

OLIVEIRA, Erico J. S. As artes do espetáculo e as culturas: reflexões e práticas. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Professor Adjunto I; Ator; Diretor.

RESUMO

Este artigo tem o propósito de refletir sobre as interfaces entre as artes do espetáculo e as culturas, levando em conta as várias formas de contato entre estes dois universos e os diferentes trânsitos durante a história, sobretudo a brasileira, que denotou ora maneiras de apropriação e contaminação de um para o outro em busca de uma identidade nacional, ora a exclusão e negação dos elementos culturais brasileiros em detrimento a uma visão “ocidental” de arte. Como estas relações complexas e político-ideológicas contribuíram para o pensamento sobre as teorias e práticas das artes cênicas, sobretudo no âmbito da academia no Brasil. Noções como cultura, cultura popular, artes cênicas, ocidente e novas epistemologias são fundamentais para seguir o fluxo reflexivo sobre este tema tão caro ao campo da história das artes do espetáculo.

Palavras-chave: Artes do Espetáculo. Teatro. Cultura Popular.

ABSTRACT

This article aims to contemplate the interfaces between the performing arts and the cultures, taking into account the different ways of contact among these two universes and the different periods in the history, specially in Brazil, denoting several ways of appropriation and contamination of each other in search of a national identity, sometimes to the exclusion and denial of Brazilian cultural elements attaching to much importance of “Western” view of art. How these complex, political and ideological relationships contributed to the thoughts about the theories and the practices of performing arts, specially within the Academy in Brazil. Concepts such as culture, popular culture, performing arts, Western and epistemology are crucial to follow the reflexive current about this important subject to the history of performing arts.

Keywords: Performing Arts. Theatre. Popular Culture.

Teatro e cultura popular? Duas construções

Sabe-se que as noções de teatro e cultura popular são, como tudo o que foi inventado pelo homem, uma construção. Aliás, segundo pensadores(as) do teatro, como Margot Berthold (2001), é desse poder inventivo e criador que o homem passa das festas, dos ritos, das celebrações, ao teatro, à institucionalização do fenômeno espetacular. E toda construção e institucionalização humanas visam a um único fim: o espaço político, social e econômico bem definido e, geralmente, bastante vantajoso para seus idealizadores.

Clifford Geertz (1978, p. 56), de forma categórica, vê a cultura como “um conjunto de mecanismos de controle — planos, receitas, regras, instruções (...)

para governar o comportamento”, em vez de “costumes, usos, tradições, feixes de hábitos” etc.

Se observarmos atentamente a história das artes do espetáculo — e faço questão de diferenciá-la da história do teatro por dois motivos: 1) esta está calcada no textocentrismo; e 2) exclui as diversas expressões espetaculares que dialogam, mas extrapolam o que se convencionou chamar de teatro — percebemos muito facilmente que a relação entre as artes e as culturas é indissociável.

É importante também explicar porque não utilizo o termo cultura popular e sim culturas. Seguindo a linha de pensamento do antropólogo e pesquisador baiano Ordep Serra (1999), uma categorização só tem sentido diante do lugar de onde ela é criada. Assim, ele questiona a dicotomia entre sagrado e profano: o profano só tem sentido para quem olha do lugar do sagrado. É uma invenção do poder sacrossanto. Da mesma forma questiono a expressão cultura popular, pois ela só faz sentido do lugar de uma suposta cultura erudita ou coisa parecida.

Mas a questão é: de onde eu me coloco para classificar uma cultura como popular? O que isso quer dizer a quem a observa? E para quem a vive, este termo significa algo? O que me autoriza nominá-la dessa forma? Meu lugar garantido e confortável na cultura erudita?

Sabe-se que as ciências humanas vêm discutindo incansavelmente sobre os fenômenos socioculturais das diversas sociedades espalhadas pelo mundo. E no campo cultural, especificamente, tem-se a expressão folclore como início agregador — pelo menos na intenção — das práticas de uma comunidade organizada, como conceitua Rossini Tavares Lima (1978, p. 17): “aquele todo complexo que compreende conhecimento, crença, arte, moral, direito, costumes e outras capacidades adquiridas pelo homem na sociedade” (LINTON, *apud* LIMA, 1978, p. 17).

As categorizações começam a ser criadas a partir desse pensamento gerado no âmbito da academia, da “grande escola”, do sistema oficial. Assim, tentando separar de forma bem clara os saberes e os poderes, fixou-se como cultura erudita “o ensinamento direto, ministrado através das organizações intelectuais — universidades, academias, escolas etc.”; e como cultura espontânea a “apreendida de maneira informal, na vivência do homem com seu semelhante, do nascimento à morte” (LIMA, 1978, p. 17).

Estas definições são, desde sempre, motivos de polêmicas e desdobramentos teóricos, conceituais e epistemológicos, devotando à tal cultura espontânea uma ingenuidade, fragilidade, ou um primitivismo que requer cuidados e tratamentos especiais por parte dos mais afortunados pela luz da sapiência. As pesquisas de Marcos e Ignèz Ayala mostram os equívocos da corrente folclorista e a busca de uma nova forma de reflexão e abordagem cultural dos povos. É nesse contexto de crise político-intelectual que surge o termo cultura popular, como “sinônimo de cultura do povo (...) uma prática própria de grupos subalternos da sociedade” (AYALA, 1995, p. 9).

Podemos entrever sem grandes problemas as mazelas que, durante os tempos, certas diretrizes acadêmicas e políticas criaram ao se servirem de recursos científicos para reforçar o abismo entre cultura erudita, numa posição superior, e cultura popular: uma relação de intrincado jogo de poder intelectual e socioeconômico que resultou em posturas ora românticas, ora panfletárias sobre a cultura dos desvalidos em posição sempre inferior à supremacia das histórias oficiais.

Na história das artes do espetáculo, não é difícil perceber que a relação entre o fenômeno cênico, depois de sua institucionalização ocidental na Grécia, e a cultura local é demasiadamente estreita e constante (HUIZINGA, 1993; MINOIS, 2003), a não ser em períodos de extrema arrogância aristocrática com relação à sua posição de poder, como, marcadamente, encontramos no Renascimento europeu e, sobretudo, no Classicismo francês (BERTHOLD, 2001; BAKHTIN, 1999).

É esse pensamento elitista e separatista que dita as regras mundiais do que deve ser considerado cultura e subcultura, as belas artes e as artes primitivas, o bom teatro e as práticas populares, os grandes artistas e os artistas *naifs*. Essa ideologia sócio-político-econômica é reforçada nos séculos seguintes (XVIII e XIX) e respinga de forma enraizada até nossos dias, sempre presente e demarcando seu território.

Um Brasil ocidental? Onde estamos e para onde olhamos

Mas onde estará o problema desta discussão? Está exatamente no que chamo de “miopia cultural”, esta dificuldade de olhar-se de seu próprio lugar, de saber que lugar é esse, para, a partir daí, poder olhar o outro.

Para Vinícius da Silva Lírio (2011, pp. 25-26), “importante se faz esclarecer, ainda, que ‘o Ocidente, assim como sua contrapartida oriental, é uma construção fictícia baseada em mitos e fantasias’, afirmam Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 37), em seus estudos acerca da imagem eurocêntrica”.

Shohat e Stam alertam para equívocos epistemológicos recorrentes nos pesquisadores “quando se trata de falar sobre lugares claramente híbridos como a América Latina, que são ao mesmo tempo ocidentais e não ocidentais, simultaneamente africanos, indígenas e europeus” (SHOHAT e STAM *apud* LÍRIO, 2011, p. 26).

Esta característica híbrida nos coloca num lugar singular que não se enquadra em muitas categorias e padrões inventados pelas potências econômicas mundiais que se querem coesas e uniformes. Somos multiformes, multidisciplinares, multiétnicos, multiculturais por excelência.

Ainda segundo SHOHAT e STAM (*Idem*, p. 27),

[...] o hibridismo constitui um processo infundável que antecedeu o colonialismo e deve continuar após seu final. O hibridismo é dinâmico, móvel, uma constelação instável de discurso, mais do que uma síntese ou fórmula (...) o sujeito híbrido diaspórico se

confronta com o desafio “teatral” de se mover entre modos diversos de atuação em mundos culturais e ideológicos distintos.

Somos um entre-lugar, somos a diáspora, somos híbridos e transculturais por circunstância e por herança. Mas infelizmente olhamos do lugar do Ocidente. Nos sentimos, sem inquietude alguma, absolutamente ocidentais. Nos comportamos em todos os aspectos pelos moldes e demandas das grandes potências.

Pensamos como ocidentais e reproduzimos as formas e modelos educacionais do Ocidente, sem praticamente nenhuma reflexão sobre os currículos e conteúdos realmente necessários ao nosso meio. Almejamos as culturas ocidentais. Praticamos e ensinamos o teatro ocidental. E quando dialogamos com as culturas na cena teatral, geralmente temos um olhar colonizador sobre elas.

É neste contexto que encontro um desconforto e mesmo um confronto entre as artes do espetáculo e as culturas brasileiras. As primeiras estão, sobretudo, no âmbito da academia, voltadas a uma ideologia ocidental; as segundas são praticamente excluídas das grades curriculares das universidades brasileiras por não se adequarem às demandas e aos paradigmas de nossa “miopia cultural”.

Se adentrarmos na história brasileira das artes do espetáculo — mesmo que de forma bastante horizontal, pois aqui não há tempo para aprofundarmos nesta questão tão necessária à nossa área — percebemos, sem muito esforço, como a construção de uma possível identidade nacional ora exclui completamente de suas ambições as culturas locais em função de um teatro que copia os moldes do teatro europeu, ora as trata como objetos exóticos e rústicos de uma nação em pleno desenvolvimento.

Em síntese, o que temos como teatro no Brasil é, desde seu início, um amálgama de diversas culturas em trânsito constante e contínuo. Assim como nós mesmos, o teatro no Brasil já nasce híbrido, transcultural, independente de seus interesses políticos e econômicos. Porém, nossa ambição em conquistarmos a alcunha de civilizados dicotomiza radicalmente — mas não definitivamente — com a miscigenação artístico-cultural que se iniciou com a catequese. O objetivo era fazer o “bom teatro” nos moldes europeus.

Percebemos que o processo que vivemos até hoje de “ocidentalização das culturas híbridas” já se fazia presente e fortemente atuante na busca por um espaço político-econômico deste novo país em relação ao mundo desde seus primórdios. E a “boa cultura” seria uma forma de reconhecimento do estrangeiro com relação à nossa capacidade civilizatória. Mas reconhecimento para quem?

Começamos, desde aí, a aprender a nos reconhecer pelo olhar externo e não pelo nosso próprio. Este empreendimento segue seu rumo através dos séculos e se reconforta nas nossas grandes instituições brasileiras: as político-econômicas e as sócio-educacionais.

É a partir daí que o vácuo entre o teatro convencional e as culturais locais ganha novas nuances que vão desde a valorização ingênua e romantizada do que deveria servir como “identidade nacional”, até a exclusão total das brincadeiras e manifestações espetaculares do âmbito das artes do espetáculo. É claro que, de uma forma ou de outra, através de iniciativas individuais ou institucionais, o trânsito entre estes dois mundos sempre continuou a existir.

A questão que deixo aqui é a seguinte: até onde esses espaços privilegiados dos saberes oficiais dialogam realmente com nossas culturas locais? Até que ponto o espaço da academia está aberto enquanto mentalidade e prática para abraçar as artes do espetáculo provindas de tradições tão complexas e tão ricas histórica e artisticamente?

Não seríamos ingênuos de pensar que, enquanto as elites e dirigentes do país buscam institucionalizar as artes cênicas a partir da imposição ocidental, os fazedores das culturas tradicionais abandonariam suas práticas. Elas subexistem a todo o descaso e exclusão dos brasileiros mais doados aos requintes do “primeiro mundo”.

Essas culturas estão aí no hoje, altamente contemporâneas e prenes de princípios fundantes do evento espetacular. Sim, é preciso que se diga que não há princípios fundantes apenas nas elaboradas teorias, reflexões e práticas criativas dos encenadores e pensadores do teatro acadêmico. Princípios culturais que muitos de nós perdemos nessa ânsia de nos tornarmos ocidentais. As culturas espetaculares brasileiras têm muito o que ensinar, pois elas trazem em seu bojo ancestral princípios que fazem parte da sócio-biologia do ser humano, como a festa, o rito, o jogo e o riso.

Caminhos e possibilidades: a ética do indivíduo ou uma nova epistemologia?

A academia, sobretudo no campo das artes cênicas discute hoje formas de olhares e trânsitos com a diversidade cultural de nosso país através de reflexões sobre uma nova epistemologia que abarque este momento de crise universal em que vivemos, chamado de pós-modernismo.

Algo poderá mudar quando a universidade se abrir — concretamente e não de forma demagógica — a todos os saberes, quando um professor convidado para dar disciplinas que envolvam tradições culturais possa ser um indígena ou um mestre de reisado, de maracatu, de capoeira, de cavalo marinho, por exemplo. Quando os professores universitários perceberem que alteridade não é um discurso, mas uma prática cotidiana. Quando nós, artistas vinculados à academia, compreendermos que o papel da universidade não é só transmitir conhecimento aos alunos, mas trocar experiências, valorizar seus saberes e suas aquisições culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil, perspectiva de análise**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Trad. Fanny Nrobel. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

LÍRIO, Vinícius da Silva. **Bença às teatralidades híbridas: o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SERRA, Ordep. **Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 1999.