, coletividade e política na performance do Rio Grande do Norte**. Natal, 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- CASTANHEIRA, Ludmila Almeida. **Performance arte: modos de existência**. Curitiba: Appris, 2018.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. O Núcleo UHUU de pesquisa da performance: interação e inter-locus-ação. In: **Proceedings of World Congress on Communication and Arts**. v. 5, p. 101-105, 2012.

SOUSA, Grasielle (Org.). BrP: Um, dois, três... testando! **Revista Performatus**. Ano 3, n. 14, jul. 2015.

VIEIRA JR, Erly (Org.). **Marcus Vinícius: a presença do mundo em mim**. Vitória: Editora Pedregulho, 2016.