

POÉTICA DO *TEATRO-FOLIA*



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

ANTONIO JOSÉ DE ALMEIDA MEIRELLES

Coordenadora Geral da Universidade

MARIA LUIZA MORETTI



Conselho Editorial

Presidente

EDWIGES MARIA MORATO

ALEXANDRE DA SILVA SIMÕES – CARLOS RAUL ETULAIN

CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO – DIRCE DJANIRA PACHECO E ZAN

IARA BELELI – IARA LIS SCHIAVINATTO – MARCO AURÉLIO CREMASCO

PEDRO CUNHA DE HOLANDA – SÁVIO MACHADO CAVALCANTE

Larissa de Oliveira Neves

POÉTICA DO *TEATRO-FOLIA*

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO
Bibliotecária: Maria Lúcia Nery Dutra de Castro – CRB-8ª / 1724

N414p Neves, Larissa de Oliveira, 1978-
 Poética do teatro-folia / Larissa de Oliveira Neves. – Campinas, SP :
 Editora da Unicamp, 2022.

1. Teatro brasileiro. 2. Cultura popular. 3. Poética. I. Título.

CDD - 792.0981

- 305.5

ISBN 978-85-268-1562-9

- 808.5

Copyright © Larissa de Oliveira Neves
Copyright © 2022 by Editora da Unicamp

Opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas
neste livro são de responsabilidade da autora e não
necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados à

Editora da Unicamp
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3ª andar
Campus Unicamp
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718 / 7728
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

AGRADECIMENTOS

À Nossa Senhora.

À minha família.

Ao Marco, meu amor, o primeiro que leu este texto e me incentivou, dizendo que a poética é “original e fecunda” e que valia a pena investir nela.

Ao André Carrico, amigo na pesquisa sobre o teatro brasileiro e o popular, pela leitura, pelas sugestões enriquecedoras e pela cumplicidade nos enteveros acadêmicos vivenciados na busca da valorização do que é popular.

Aos professores de minha banca de livre-docência, Cassiano Sydow Quilici, Daniel Marques, Eliene Benício, Kátia Paranhos e Matteo Bonfitto, cujas observações me ajudaram a buscar deixar os objetivos e as contradições da poética do *teatro-folia* mais bem explicadas.

À Fapesp, pelo financiamento de projetos, cujos resultados contribuíram para a composição desta poética.

*Um dos moços – Em nome de meus companheiros
pedimos à Senhora Dona Clemência a permissão
de cantarmos os Reis em sua casa.*

Clemência – Pois não, com muito gosto.

Os dois ou o inglês maquinista (Martins Pena)

José – Licença pro rancho, sinhô velho...

Reis – Entre o rancho...

(todos sentam-se, formando grupos.

A música rompe forte;

o rancho de Reis entra e começa

a executar suas danças e cantigas;

povo agrupa-se na janela e invade a casa)

Uma véspera de reis (Arthur Azevedo)

Marombo – Senhor dono da casa

Dá licença de entrá

nós viemo celebrar

a chegada do menino

Dono da casa – Aqui é a morada do senhor

faz favor de entrá

pra esse nascimento

nós comemorá.

Atores (cantam música tradicional da fôlia de reis) –

Salve o senhor menino, que do céu veio salvar (bis)

Um dia ouvi a lua (Luís Alberto de Abreu)

SUMÁRIO

Parte I: Por uma poética para o teatro brasileiro – as bases do *teatro-folia*

1. Em defesa do popular	13
2. Folguedos e teatro	17
3. Fertilidade de dois séculos	29
4. Por uma poética do teatro brasileiro	47
5. Que drama!.....	59
6. O Brasil e a cultura popular	71
7. Os estudos de dramaturgia brasileira	85
8. A cultura popular	95
9. A memória viva	119
10. O teatro brasileiro por si mesmo	129
11. <i>Teatro-folia</i>	145

Parte II: Peças do *teatro-folia*

1. <i>Na festa de São Lourenço</i>	173
2. A formação	185
3. <i>A família e a festa na roça e Os dois ou o inglês maquinista</i>	187
4. <i>A torre em concurso</i>	197

5. <i>Uma véspera de reis e O mambembe</i>	207
6. <i>Forrobodó</i>	217
7. <i>O rei da vela</i>	225
8. <i>E o céu uniu dois corações</i>	235
9. <i>Auto da Compadecida</i>	243
10. <i>O pagador de promessas</i>	253
11. <i>Vem buscar-me que ainda sou teu</i>	263
12. <i>Vargas</i>	273
13. <i>Cordel do amor sem fim</i>	281
14. <i>Um dia ouvi a lua</i>	287
Considerações finais: Por que uma poética?	297
Referências bibliográficas	305

PARTE I

POR UMA POÉTICA PARA
O TEATRO BRASILEIRO –
AS BASES DO *TEATRO-FOLIA*

I. EM DEFESA DO POPULAR

Este trabalho tem como um de seus objetivos contribuir com o rompimento, de maneira inequívoca, com a pretensa superioridade de uma cultura letrada e institucionalizada sobre a cultura popular e/ou oral, ideário que infelizmente regeu a crítica teatral durante tanto tempo, mas que felizmente parece estar em vias de cair. O foco consiste na dramaturgia, em sua relação com a cena. Parece hoje quase um senso comum falar que o etnocentrismo está superado, mas sabe-se que, na prática, a perspectiva de superioridade de um tipo de vida e de cultura moldou-se de forma tão arraigada no pensamento e no modo de vida das pessoas que ainda se exige esforço mental para quebrar com uma espécie de corrente poderosa, que nos amarrou durante tantos séculos.

A França ainda é vista como a nação da beleza, da *finesse* e da erudição, enquanto o Brasil é colocado num lugar periférico cultural e econômico. Esse é o senso comum que, todavia, vigora. O trabalho para alterar esse ponto de vista é constante e ainda um caminho, com o qual o presente trabalho pretende contribuir. Como romper com ele? Diversos estudos recentes abordam o tema da descolonização. Impacta pensar que o

termo surgiu pela voz de um pensador português, uma das nações que mais colonizou outras no decorrer da história moderna.¹ No dia a dia, o privilégio do europeu, do branco, do homem surge “sem que se perceba”; assim, trata-se aqui da necessidade urgente, ampla e vigorosa de abrir os olhos, de desnaturalizar uma situação que parece dada e imutável (e aqui estamos parafraseando a teoria de outro pensador europeu, Bertolt Brecht).

Essa luta relaciona-se diretamente com a cultura popular, que é periférica, tanto quanto o nosso país o é. No entanto, se começarmos a nos colocar como centro do mundo, e se começarmos a colocar a cultura popular como o centro de nossa cultura, tal modo de ver o mundo e as hierarquias culturais não mudará também? O Brasil e a cultura popular não carecem e não devem ser a periferia, a margem, o que não está no centro. Elas precisam ser inseridas num primeiro plano, sem menosprezar outras formas de arte, mas cancelando uma hierarquia que não deveria existir. Contudo, para isso acontecer, a mudança deve ser efetiva e radical. E tal mudança exige formação, exige um outro tipo de abertura, de olhar, de reconhecimento e valorização, para o qual estamos trabalhando como numa renda de bilro, ponto por ponto, passinho por passinho, ainda longe do ideal.

Um olhar letrado mais forte direcionado à cultura brasileira de modo a diferenciá-la da cultura do colonizador iniciou-se quando da independência. Se junto ao povo a cultura brasileira se estabeleceu empiricamente, e muito antes da independência oficial, junto às classes intelectualizadas ela demorou décadas para ser considerada e, quando o foi, tratava-se de uma luta de inserção bastante

¹ Santos & Meneses (org.), 2010.

ingrata. Afinal, como fazer com que uma nova ótica alicerce as gerações futuras para que elas enxerguem a cultura popular e a brasileira a partir de suas próprias qualidades, sem desdenhá-las quando comparadas com outras estrangeiras historicamente consideradas melhores? E que façam isso de maneira natural, isto é, sem o esforço que se exige das pessoas mais velhas, dentre as quais me incluo, para visualizar questões que estavam tão radicadas que pareciam corretas, quando na verdade nunca o foram? Essa nova ótica vem se construindo a cada trabalho acadêmico publicado sobre a cultura popular, a cada fazedor de cultura popular que reconhece sua arte como elevada e importante, a cada pessoa que entende que a Europa ou os Estados Unidos não são superiores culturalmente ao Brasil. Mas trata-se de um trabalho de formiguinha ainda em andamento.

A contribuição que trazemos com essa poética diz respeito ao teatro e, mais especificamente, à dramaturgia brasileira.

As *performances* populares são fundamentais para a constituição de uma parte expressiva do teatro e da dramaturgia brasileiros, e, embora haja vários estudos que façam essa relação, analisando obras, autores e grupos, almejamos aqui pensar essas relações enquanto poética. E que estes (a cultura popular e o teatro popular nacional) não sejam vistos como pertencentes a lugares marginalizados ou periféricos diante de estudos e práticas teatrais oriundas de nações chamadas de “desenvolvidas”. A tese defendida aqui reivindica que essas manifestações (folguedos e cultura populares) tenham suas qualidades completamente asseguradas enquanto maestria estética, cultural, política e social, e para a constituição de outra parte fundamental da nossa cultura (o teatro). E que as formas espetaculares populares brasileiras ganhem novos níveis de afirmação, não

“apenas” como folclore (e coloco entre aspas para evitar qualquer mal-entendido de que ser folclore seja pouco; pelo contrário, a perspectiva aqui consiste em ampliar e não em refutar ou diminuir nenhuma ciência), mas como participantes da formação intrínseca do teatro brasileiro como um todo, lugar que nunca lhes foi plenamente assegurado até hoje.

2. FOLGUEDOS E TEATRO¹

Diversas manifestações da cultura popular brasileira têm um caráter singular de espetacularidade e performatividade, que envolve danças, músicas, mascaradas, dramatização, entre outros. Chamados de folguedos,² danças dramáticas,³ brincadeiras ou brinquedos, essas manifestações artísticas coletivas e populares nacionais representam, além de intensa e complexa beleza, resistência cultural, resiliência política, rituais de fé e de identidade, festa e congregação. Elas misturam música, dança, versificação, com indumentária específica e dramatização. Diversas foram registradas como patrimônio imaterial brasileiro ou estadual, tais como Bumba-meu-boi do Maranhão, Cavalo-Marinho de Pernambuco, Jongo do Sudeste, Folia de Reis de Minas Gerais, Fandango Caiçara, entre várias outras. Tais saberes apresentam um rol de elementos cênico-performáticos que, durante séculos, permaneceram à margem do teatro brasileiro institucionalizado.

¹ Esta seção contém alguns trechos, revistos e atualizados, de artigos publicados originalmente nos *Cadernos Letra e Ato*, que podem ser acessados em <<https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/index>>. Acesso em 21/9/2022.

² Cascudo, 2000.

³ M. Andrade, 1982.

Embora haja divergências sobre qual a melhor palavra para denominar tais manifestações, dentre as mencionadas, neste trabalho privilegio o uso do termo folguedo, porque é o mais utilizado nos estudos folclóricos que tenho consultado sobre o tema. Cada vez mais tem-se visto as palavras brincadeira ou brinquedo para designar tais performatividades populares. Por ora resolvi manter a prevalência pelo termo folguedo, indicando, logo de início, que existe uma polêmica em torno da forma mais adequada de nos reportarmos a essa arte popular.⁴

O teatro ocidental foi, durante séculos, desde o Renascimento europeu até os dias de hoje, sendo transformado (como diversas outras formas de arte, música, dança etc.) em uma arte erudita, destinada às cortes e famílias da nobreza, patrocinada por reis e, depois, por burgueses. Antes vivenciados de forma mais comunitária pelas populações europeias,⁵ o teatro e outras formas artísticas tornaram-se, aos poucos, na sociedade moderna e capitalista que se seguiu à Idade Média, mais uma forma de separação entre poderosos e endinheirados e o restante da população.

Entretanto, ao mesmo tempo que o teatro adquiria uma formação própria nesses redutos elitistas, seguindo regras estilísticas criadas a partir de releituras da *Poética*, de Aristóteles, ele também continuou se desenvolvendo livremente em meio ao povo pobre, camponês, escravizado e/ou subjugado. Porém, as características desse teatro popular não eram consideradas importantes nos meios mais aristocráticos. Vistas como sendo baixas, chulas, rústicas,

⁴ Mais informações conceituais podem ser acessadas no artigo “Folguedo e teatro: onde termina um e começa o outro?”, disponível em <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/248/236>>. Acesso em 22/11/2021.

⁵ Bakhtin, 1996.

entre outros adjetivos de mesmo teor, as formas teatrais vivenciadas pela maioria da população eram ou criticadas severa e negativamente nos meios letrados e institucionais, ou repreendidas, ou simplesmente ignoradas.

Entretanto, o teatro popular em suas diversas formas nunca deixou de existir e sua força política sempre foi um problema para os governantes, que buscavam restringi-la e intimidá-la, para manter, com isso, o povo sob controle e marginalizado. Essa repressão é constante até hoje, mas nunca conseguiu ser completamente efetiva: o povo resiste e sua arte avança. A beleza, a estética exuberante, a complexidade de formas de imaginário, de elementos performáticos do teatro popular e dos folguedos, embora negligenciadas historicamente pelos pesquisadores letrados e reprimidas cultural e politicamente, estiveram sempre lá, vivas e fulgurantes, fazendo parte da vida, da cultura, da identidade, da fé e da luta das pessoas.

Pela sua configuração coletiva e inclusiva, os folguedos apresentam indubitável importância para a constituição de uma nacionalidade ao abarcarem uma série de saberes coletivos compartilhados por um povo, que neles se identifica enquanto comunidade. Os primeiros folcloristas europeus perceberam essa relevância, tendo procurado conhecer e registrar tais saberes em busca de diferenciar a cultura de seus povos (o alemão e o italiano, por exemplo) de uma dominação erudita vinda de outros países (no caso, Inglaterra e França).⁶

Além de representar uma cultura de povo e de nação – coletiva, portanto –, cada integrante que participa de um folguedo, seja fazendo, seja vivenciando, também identifica

⁶ Ortiz, 1992.

individualmente como constituinte importante no grupo social e detentor de um saber. Se folguedos e festas populares são relevantes na constituição de diferentes nacionalidades ou povos – por serem espaços em que diversos elementos de uma cultura são experienciados de maneira coletiva e identitária: música, canto, danças, linguagem, lendas, religião, alimentos, artesanatos –, no caso do Brasil essa relevância pode ser considerada fundamental, porque esses espaços tiveram papel central na formação da cultura nova de matrizes sincréticas. Neles, também, a população escravizada adquiria certa liberdade relativa de expressão, e por meio deles havia momentos de congregação nos quais se partilhavam saberes, fé e cultura, atingindo, portanto, a população nacional de forma ampliada.

Somada ao caráter fundamental de brincadeira, de festa, de jogo, está por trás dos folguedos uma imensa carga cultural, de pertencimento e, em vários casos, religiosa. Existe uma dualidade entre brincar e viver, entre ser e representar, entre festejar e lutar – uma força daquele saber, que proporciona interação íntima entre os participantes, a ponto de atingir um grau ritualístico intenso. O brincante muitas vezes cresce envolvido na brincadeira, aprende os primeiros passos de dança e imaginário festivo na infância, instrui-se “sem ninguém ensinar”, porque adquire os conhecimentos junto ao coletivo, observando, imitando e participando. Por esse motivo também a carga de identificação torna-se bastante vigorosa em cada participante do folguedo – dançar faz parte da história de cada um e da vida da comunidade. Dança-se porque dançar faz parte de quem se é.

Os folguedos, como um todo, exerceram papel crucial na formação de um povo novo, jovem, como é o povo brasileiro, pelo caráter teatral, espetacular e coletivo – agregador,