

Reflexões sobre uma Estética do Precário ou Malditos populares!

Virginia Maisano Namur (Unicamp)

GT Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade

Palavras-chave: cultura popular, teatro popular, estética do precário.

De acordo com o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, o termo *precário* vem do latim *precarius*, significando o que *é obtido por meio de prece; concedido por mercê revogável; tomado de empréstimo; estranho; passageiro*. Indica, portanto, três condições que merecem atenção: não pertence originalmente ao contexto no qual se instala; é bem que se obteve de outro a rogo e portanto, incerto; implica em provisoriedade, estado típico de transfiguração e mudança.

No senso comum, o termo parece ignorar a dimensão ambivalente que lhe dão a instabilidade e incerteza. Deixando de lado a idéia de passagem e, conseqüentemente, de transformação, assume prioritariamente o significado de *falta*, exprimindo-se como *pouco, insuficiente, escasso; que tem pouca ou nenhuma estabilidade, incerto, contingente, inconsistente*, ou ainda como *o que está em más condições e não cumpre a contento seus propósitos, deficiente*.

Postos em equivalência, esses itens desvelam estranha necessidade de demarcar na incerteza e instabilidade, que sintomaticamente também lêem como inconsistência, não a presença de algo que se expandiu e ampliou no espaço e no tempo e, por isso, é novo e diferenciado na medida mesma em que adota outro contexto, mas a ausência parcial ou total do contexto original, frente ao qual qualquer diferença ou mudança tende a ser vista como deformidade.

Uma das mais significativas conseqüências dessa perspectiva de subtração é que tudo aquilo que se soma, se funde ou se hibridiza, enfim, tudo aquilo que abandona um antigo modelo, que já se tornou abstrato, para abraçar novo estado, vívido e singular, assume paradoxal desvalor, isto é, um valor negativo, que desloca o modelo para um plano de idealização e desejo, deixando sempre aquém as suas atualizações.

Foi o que ocorreu ao largo de muitos anos com a crítica teatral brasileira, a ponto de comprometer a história dessa arte no país. A começar, há uma forte tendência de só registrar o nascimento do teatro nacional no séc. XIX, por exigir para tal “certa *continuidade* de palco, com escritores, atores e público relativamente *estáveis*” (Prado,1993:15), o que significa também levar em consideração apenas o teatro mais nobre, de extração erudita. Ficam, assim, relegados para um segundo plano, tanto o teatro de catequese, quanto o do ciclo das casas de ópera, mas especialmente as manifestações populares, cujos fins sempre entremeiam o estético e o social.

Em suma: não bastasse carrear para a estética a polêmica questão de suas funções sociais, essa abordagem faz ver com que ímpeto recai sobre o teatro popular o sentido pejorativo de *precário* e, portanto, de indigno de ser concebido como arte. Tanto que a toda vez que o almejado teatro de *continuidade* se aproximou da descontinuidade estrutural inerente ao teatro popular, utilizando-se de algumas de suas

estratégias, muitos foram os protestos da crítica, a instar pelo dia em que esse teatro adotasse modelos mais decentes.¹

É compreensível. O teatro popular nunca foi de estrutura monovalente e unidirecionada. Pelo contrário, como toda arte popular, atinge e açambarca de uma só vez todas as classes sociais, anulando as fronteiras entre gêneros, estilos e linguagens que, em regra, separam discursos e cosmovisões heterogêneas. Resulta daí sempre um produto híbrido, desautorizado e polissêmico, no qual grassam, em dinâmica convivência, fragmentos de diferentes matrizes e distintas memórias.

Por isso, está fadado a um espaço de clara demarcação social, no qual tem a função de instaurar uma pausa nas pressões intermitentes de leis que regulam a vida social, propondo temporária utopia: uma visão integral do mundo, na qual estão anuladas não só as diferenças entre os homens, como entre esses e os seres de outras espécies, assim também como entre esses e os objetos ou coisas a sua volta, que se misturam numa plurivalência de ritmos e linguagens e se ajustam plenamente, num *continuum*².

Para entender melhor tal profusão, basta lembrar o teatro de revista e suas alegorias ou da mescla de choros e risos frouxos do melodrama circense, ou ainda das máscaras grotescas das encenações populares tradicionais, que mesmo imbuídas de motivos rituais, parecem não ter outra intenção do que distrair e congarçar.

De fato, tais espetáculos são aparentemente fáceis, fluídos e espontâneos. Entretanto, tal aparência é resultado de precisão e eficiência na atualização de um velho e reconhecido código de sobrevivência social e cultural, que permite ao saber coletivo conservar-se genuinamente atemporal e desautorizado, transitando com a mesma tranqüila (im)propriedade em qualquer espaço e tempo.

O que tolda a visão desse conjunto como um sistema pré-estabelecido e deliberado de procedimentos, ou seja, de estratégias representativas e estéticas que remetem a um código próprio, é o fato dessas encenações operarem num plano sempre ambivalente, entre a arte e a vida ou entre a tradição e atualidade e, por isso, girarem necessariamente em torno de grandes eixos de incerteza e indecisão, tais como a improvisação e experimentalismo.

Posto desse modo, é natural que a difícil interação entre idéia e práxis muitas vezes defasadas ou contraditórias, encontre no popular um espaço também aparentemente fácil de convivência. Pela liberdade que propõe, suportando mais desvios que subserviência, é nele que melhor se equalizam as relações entre diversidades e, em conseqüência, se produz, sob formas desvirtuadas que podem chegar até mesmo ao grotesco, uma nova e surpreendente estética.

É, pois, para essa outra estética que se deve atentar, se há pretensão de um novo olhar sobre o teatro cometido em terras nativas desde os primórdios da colonização, através do qual o próprio teatro de catequese poderá revelar pendores que salientados na cena do país³.

¹ Ver Mariana Oliveira (2005: 23-36), que examina os anseios críticos do século XIX. Consultar também Tiago de M. Gomes (2004), que apesar de equivocar-se ao considerar o teatro de revista como um fenômeno de massa, tem por mérito o extenso levantamento da crítica teatral na imprensa da primeira metade do século XX.

² Os apontamentos de Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular no medievo e renascimento continuam válidos no que tange à estrutura dessa cultura, mesmo em manifestações menos tradicionais.

³ Ver Iná Camargo Costa, 1998:151.

Quem bem nota a profusão de diálogos externos ou internos que caracterizam a cultura e as artes brasileiras é Renato Ortiz, que ocupado em apontar as conseqüências de um contínuo descompasso entre projeto e realidade nacional, observa intemperanças de fusões e hibridismos até mesmo no pensamento crítico nativo. Entenda-se: identifica aí certa similaridade com as formas desautorizadas da cultura popular e suas apropriações/distanciamentos de discursos paralelos. Provavelmente por essa razão, o pesquisador falará em *sincretismo intelectual*, termo, aliás, em regra aplicado às interações de caráter coletivo e popular:

Torna-se, assim, difícil sustentar a tese da “imitação”, da “cópia” da última moda; existe na realidade uma defasagem entre o momento da produção cultural e o momento de consumo. A elite intelectual brasileira, ao se orientar para a escolha de certos escritores (...) não está consumindo teorias estrangeiras. Essas teorias são demandadas a partir das necessidades internas brasileiras, a escolha se faz assim “naturalmente”.

E ainda:

O pensamento dos precursores das Ciências (...) no Brasil parece ser neste ponto de vista muito semelhante ao fenômeno do sincretismo religioso. Retomando uma definição de Bastide (...) o sincretismo se dá quando existe um sistema-partida (memória coletiva) que comanda a escolha e depois ordena, dentro de seu quadro, o objeto escolhido. (...) O processo de pensamento de nossos intelectuais parece ser semelhante (1994:32-34).

Os estudos de Ortiz não param por aí. Avançando até a cultura de massa, instaurada durante a era Vargas, em consonância com seu projeto de modernização nacional, mostram que a tentativa de minimizar progressivamente o hiato anterior não anulou imposições dialógicas. Ao menos nas primeiras décadas, de mercado e cultura de massa ainda incipientes, potencializou defasagens e acelerou interações. Colocando a sociedade brasileira frente ao descompasso entre sua estrutura ainda rural e a mentalidade urbano-industrial que idealizava, impôs ágil diálogo cultural, tanto com o exterior, do qual agora também se importava tecnologia, quanto no interior do sistema, através de intenso trânsito entre o erudito e o popular.

Ortiz, nesse momento, se debruça com vigor sobre o termo *precário*, usado em larga escala nos depoimentos de época, indicando seja a defasagem entre objetivos empresariais e sua realização plena, quanto, de uma só vez, os resultados imediatos desse novo hiato: o fluxo e a fusão entre procedimentos técnicos e estéticos de diferentes esferas culturais como modo de, através da improvisação e do experimentalismo, resistir e vencer impossibilidades.

Torna-se evidente nesse instante, que o processo modernizador não fugiu às condições que já haviam caracterizado o período colonizador brasileiro, com a significativa diferença de que no diálogo com a cultura de massa a elite econômica identificava interesses imediatos e, por isso, investia pesadamente. Daí as distâncias, por exemplo, entre um teatro colonial deixado à mercê de ex-escravos, aos quais, como estratégia de aproximação do modelo idealizado, simplesmente se empoavam os rostos e as mãos, abandonando tudo o mais à própria sina, e uma rádio-novela ou tele-teatro, que postos a cargo de artistas populares, obedeciam a padrões suportáveis à cultura erudita, para bem rapidamente desenvolverem, sob o critério da rentabilidade, uma linguagem própria.

Ortiz mesmo lembra que sem um mercado consumidor, o que se teve com a implantação da modernidade em solo nacional foi, inicialmente, uma dupla e retro-ativa necessidade: de conformar não só

uma cultura de massa que pudesse constituir esse mercado, mas num só tempo, também o mercado que lhe pudesse dar fundamento e concretização (1995:42-43). Enfim, um paradoxo interativo não muito diferente daquele que orientava a choramingas crítica por um teatro nacional aos moldes burgueses europeus⁴.

O paradoxo é, no entanto, figura suprema no dialogismo, esse procedimento estético e político, que substituindo escassez por reserva de recursos, é capaz de dar soluções a equações ambivalentes e até mesmo às auto-referenciadas.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. La cultura popular em la Edad Media e Renacimiento – el contexto de Rabelais. Barcelona: Barral, 1974.

COSTA, Iná Camargo. *A comédia desclassificada de Martins Pena*. In *Sinta o drama*, Petrópolis: Vozes, 1998.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

OLIVEIRA, Mariana. *O lugar da comédia em meio às idéias de fundação e de formação na história do teatro brasileiro: o gênero que produz memória*. In *Folhetim-cadernos monográficos*, Ano 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

..... *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1ª reimpressão, 1995.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

⁴ Ver Iná Camargo Costa, 1998:134.