

Cadernos

letra e ato

Folguedo e teatro: onde termina um e começa o outro?

Larissa de Oliveira NEVES⁸

Resumo: Este artigo apresenta algumas reflexões sobre as semelhanças e diferenças entre os folguedos brasileiros e o teatro. Em seguida, comentam-se as possibilidades para o teatro formal quando opta por pesquisar os folguedos para a construção de um espetáculo, exemplificando com *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena.

Palavras-chave: teatro brasileiro; cultura popular, Martins Pena.

Folclore

Folclore, segundo Câmara Cascudo (1898 - 1996), “é a cultura popular, tornada normativa pela tradição” (2002, p. 240). A cultura popular (não erudita), por ser popular, abarca um coletivo: a cultura do povo nunca é individualista, embora possa ser manifestada por um indivíduo. O folclore designa uma parte da cultura popular que indica aquela produzida pelo povo, e não para o povo – não a cultura de massa ou a arte realizada com base no folclore.

Com o tempo, a cultura de uma coletividade, do povo, adquire certas regras, ou normas, que se repetem. Mas, ao mesmo tempo, essa repetição não significa estagnação, como o próprio folclorista adverte:

O folclore inclui nos objetos e fórmulas populares uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente. Não apenas conserva, depende e mantém os padrões do entendimento e da ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas sequências ou presença grupal. (CASCUDO, 2002, p. 240).

⁸ Professora de dramaturgia e história do teatro brasileiro do Departamento de Artes Cênicas, da Unicamp.
E-mail: larissa@iar.unicamp.br

Enquanto ciência: “O folclore estuda a solução popular na vida em sociedade” e “todas as manifestações tradicionais na vida coletiva” (CASCUDO, 2002, p. 240). Trata-se de uma cultura que surge a partir da convivência do homem em sociedade: gestos, sinais, linguagens, formas de comunicação –e se expande para manifestações artísticas que se transmitem em sua maioria oralmente, mas que englobam diversos tipos de saberes: danças, cantos, diálogos, fábulas, culinária, artesanatos, etc.

Diferente da cultura erudita, institucionalizada, que precisa ser transmitida oficialmente (pela escola, pela igreja, etc.), o folclore está aberto à participação de todos os que convivem em determinada sociedade. Todos, em geral, conhecem e participam das manifestações folclóricas de sua região ou de seu país: ricos, pobres, citadinos, rurais. O folclore consiste, portanto, nas manifestações tradicionais da vida coletiva. Tais manifestações são transmitidas de geração a geração, sempre se transformando e renovando, mas, ao mesmo tempo, mantendo as características da tradição.

Teatro folclórico

Teatro folclórico não é um termo que apresente uma conceituação unívoca. Em geral, quando se fala em “teatro folclórico” dois tipos de manifestação artística vêm em mente:

As danças dramáticas:

Podemos denominar, num nível primário, de “teatro folclórico” os folguedos ou danças dramáticas populares, que fazem parte do universo da cultura popular e são apresentados pelas comunidades como parte de suas festas tradicionais. Nesse caso, não estamos nos referindo a um teatro propriamente dito, mas a manifestações dramáticas, a festas teatrais: os participantes não são atores, não há diretor ou dramaturgo, tudo ocorre em clima de festividade e de ritual.

Segundo José Sérgio Gonçalves:

O teatro folclórico mantém-se enquanto tal na medida em que é espontâneo. Como afirma a Professora Niomar, os artistas de tais espetáculos não têm consciência da prática teatral. Ou, em outras palavras, o seu teatro não é um gênero literário formal. O seu espaço não é formalmente delimitado. Como foi lembrado antes, o teatro folclórico permanece no meio do povo. Mesmo porque o ator, nesse teatro, é motivado por necessidades que só serão satisfeitas na medida em que sua representação tenha a participação de sua plateia, que é a sua comunidade.” (GONÇALVES, 1994, p. 3).

As necessidades, portanto, desse tipo de “teatro folclórico”, não se referem, como no teatro “regular”, à expressão artística em primeira instância; mesmo prezando a beleza, os objetivos principais dos folguedos envolvem a participação na comunidade, no coletivo, na tradição. Podem ser necessidades religiosas, de rememoração, ou apenas de diversão e interação entre os membros da coletividade que participa. Tais manifestações têm um aspecto ritualístico e suas origens ocorrem a partir do momento em que o homem começou a viver em comunidade – trata-se, portanto, de folclore.

Na tentativa de sistematizar o conceito de “teatro folclórico” nesses termos, a professora Niomar de Souza Pereira, citada por Gonçalves no trecho acima, ao se pronunciar sobre suas origens, afirmou:

É de forma dramática que o culto, em princípio, se manifesta nas sociedades ágrafas, articulando ritualmente o canto com danças e diálogos para dar ao homem a possibilidade de se relacionar com os fenômenos da natureza e as forças invisíveis do mundo mágico. Tais expressões, com a evolução da sociedade, pouco a pouco vão caminhando no sentido de abandonar o sagrado para cumprir uma função social de lazer, diversão e assumir uma fisionomia de manifestação de arte. (PEREIRA, 1994, p. 06)

A professora Niomar comenta, nessa citação, a evolução do ritual dramático para o teatro propriamente dito, como ocorreu na Grécia Antiga, em que os rituais ao deus Dioniso transformaram-se em espetáculos teatrais, sem, no entanto, perder a sua ligação com o sagrado, dentro dos festivais.

O mesmo ocorreu na Idade Média, com a saída dos rituais litúrgicos de dentro das igrejas para as praças, transformando-se em teatro. No entanto, na Idade Média, o teatro era essencialmente folclórico, já que os mistérios e moralidades, quando passam a ser encenados fora do edifício sagrado da igreja, passam a incluir, aos poucos e cada vez mais, elementos profanos, cômicos e cotidianos, representados, ao modo dos folguedos, por toda a comunidade, em ambiente público, nas grandes festas religiosas ou feiras.

Com o advento do Classicismo e a separação entre o teatro propriamente dito – com dramaturgos, atores, representado em teatros fechados– e os jogos teatrais da Idade Média, os folguedos continuaram a existir, na forma da tradição, da festa, do ritual, diferenciando-se e distanciando-se cada vez mais do teatro erudito.

Niomar Souza e outros folcloristas, como Mário de Andrade (1982), explicam a origem e criação do “teatro folclórico” brasileiro a partir da transformação dos folguedos europeus de origens medievais à realidade tupiniquim, por meio da mistura de tradições africanas e indígenas, propiciando o surgimento de manifestações artístico-folclóricas

inteiramente novas, diferentes das matrizes culturais que as originaram. Em muitas situações, torna-se bastante complicado definir quando termina o folguedo e começa o teatro. O caso dos teatros da Grécia Antiga e da Idade Média são exemplos importantes, porque quando o ritual torna-se teatro, o último continua carregado de religiosidade e de ritualidade.

Teatro e folguedos utilizam máscara, figurinos, música, dança, entre outros. Em ambos, ocorrem ensaios e apresentações públicas. Mas, para distinguir um do outro, embora exista um largo limite de diferenciação, o aspecto mais importante consiste naquele frisado por José Sérgio Gonçalves: os objetivos, as necessidades. O folguedo existe como manifestação artística intrinsecamente ligada à identidade das pessoas que o brincam, que o fazem por motivações religiosas e identitárias, sem separar sua pessoa da máscara que veste durante a festa: eu sou quem sou porque eu danço –ou eu brinco para me lembrar de quem eu sou. No teatro, o ator veste a máscara para ser outro e, se, de fato, o teatro faz parte da construção cultural de um povo, trata-se de um outro tipo de contribuição, na qual a arte surge ao mesmo tempo como contraponto e afirmação cultural e artística.

O teatro com inspiração folclórica

Aqui, chegamos a um segundo significado para o termo “teatro folclórico”: o teatro criado a partir de manifestações folclóricas; este, por ser realizado por artistas, profissionais ou amadores, mas com objetivos outros, deixa de ser folclore. As diferenças apresentam-se em vários níveis: os objetivos, a preparação, a simbologia, as pessoas envolvidas. Por outro lado, as semelhanças tornam alguns folguedos material de rico aproveitamento para a produção teatral em diferentes níveis: a preparação corporal de atores; o uso e a criação de elementos de cena, figurinos e máscaras; a gestualidade; e, mais diretamente sobre o resultado, a apropriação como fonte de criação dramaturgica e de partitura cênica.

As semelhanças, apontadas acima, propiciam que atores possam estudar os folguedos para criarem uma forma teatral própria. No caso do teatro brasileiro, ao voltar os olhos para a teatralidade dos brincantes, teatrólogos encontraram um meio de criar um teatro legitimamente nacional, abarcando temática e estrutura formal. Existem diversas possibilidades de elementos para apropriação: a mascarada, a metamorfose no outro, o jogo, a preparação, os figurinos e indumentária, a fábula, entre outros.

Quando o teatro decide utilizar elementos de folguedos em sua criação, os aspectos semelhantes entre as duas formas de arte (figurinos, máscaras, ensaios, diálogos, etc.) ganham nova finalidade. Enquanto o teatro –mesmo buscando uma função social,

enquanto arte coletiva, ou político-engajada, ou educacional – volta-se para um objetivo estético, em que um grupo de artistas se apresenta para um público que está ali para assistir; nos folguedos, brincantes e público misturam-se, integram-se de outra forma que não a do teatro convencional: eles têm objetivos outros, que podem ser religiosos, de identidade, de interação e de manutenção de uma cultura tornada tradicional (para usar os termos de Cascudo) e, portanto, não é unicamente arte, mas arte folclórica.

Nesse sentido, um folguedo só atinge suas necessidades e objetivos quando brincado dentro de sua comunidade: quando levado para fora, deixa de ser folguedo e passa a ser uma apresentação/uma exposição de um folguedo. O teatro, pelo contrário, pode viajar por diferentes culturas e, embora a recepção seja diferente, não deixa de ser teatro.

Por mais que o teatro mantenha alguns aspectos ritualísticos de sua origem, cuja base é o contato direto entre as pessoas (entre o que se apresenta e o que assiste; entre as pessoas que se apresentam; entre as pessoas que assistem), existe um momento em que a arte se diferencia do rito, e é o momento em que o teatro passa a existir enquanto arte, não mais enquanto folclore ou ritual religioso.

Afirmou Clóvis Garcia:

O Folclore, como expressão de cultura popular, transmitida na interação social, sem imposição ou sistematização, é a definição cultural de um povo. Suas expressões são vivenciadas espontaneamente e têm uma função na comunidade. Assim, Folclore é antes de tudo para ser vivido e não para ser exibido. Mesmo os Folguedos populares, que têm a forma de espetáculo e, portanto, são apresentados a um público, somente têm sentido no local e na comunidade onde se manifestam, com uma função cultural que, se perdida, determina a sua desativação, passando para o Folclore histórico.” (GARCIA, 1994, p. 22)

Assim, se levarmos um grupo de pessoas para apresentarem o Bumba-Meu-Boi do Maranhão na Europa, como uma demonstração, estaremos perdendo o sentido primeiro da manifestação, que se tornará apenas uma exposição, e não a verdadeira expressão folclórica. Do mesmo modo, se um grupo de atores utilizar o Bumba-Meu-Boi como referência para criar um espetáculo teatral, teremos um resultado outro que não o folclore, a exemplo da peça *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes.

No entanto, o que tem acontecido no Brasil desde o começo de sua história do teatro consiste exatamente na incorporação de elementos desses folguedos (e de outros elementos de cultura folclórica) dentro de uma estrutura teatral “convencional”. Esse teatro que se inspira no folclore, embora tenha outro significado cultural que não o de suas

matrizes inspiradoras, não tem importância menor dentro da formação de um país como o Brasil, do que aos próprios folguedos. O termo para esse uso de matrizes populares num teatro erudito varia. Niomar de Souza prefere “aproveitamento” ou “projeção”: “É chamado de projeção porque o folclore se projeta através de outro portador e não daquele em que exerce sua função.” (1994, p.19). Mas vários termos podem indicar a pesquisa de fontes populares no teatro: uso, utilização, apropriação, recriação, entre outros.

Clóvis Garcia (1994) cita nomes de dramaturgos que utilizaram o folclore em seu teatro, seja a partir de um projeto estético direcionado nesse sentido (como Ariano Suassuna e Carlos Alberto Soffredini), seja de maneira indireta (Plínio Marcos, Jorge Andrade, Nelson Rodrigues). Não podemos denominar todos os casos de “teatro folclórico”, mas apenas o teatro realizado por grupos, diretores ou dramaturgos que se inspiraram de forma mais direta nas manifestações dramáticas folclóricas ou nas demais formas de expressão folclórica (os cantos, as danças, a literatura) para criar espetáculos cênicos.

Para dar continuidade à temática que tenho estabelecido nestes *Cadernos*, trago o exemplo da peça *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena. A primeira comédia do autor estreou em 1838 no teatro São Pedro, no Rio de Janeiro. No entanto, as peças de Pena eram também correntemente encenadas na Barraca do Telles, pequeno teatro popular que se estabelecia no Campo de Santana durante cerca de dois meses todos os anos, sendo uma das atrações mais populares da Festa do Divino.

Apresentavam-se na Barraca do Telles vários números dançados, chamados de fado, lundu ou jongo, em que atores e, principalmente, os famosos bonecos articulados do Telles, encenavam os folguedos e danças brincados pelo povo pobre, negro e escravo nas ruas e fazendas (MORAES FILHO, 1901). Nesse caso, trata-se de um exemplo claro em que o folguedo é projetado para o palco, saindo do contexto de ritual, pelo menos em parte (já que a barraca onde ocorrem as apresentações localiza-se em uma festa, a do Divino), para ser recriado por atores e bonecos. Os ritmos dançados pelos brasileiros na rua, na festa, à porta da Barraca, ganham nova conotação, cênico-teatral, quando são recriados para serem apresentados em um palco, dentro da Barraca.

No caso de *O juiz de paz da roça*, Martins Pena finaliza a curta comédia em um ato com um número dançado, ao estilo dos entremezes portugueses. Trata-se da festa de casamento da “heroína” Aninha. O ritmo indicado na fala do Juiz é “Um fado bem rasgadinho... bem choradinho” (PENA, 2007, p. 47). No entanto, não podemos, hoje, definir de maneira acurada como seria esse fado, que, se tem origem portuguesa, com

certeza à altura de 1838 já teria se abrigado bastante para ser dançado numa representação que pretende mostrar caracteristicamente a roça e os costumes nacionais. Segundo Martha Abreu:

Os folcloristas e pesquisadores da música popular são unânimes em afirmar a dificuldade de se precisarem as diferenças entre as chulas, os fados e o próprio lundu. Suas origens remontariam ao final do século XVII, na fusão, ou, se preferirem, no sincretismo, de diferentes ritmos e movimentos, mas tendo, sem dúvida, uma matriz popular e negra bastante nítida. (ABREU, 1996, p. 55)

Quando comparamos a letra do “fado” cantado e dançado em roda pelas personagens de *O juiz de paz na roça*, animados pelos gritos de “esquentá” e “aferventá”, com a letra do jongo dançado pelos bonecos do Telles em sua barraca, não há dúvida de que ambos os artistas se utilizavam das mesmas matrizes rítmicas para compor a cena. Na peça de Pena encontramos: “Se me dá que comê,/Se me dá que bebê,/Se me pagas as casas,/Vou morar com você.” (PENA, 2007, p. 47); enquanto os bonecos de Telles cantavam: “Dá de comê,/Dá de bebê,/Santa Casa é quem paga,/A você” (ABREU, 1996, p. 65).

Sendo o jongo e o fado (ritmos que à época não se diferenciavam muito, portanto) dançados em roda, é bastante possível que tanto Pena como Telles tenham se apropriado dos mesmos folguedos brincados nas ruas para suas criações teatrais, realizando o que pode ser considerado um tipo de “teatro folclórico”, quando tema, corporeidade, dança, música folclóricas são utilizados por um artista para uma criação estética que se diferencia do folguedo, mas que dialoga intensamente com a cultura popular.

Sobre esse tipo de apropriação, que se desenvolve em toda a história do teatro brasileiro, ganhando diferentes matizes e fazendo parte de projetos estéticos de diversos artistas, escreveu Clóvis Garcia: “Essas criações são caracteristicamente nacionais, mas, ao mesmo tempo, são universais, pois expressam a natureza humana. Isso explica, por exemplo, o sucesso nacional e internacional de um texto como ‘O Auto da Compadecida’, de Ariano Suassuna.” (GARCIA, 1994, p. 23).

Quando o teatro faz uso de uma cultura que é teatral por natureza, infinitas possibilidades surgem para o artista-pesquisador e, no caso específico do Brasil, tem-se alcançado resultados extremamente inovadores a partir do advento do teatro moderno, em meados do século XX. Quando a projeção da cultura popular avança para além da temática, alcançando a forma da dramaturgia e, conseqüentemente, dos espetáculos teatrais, em exemplos como os já citados aqui *Revolução dos beatos* e *O Auto da Compadecida*, o teatro

brasileiro adquire uma composição requintada à força de incluir uma originalidade só possível porque baseada em uma cultura popular coletiva única desse povo. Afinal, a gingada do boi e o palhaço nacional, para citar os exemplos das peças mencionadas, são formas de expressão teatral brincadas em festas folclóricas nacionais que avançam nessa faixa de limite que se pode traçar entre o folguedo e o teatro, faixa essa na qual, muitas vezes, não se pode definir onde termina o folguedo e onde começa o teatro.

Referências Bibliográficas:

- ABREU, Martha Campos. *“O Império do Divino”: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)*. Tese de Doutorado em História. Campinas, Unicamp, 1996.
- ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. 3 vols. 2. ed. Belo Horizonte, Itatiaia / INL, 1982.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. São Paulo, Global, 2002.
- GARCIA, Clóvis. O aproveitamento do folclore no teatro erudito. In: *Boletim de leitura da Associação Brasileira de Folclore*, nº 12. São Paulo, Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, junho de 1994.
- GONÇALVES, José Sérgio. Apresentação. In: *Boletim de leitura da Associação Brasileira de Folclore*, nº 12. São Paulo, Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, junho de 1994.
- MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro, Paris, H. Garnier, 1901.
- NEVES, Larissa de Oliveira. Os folguedos brasileiros e a formação da nacionalidade. In: *Cadernos Letra e Ato*, nº3, Campinas, Grupos de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato, Unicamp, 2013. pp. 35-43.
- _____. Martins Pena: a cultura popular e a formação da dramaturgia nacional no século XIX. In: *Cadernos Letra e Ato*, nº2. Campinas, Grupos de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato, Unicamp, 2012. pp. 13-22.
- PENA, Martins. *Comédias (1833-1844)*. Edição preparada por Vilma Arêas. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007.
- PEREIRA, Niomar de Souza. O teatro folclórico. In: *Boletim de leitura da Associação Brasileira de Folclore*, nº 12. São Paulo, Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, junho de 1994.

Abstract: This paper presents some thoughts about similarities and differences between Brazilian popular performances and theater. Therefore, it presents some possibilities for formal theater when there is the choice to research popular performances in order to build

a play, focusing in Brazilian theater, whose innovating forms owe a lot to popular culture's theatricality.

Key-words: Brazilian theater, popular culture, Martins Pena.