

Brasil adentro, Brasil afora: teatro mambembe em cartaz

Pedro Brum Santos (UFSM)*

A sociologia de extração marxista nos ensina que as ideias hegemônicas dos tempos modernos decorrem de uma imposição de padrões culturais. Tais ideias servem para reproduzir e afirmar o chamado *status quo* e circulam a partir da apropriação de bens simbólicos, prática que Walter Benjamin classifica como barbárie. Nesse contexto de imposições, segundo o autor alemão, a cultura perde o aspecto comunitário, de prática de transmissão do saber, que possuía nas organizações sociais primitivas, e é colocada a serviço de uma realidade de aparências. Em lugar do antigo papel humanizador, as práticas culturais passam a servir à ideologia e à alienação.

Pela conceituação de Benjamin, percebemos os valores e as funções sociais implicados na circulação de bens culturais. Não devemos esquecer, porém, que a cultura é uma prática grupal materializada através de combinações simbólicas e que, dotada de uma mobilidade horizontal – age na linha do tempo – e vertical – atua entre diferentes grupos humanos – pode, do mesmo modo que perde uma função primordial em determinado momento – confundindo-se com a barbárie, como sugere Benjamin – recuperá-la ou transpô-la em situação histórica ou contexto diverso. Isso quer dizer que ao combinar o social e o simbólico contraria, muitas vezes, a lógica de seus agentes. De modo semelhante, algo que pertence ao erudito frequentemente se confunde com um aspecto do folclórico (ou espontâneo) ou se cruza com um elemento da indústria cultural. De acordo com Geertz, esse é o viés que precisamos recuperar para a compreensão adequada do fenômeno:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (...), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições e os processos; ela é o contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível (GEERTZ, 1989, p. 24).

Esse aspecto simbólico e móvel que concorre para a duração dos fenômenos no tempo e para sua propagação no espaço, aproxima cultura e literatura. Na sua feição de arte da palavra que, como sugere Antonio Candido, está presente em cada um de nós como “anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco” (CANDIDO, 2004, p. 174), a literatura é uma poderosa manifestação cultural. Cabe-lhe, pois, o

* Professor e pesquisador do Laboratório Corpus – PPGL/UFSM.

derivativo de atravessar todos os grupos sociais sob os mais diversos modelos “desde o que chamamos folclore, lenda chiste, até formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (Idem, p. 174).

Falar sobre teatro mambembe, destacar as *troupes* amadoras que circularam – e ainda circulam – pelos interiores dessa imensa terra “inculta e bela” é um pouco referir esse universo de trânsitos culturais e de permeabilidade entre manifestações de literatura e cultura. Primeiro pela própria natureza da atividade (o teatro mambembe), que não deixa de ser uma expressão genuína de arte, feita a partir da força de vontade, aprendida na comunhão entre gerações, sem o necessário aporte das escolas e da reflexão crítica. Depois, pelos múltiplos empréstimos que a prática implica: as representações levadas ao palco baseiam-se em versões de títulos consagrados, misturam dados dos originais com puras improvisações, incorporam elementos locais e contextuais. Por último, pelo caráter antropofágico do processo. O legado de Oswald de Andrade de que, como faziam nossos ancestrais autóctones, precisamos digerir a cultura que nos domina, reutilizando-a de acordo com nossos princípios, de modo a nos tornarmos mais fortes que nossos dominadores, se aplica adequadamente à prática dos mambembes que, na linha do tempo, souberam torcer os traços da grande dramaturgia às suas necessidades e aos seus interesses.

Na linha do tempo...

O artista mambembe, guardada sua relação com a arte milenar do circo no seu aspecto de arena para a prática de jogos populares ou de espaço reservado à recreação, alimenta-se significativamente da reprodução dos modelos dominantes. Ao menos essa é a versão que dá origem e impulsiona a propagação dos circos teatros móveis que circularam – e circulam – por várias regiões do Brasil e da América Latina.

Para ficarmos na realidade brasileira, o fenômeno cresce em meados do século xx através da formação de pequenas companhias, normalmente de dimensão familiar, inspiradas na onda de difusão cultural decorrente da modernização do país. Desde a criação da Rádio Sociedade, em 23, e do Instituto Nacional do Cinema, na década de 30, o movimento de irradiação de bens culturais toma impulso entre 40 e 50 levando à consolidação das transmissões radiofônicas, ao incremento da indústria editorial, à consagração da Atlântida Cinematográfica e, por fim, ao surgimento da televisão. Como decorrência desses empreendimentos, os primeiros fenômenos de massa no Brasil estarão para sempre associados à música popular, à dramaturgia e aos *fait divers*. Adaptamos aos nossos gostos e realidades os modelos de uma indústria

cultural que já nascia poderosa e sofisticada na América do Norte, num momento histórico em que a Europa procurava desvencilhar-se dos traumas do pós-guerra.

Sob o influxo de uma renovada constelação de ídolos populares e como um desdobramento natural do sistema, as pequenas companhias mambembes passaram a reproduzir, sobretudo nas regiões mais distanciadas dos núcleos produtores, a lógica de certa espetacularização da vida. Seus atores alcançaram a glória momentânea de comunidades interioranas e se desdobraram na representação de uma dramaturgia realista, fortemente inspirada no sucesso do gênero novela, cujos primeiros veículos foram o rádio e os magazines mensais e, somente mais tarde, a televisão.

A prática, portanto, era fundamentalmente espelhada no modelo de nossa incipiente indústria cultural e, na sua motivação, a não ser pela sucessão familiar do trabalho dos atores – que, desde logo, se manifestou em forma de um ensinamento transmitido de uma geração para outra – não tinha compromisso com formulações tipicamente autóctones. Há, porém, um aspecto que particulariza essas manifestações em relação às suas fontes inspiradoras. Trata-se da presença das companhias nas comunidades, do contato direto do público com a representação teatral. Graças a isso, numa época cada vez mais marcada pela mediação da tecnologia e pela automação da imagem especular – no rádio e no cinema, por exemplo, ouvimos a voz ou vemos a reprodução, mas não temos o ator *coram populo* de corpo inteiro – o teatro mambembe pôde, com os anos, afirmar sua diferença em relação aos modelos dominantes.

Na medida em que o avanço tecnológico substitui o contato direto pela interposição do meio que passa a ser reconhecido como o emissor (o rádio, a tv, o disco) e que um padrão uniformizado se impõe ao conjunto da sociedade, o artista mambembe passa a concentrar a representação das manifestações miméticas e recreativas que as comunidades desdenham ou simplesmente abandonam. Quando o aparelho de TV no centro da praça principal ou o projetor ambulante que visita o salão comunitário, aos poucos, tomam o lugar dos jogos tradicionais, das quermesses, das provas de azar e habilidade cabe às pequenas companhias, com seus copados de lona ou lata, com seus cenários modestos e seus elencos diminutos a que não raro se soma um que outro adjuvante do próprio lugar, garantir a arena onde o povo se reúne e pode se ver nos trejeitos e piadas que animam o palco e que se alimentam fartamente das referências locais.

Para melhor acolher essa função as companhias itinerantes precisaram mudar. Chegou um momento em que foi preciso abandonar a cena realista, desgastara-se o apelo ao dramalhão. Isso ocorreu aí pelos anos 80, quando o padrão novela das oito tornou-se o imperativo da dramaturgia popular no Brasil. Foi a ocasião em que os mambembes abandonaram o

modelo que vinha dos tempos dos dramas radiofônicos, há, pelo menos, quatro décadas. Em seu lugar, entronizou-se a comédia e a improvisação. O palhaço tomou o centro do palco e o restante do elenco reduziu-se ao essencial, com a única função de “escada” para o protagonista. Essa é a versão do “teatrinho” para, diante da avassaladora padronização da vida contemporânea, recuperar o humor do improvisado, do pastelão, e, na interface com os receptores, apelar ao sentido coletivo da representação, capaz de, a exemplo da grande arte, levar à distensão catártica.

História de estrada, história de vida...

Aproximar-se dos itinerantes, está visto, é entrar em contato com um universo rico, que além de ter sua própria história como prática artística é povoado de histórias de vida. As pequenas companhias sobrevivem graças à capacidade de auscultar os interiores brasileiros, de preencher o gosto por certo tipo de arte popular ainda presente em geografias distantes dos centros maiores. Prestar atenção a essa trajetória é conhecer melhor como funciona a difusão cultural nesse universo, considerando, justamente, as duas pontas envolvidas: de um lado, o artista itinerante e sua imensa capacidade de adaptação e improviso, sua admirável aptidão para harmonizar-se aos tempos; de outro, os interiores brasileiros, as pequenas comunidades e as formas como respondem e se moldam aos padrões culturais dominantes. E, entre uma e outra ponta do processo, perceber, também, como se desdobra a literatura, considerada naquele aspecto lato, como característica e necessidade humana, que lhe empresta Antonio Candido e que atrás referimos.

Essa curiosidade, entre nós, não é nova. Lembremos, a propósito, que a vida de Doralina nunca mais foi a mesma depois que conheceu e se aproximou da *Companhia Comédias e Burletas Brandici Junior*. A versão pertence ao universo da ficção e aparece no romance **Dôra Doralina**, de 75. Na ação, situada no interior cearense e passada nos anos 30, Rachel de Queiroz mimetiza, na paixão da protagonista, o antigo fascínio dos burlantins sobre nossas pequenas comunidades.

Em 79, Cacá Diegues também revisitou esse cenário através de seu festejado *Bye Bye Brasil*. O argumento é construído em torno de três artistas ambulantes que cruzam o país levando espetáculos para comunidades pequenas e pobres. A rica fotografia do filme persegue essas populações de regiões remotas e busca flagrar o ambiente de modernização dos anos 70, época em que a história é ambientada. Uma das imagens expressivas da proposta visa a mostrar o contraponto entre a caravana *Rolidei* e a televisão, exatamente no período de seu franco desenvolvimento. A população que se reúne em torno da *troupe* para ver de perto os truques de magia de Lorde

Cigano (José Wilker) e cortejar o bailado sensual de Salomé (Betty Faria) ainda possui pouca ou nenhuma contaminação da transmissão eletrônica da imagem.

Mesmo que a caravana *Rolidei* – que vende ilusão, sexo e circo – seja um subproduto da cultura dominante e, nesse sentido, distancie-se do comportamento algo familiar, embora igualmente de apelo popular, das companhias itinerantes a que nos referimos, o filme de Cacá Diegues justifica a referência. Afinal, trata-se de mais uma expressão significativa do interesse em entender – e valorizar – uma quadra importante da sociedade brasileira e que demonstra viva preocupação pelas dificuldades de sobrevivência dos que se envolvem com a arte itinerante. Além do mais, pelo fato de veicular essas preocupações através da perspectiva cinematográfica, também serve para demonstrar a imensa capacidade de reelaboração que a cultura ostenta como bem simbólico. Através de *Bye Bye Brasil* percebemos o quanto um mesmo veículo – no caso, o cinema – tanto pode ser usado para difundir os altos interesses da indústria cultural (quando simplesmente reproduz o modelo dominante) como para o exercício da crítica e da reflexão social (quando desafiadoramente focaliza as contradições de determinado processo ou período).

Se a curiosidade artística já levou o tema ao romance e ao cinema, é chegada a oportunidade de revisitá-lo pela ótica do pesquisador. O teatro itinerante, como vimos, tem rica história que merece e precisa ser contada. Para fazê-lo é necessário cautela e concentração de modo a não perder os fios do processo. São muitos os agentes envolvidos e será necessário ouvi-los com atenção. A tarefa supõe que se amarre convenientemente a memória do artista mambembe à teia coletiva de uma arte que, como toda arte, é uma manifestação de cultura, ou seja, tem função, permeabilidade e mobilidade.

A professora Elaine dos Santos se impôs o desafio. Mestre em Letras, Estudos Literários, pela UFSM, é profissional reconhecida pelo seu trabalho de educadora, desenvolvido em nossa rede pública e em instituições comunitárias de ensino superior. O teatro itinerante, para ela, é paixão antiga, alimentada por recordações familiares da época dos primeiros e inesquecíveis contatos com as *troupes* que visitavam sua terra – Restinga Seca, situada na região central do Rio Grande do Sul. Neste momento em que a própria arte questiona muitos de seus dogmas, a professora se reaproxima de seu antigo objeto de interesse e resolve transformá-lo em proposta de tese de doutoramento, projeto aprovado pelo PPGL da UFSM.

Como orientador da Elaine considero que o material que ela preparou para este número do *Fragmentum* dá uma ideia do alcance do trabalho proposto: o estudo da dramaturgia itinerante, além de desvendar um campo fértil para o filão acadêmico interessado em arte popular, terá particular proveito para muitas de nossas comunidades que poderão conhecer em detalhes uma arte que marcou suas vidas. Aqui temos duas entrevistas esclarecedoras sobre o

tema, fotos ilustrativas dos depoimentos e a necessária introdução ao assunto. Em um momento futuro, o trabalho de tese da Elaine, naturalmente, procurará responder a um conjunto amplo de questões que o tema supõe. Por enquanto, fiquemos com esta amostragem que é, também, uma entrada no material que está sendo coletado. Clóvis Dias Massa, além de professor de teatro, é particularmente preocupado com a memória do gênero. Ben-hur Benvenuto de Almeida pertence à família mais tradicional da dramaturgia itinerante do Sul do Brasil, é ator e diretor. A Elaine colheu as entrevistas, fez as respectivas transcrições e organizou os registros fotográficos. Dá-nos, assim, uma mostra do rico acervo de que dispõe para seu trabalho futuro. E agora, sem mais delongas, que se abram as cortinas...

Referências

- BENJAMIN, Walter. Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie. In: _____. **Documentos escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades: Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.