

# **Pode o teatro de rua resistir? política cultural no teatro popular de rua no nordeste**

Thiago Ranniery Moreira de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo examina alguns das tensões entre política e cultura popular nordestina no teatro de rua. A partir de sete espetáculos do Grupo Imbuça, o argumento desenvolvido é que as encenações convergem para uma política estética operadora da invenção de diferentes regimes de imagens do Nordeste e de uma cultura nordestina, colocando-nos ante a uma política identitária presa à malha do dispositivo da nordestinidade. As formas cênicas do teatro de rua não só são construídas com e na cultura nordestina, como também determinam e performam os sentidos de popular e nordestinidade, fazem a cultura popular nordestina existir como presente de uma arte e futuro de uma região forjada no passado. O estatuto da resistência política do teatro de rua no Nordeste engendrado em tais práticas teatrais torna-se um jogo marcado por um jogo de paradoxos intercambiáveis com o próprio estatuto artístico do teatro.

**Palavras-chave:** Cultura popular; nordestinidade; teatro de rua; resistência; dispositivo.

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Sergipe. Mestre em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Membro pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Currículos e Culturas (FaE/UFMG) e do Grupo de Performance e Comunicabilidade (FAFICH/UFMG).

**Abstract:** This article examines some of the tensions between political and northeastern culture in the street theater. From of seven plays of Grupo Imbuça, the argument developed is that the staging converge a aesthetics political operating to the invention in different regimes of images of the Northeast and of a northeastern culture, placing us in the face of a politics of identity mesh attached to the device of northeastern. The spectacular forms of street theater that not only are built with and in the culture, as well as determine and perform the meanings of popular and northeastern, maken northeastern popular culture exist as a gift of art and future of a region forged in the past. Then, I analyze the existence of a paradoxical status of the resistance of street theater engendered in such practices in order to intend the relationship between culture and politics in the aesthetics of street theater.

**Key-words:** Popular culture; northeasternity; street theater; resistance; device.

## 1. Introdução

Pode o teatro de rua resistir? A pergunta que dá título este artigo expressa um problema reunido sob a conjunção práticas teatrais de rua e resistência político-cultural. A dificuldade se impõe porque a junção desses dois termos parece imediatamente fazer sentido. Admite-se que o teatro popular de rua resiste e que ele faz de modos diversos que convergem num poder único de uma cultura que defende. Por um lado, a consistência da sua cena resistiria à usura do tempo; por outro, o ato cênico que a produziu, resistiria à determinação do conceito. Supõe-se que quem resiste ao tempo e ao conceito, naturalmente resiste aos poderes. O sucesso da resistência do teatro de rua parece depender de duas propriedades. Por uma parte do próprio potencial das palavras resistência e cultura que quando conjugadas juntas permitiriam que se construísse uma analogia entre a resistência passiva da pedra e a oposição ativa dos homens na prática teatral. Por outra parte, da conotação positiva de que o teatro de rua conserva uma cultura em meio a tantas práticas culturais que caíram em desuso ou sob suspeita. O léxico da resistência cultural é também uma ambivalência prática: resistir é assumir a postura de quem se opõe à ordem das coisas mesmo que implique, ao mesmo tempo, rejeitar o risco de subverter a essa ordem. Sabe-se que, hoje em dia, contudo, a postura heróica daquele que resiste à corrente democrática, comunicacional e publicitária se acomoda de bom grado à deferência no que tange as dominações e explorações em vigor (RANCIÈRE, 2010a; 2007). Conhecemos, de resto, a dupla dependência do teatro de rua em relação aos mercados e aos poderes públicos e as práticas teatrais não são nem mais nem menos rebeldes que as demais práticas culturais de uma população.

Que relação, então, estabelecer entre a idéia de uma prática cultural chamada “teatro de rua” e uma virtude específica da resistência que lhe seria própria? Supõe-se que o teatro popular de rua resistiria segundo dois sentidos de termos que são aparentemente contraditórios: como uma coisa que persiste em seu ser - o autêntico e original teatro que teria saído do povo e foi trancafiado nas casas de espetáculos e que, agora, é a ele devolvido - e como os homens que se recusam a persistir na situação em que foram alocados. Em que

condições culturais essa equivalência entre duas “resistências” aparentemente antagônicas torna-se pensável? Como pode a potência do que “se mantém si” ser ao mesmo tempo a potência do que sai de si, do que intervém na cultura para subverter precisamente a ordem que define sua própria consistência? Por que temos a necessidade de pensar o teatro de rua ao mesmo tempo com uma capacidade de autonomia, de manter-se em si, e com uma potência de saída e de transformação da cultura?

Gostaria de examinar alguns pontos dessa problemática a partir das experiências cênicas de um grupo de teatro popular de rua, o Grupo Imbuça. Fundado há 33 anos em Aracaju, Estado de Sergipe, o Imbuça<sup>2</sup> é o mais antigo grupo de teatro de rua em atividade no país. Tendo como foco principal de pesquisa a cultura popular nordestina, especialmente os elementos da literatura de cordel, as danças e folguedos populares nordestinos, o grupo mantém, hoje, em repertório quatro espetáculos: *O mundo tá virado*, *Senhor dos Labirintos*, *O palhaço e a bailarina* e *O teatro chamado cordel*. Além destes, incorporo a esta cartografia analítica as montagens *Desvalidos*, *O Auto da Barca do Inferno* e *A Grande Serpente*.

Os espetáculos chamam atenção para uma cultura à margem, os limites onde vidas sem fama, anônimas, de lavadeiras, mães sofredoras, cangaceiros, se manifestam. Essas vidas de fronteira nos fazem pensar as fronteiras da vida, em como se traçam nas práticas cênicas as bordas da identidade cultural nordestina, em como é encenada no teatro uma cultura que nos marca e nos demarca. Este artigo busca pensar as condições culturais que possibilitam a emergência de uma experiência teatral fundamental para a constituição de uma cultura nordestina. Trata-se de desnaturar certo pressuposto circulante de considerar os espetáculos teatrais como objetos estáveis e suas várias manifestações como uma parte mais ou menos acidental da história e da cultura e não essencial para compreensão da cultura popular e do próprio estatuto político do teatro popular de rua no Nordeste. Uma tentativa de mover-se fora de uma orientação “referencial” (o modo como os signos teatrais comunicaram informações de modo imparcial) em direção as atividades

---

<sup>2</sup>O nome do grupo é uma homenagem ao embolador Mané Imbuça, assassinado em Aracaju no mês de janeiro de 1978.

mais “performáticas” (o modo como a encenação situa-se e situa certo contexto), para utilizarmos as categorias propostas por Jean Alter (1990), que sempre envolvem o fenômeno teatral, mas que, tanto quanto o teatro popular de rua foi marginalizado.

Que movimento faz uma prática teatral enunciar-se como aquela que enfrenta a corrente atual do teatro que tem um “interesse cada vez mais aguçado pelo teatro alheio ao fluxo cultural tradicional” (CARLSON, 1997, p. 503)? Que sofisticado dispositivo faz tais práticas teatrais se pensarem como defensores de uma autêntica cultura nordestina e, por tabela, como um exercício de resistência cultural? Que conseqüências daí advêm para demarcações culturais? Não só para a identidade do grupo em questão que, sem dúvida, lhe deu destaque do cenário nacional (AMARAL FILHO, 2008), mas para a própria cultura que é aí encenada? Como, então, pensar o estatuto da resistência política do teatro popular de rua? Que cena é essa do teatro popular de rua? O que se encena aí? Como política, cultura e estética acabam, então, engendrados em tais encenações? O argumento, aqui, desenvolvido é de que as práticas de encenação analisadas convergem para uma política estética operadora da invenção de uma cultura nordestina, colocando-nos ante a uma política identitária presa à malha do dispositivo da nordestinidade.

## 2. Cenas de um nordeste em cena

Senhoras e Senhores, o espetáculo começa. Uma interpelação de casos: *O matuto com balaio de maxixi. A moça que bateu na mãe e virou cachorra. O Malandro e a Graxeira no chumbrego da orgia*. De um caso a outro, convoca-se uma dança popular, a congada, o parafuso, o samba de parrelha. Esse é o Imbuça! Esse é *O Teatro chamado cordel!* A literatura de cordel é levada ao palco tanto como dramaturgia, mas também como imaginário espetacular do Nordeste (BIÃO, 2005). Entre o cômico e grotesco, este é um Nordeste de uma gente alegre e dançante, um Nordeste que dança em baixo da paisagem colorida das fitas, dos bordados, dos fuxicos, das tiras de senhor de Bonfim que cercam o palco giratório de *A Grande Serpente*. Nordeste de uma gente ingênua, Nordeste dos balaio e das feiras, dos meninos brincantes, das estórias fantásticas e

fantasmagóricas, do Diabo Boi Zebus do Auto da Barca do Inferno ou das almas loucas, perambulando pelos andaimes de Senhor dos Labirintos. Nordeste ameaçado pelas coisas que vem da civilização – *seu mundo tá virado*.

Um Nordeste que não se vê mais: “espaço da saudade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006). Nordeste do sertão tradicional, do qual se sente muitas saudades quando se migra para as cidades, que ainda ia de fazer sofrer Coriolano em *Desvalidos* quando de sua partida. Quando tantos discursos falam hoje em um esgarçamento do tecido cultural nordestino, tal como as chitas desbotadas dos sertanejos de *Desvalidos*, essas cenas partem da temática da tradição. A rua vai ao mais longínquo tanto espacial como temporal interior do Nordeste em uma espécie de retorno a origem (PEDREIRA; LESSA, 2004). A cena teatral torna-se aí memória e promessa de superação do esquecimento das origens, de encontro com a autêntica face nordestina que foi recalçada pela cultura teatral dominante, de reencontro com o projeto fundamental de quem somos. Uma cena que fala de uma distância entre presente e passado e tenta mostrar que este continua bem vivo e assim deve ser. Cenas que fabricam uma tradição a pretexto de reencontrá-la e religá-la ao presente (HOBSBAWN, 1984). A monótona existência torna-se dançante e alegre, porque suas vidas cotidianas são conectadas com um destino que preexiste a elas. Há um Nordeste primordial, na verdadeira natureza das coisas, algumas vezes adormecido, mas sempre pronto para ser acordado de sua longa sonolência, para reassumir na cena sua inquebrantável existência. Os elementos essenciais da cultura popular nordestina permaneceriam imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história quando a estética da cena teatral de rua aparece presa a uma cultura contínua e totalizadora. Uma maneira narcísica de se referir à cultura nordestina ao querer garantia de sua estabilidade ao longo do tempo, de como aquilo pensamos, de como nossos modos de viver e ser nordestino seriam inscritos em uma espécie de conto de fadas. Aqui, “vive-se uma vida carnavalesca” (BAKHTIN, 1999, p. 123) – apesar, é claro, das condições adversas.

Mas nem só de tempo de carnaval vive a política cultural engendrada por tais práticas teatrais. O Nordeste é também “o território da revolta” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006). Nordeste dos sertões de areia seca

rangendo debaixo dos pés ou que cobre os corpos e roupas dos atores em *Desvalidos*. Os sertões de paisagens duras que dói nos olhos do cego Tírsias e desestabiliza a moleira da velha Joana em *A Grande Serpente*. Os sertões dos mandacarus, dos bois e cavalos angulosos como na égua vivida por uma atriz em *Desvalidos* ou no couro que cobre o figurino dos mensageiros de *A Grande Serpente*. Das sombras leves daquelas almas do outro mundo com medo do sol. Nordeste das vidas secas, de figuras de homens e bichos que nas retiradas vão se alongando para se tornarem vultos compridos que se arrastam entre a poeira das estradas nas projeções digitais de *Desvalidos*. Nordeste dos corpos ameaçados pela maldição da seca em *A Grande Serpente* ou pela presença constante da violência do cangaço. Nordeste de Deus e do Diabo se digladiando sobre as carroças de *O Auto da Barca do Inferno* nas figuras do beato e do boi. Nordeste da fé e das crenças em santas e santos. Nordeste do pobre, do pouco, do menos, dos severinos amarelos até na alma, atolados nos velhos povoados a se esfatarem pelo trabalho constante do sol e do tempo. Nordeste dos heróis populares, das tragédias familiares, como do incesto de *A Grande Serpente* ou da separação de Coriolano e Benona. Nordeste das morenas sensuais, dos velhos sábios, dos capitães da areia que sonham em ser famosos como Lampião. Nordeste, seara do vermelho e do fogo.

Estas cenas supõem a existência de um projeto fundamental que guia a cultura nordestina em segredo. Fazem uma ontologia da profundidade, na qual se busca um reencontro no futuro com uma cultura perdida em algum lugar do passado. Trabalham com a existência de universais históricos e com a vivência de objetos e seres para além da dispersão do tempo. São práticas cênicas que apagam o lugar de onde falam e olham, como se ocupassem um lugar fora do presente do palco da rua, podendo definir o seu sentido último. Fixam-se no sonho de uma vida futura advinda de um corte de alto à baixo na história, trazendo a definitiva verdade e liberdade para a vida. Uma vida empenhada em traçar o Nordeste como o espaço exemplar da miséria e da injustiça social, que precisa ser ultrapassado. Como o lugar onde se faz presente indícios da capacidade de revolta do povo, embora sem as necessárias condições subjetivas de ultrapassagem da alienação e para o encontro da consciência. Tentadas, sob essa espécie de volta ao passado, essas cenas desse teatro são tentadas a

restaurar as identidades passadas. Mas freqüentemente esse mesmo retorno mascara uma luta para mobilizar as "pessoas" para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os "outros" que ameaçam sua identidade.

### 3. Ser ou não ser nordestino: eis uma questão

As práticas cênicas do Grupo Imbuça são expressões de que há uma relação intrínseca entre as práticas culturais populares e a questão nacional. De fato, Roland Barthes (2007) já havia sinalizado que o teatro popular só é possível como um desejo da nação, é uma questão de civismo e nacionalismo. Práticas teatrais têm servido ao longo da história para a construção da civilidade e nacionalidade brasileira (HERNANDES, 2006; PRADO, 1993). O que nos impõe a pensar que tal prática teatral só é possível também com um desejo de nação, ou ainda em nosso caso, como *um desejo de região*. A questão, a saber, é que uma cultura regional, uma cultura nordestina, é um discurso que produz sentidos sobre o “Nordeste”; sentidos contidos nas histórias contadas e, porque não encenadas, sobre este região que conectam seu presente com seu passado em um regime de imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1989), nação é uma comunidade imaginada e, notavelmente, esse imaginário popular nordestino materializa-se e é alimentado materialmente na cena teatral do Imbuça. “É muito interessante quando viajamos para a região Sul [...] e percebemos as pessoas tentando entender de onde vêm as referências de nossas danças e cantos tradicionais. É diferente da cultura delas, mas é Brasil”<sup>3</sup>.

É porque “a vida das nações, da mesma forma que a dos homens, é vivida, em grande parte, na imaginação” que se pode explicar seu “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (SCHWARZ, 1986, p.106); que se pode começar a vislumbrar o que permite a tais práticas enunciarem-se como leais e filiadas à tradição nordestina. Quando noções como autenticidade e identidade mobilizadas na cena teatral parecem ser idéias típicas de culturas

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida por um dos atores do Grupo Imbuça ao Diário do Nordeste em ocasião das apresentações do grupo no Palco Giratório em Fortaleza, Ceará. Disponível em: << <http://cordelparaiba.blogspot.com/2011/04/cordel-itinerante.html>>>. Acesso em jan. de 2011.

pós-coloniais que necessitam elaborar sinais cênicos que possam reafirmar e enfatizar as novas condições culturais em nações independentes (CAMAROTTI, 2005), a cultura popular é evocada como espaço de resistência e defesa ao que é nacional, um reduto distante de sua essência e autenticidade frente à colonização estrangeira (ORTIZ, 1992). Os espetáculos teatrais do Grupo Imbuça não são apenas práticas culturais dentro de uma região; eles efetivamente participam da “invenção do Nordeste”. Suas cenas fornecem uma série de imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais, que dão sentido à idéia de Nordeste, suas experiências partilhadas, triunfos e desastres.

O Nordeste torna-se um objeto estético e as práticas cênicas preenchem os sentidos da cultura nordestina, produzindo diferentes regimes de visibilidades e dizibilidades sobre esta cultura e seus filhos. Com efeito, “O Nordeste tal como ele é” é uma maquinação histórica do movimento da intelectualidade regionalista e das elites agrárias quando da época da sociabilidade urbana e industrial que marcou a modernização da nação brasileira no início do século XIX (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006). Diferentes instâncias culturais, dentre elas efetivamente o teatro popular de rua, têm ajudado a compor o que aprendemos a chamar de cultura popular nordestina, determinadas demarcações discursivas têm, historicamente, contribuído para a materialização de uma idéia de Nordeste, “sua geografia”, “sua história”, “seu povo”, “seus costumes”. Mesmo que formalmente as práticas de teatro popular tenham sido práticas culturais de uma gente “fora das muralhas”, distante da sociedade política e das órbitas do poder, é difícil imaginar que elas estivessem ou estejam de fato fora do campo de forças sociais e relações culturais mais amplas (HALL, 2003), especialmente quando uma prática de teatro as toma como objeto de estudo e pesquisa.

Entretanto, a cultura popular nordestina, essa espécie de sensibilidade partilhada, dada como primeira à cena teatral, será tão homogênea como parece? Não parece ser suficiente dizer sim ou não ou tentar mostrar que as práticas culturais populares estão mais para uma complexa rede heterogênea que a cena teatral jamais daria conta ou dá conta parcialmente (MARTIN-BARBERO, 2003). Mas se perguntar que condições culturais permitem que se

tome por homogênea uma idéia de cultura popular nordestina? Estranhar esse intrigante lugar pré-cênico e pré-performativo dado a cultura popular nordestina, indagar o lugar aí dado a cena teatral e ao palco de rua nessa relação. Será ele mesmo apenas um meio de comunicação de uma unidade cultural? Se assim for, em que residiria a necessidade do teatro popular de rua? Onde está sua resistência? Está apenas em divulgar e propagar sentidos de uma cultura perdido no tempo e no espaço? Ou estará ele mesmo implicado em produzir tais sentidos sobre a cultura nordestina? Se sim, porque temos a necessidade de encená-los no palco do teatro de rua?

Uma possibilidade advém se concordarmos com a provocação de que a cultura popular nordestina é uma invenção discursiva da gramaticalidade da academia brasileira (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006; CHARTIER, 1995; ORTIZ, 2002; MARTIN-BARBERO, 2003). O modo como um conceito foi forjado para descrever, nomear e caracterizar práticas culturais que estariam “fora” da cultura em que o conceito foi maquinado. Logo, isso daria ao teatro popular de rua uma vantagem epistemológica sobre a cultura popular nordestina. Sem dúvida, o sentido que tais práticas teatrais estabelecem sobre a cultura dependem do sentido popular, mas são elas quem detém o sentido desse sentido, que explicam e interpretam, traduzem e introduzem, textualizam e contextualizam, justificam e significam esse sentido na encenação. Essas práticas cênicas esforçar-se-iam por oferecer a todos a riqueza da experiência sensorial e cultural disponível nas vidas secas dos nordestinos quando eles mesmos parecem não ser capazes ou não teriam meios disponíveis para tanto.

A experiência da cultura popular nordestina, seus personagens, seus folguedos, suas cores, seus gestos, sua música, sua partitura, sem dúvida, fornecem os materiais para “a elaboração de representações, que nos permite descrever, explicar e acreditar em uma dada realidade” (RETONDAR, 2005, p. 38). A questão, a saber, é que “representar, porém, é também tornar presente no instante da apresentação cênica o que existia outrora num texto ou tradição teatral” (PAVIS, 1999, p. 338). De tal modo, a encenação teatral não é somente representação, mas é também ação de representar (GUÉNOUN, 2004), de presentificar, de descrever e explicar, de dar a ver e viver um conteúdo apreendido tanto pela memória como pela imaginação. É preciso lembrar, aqui,

pois, que a encenação teatral é também processo de transformação, de maquinação, de produção de mundos. No funcionamento da linguagem da encenação teatral o *ethos* é reorganizado para alcançar de maneira particular o *pathos* (MENDONÇA, 2011). Os Nordesteiros possíveis apresentados, tornados presente nas práticas cênicas de um teatro de rua, se materializam na constelação de imagens que são aí forjadas nas experiências que nós temos nos territórios da cultura.

As práticas do teatro popular de rua do Grupo Imbuuçã trabalhariam em duas vias. Erguem-se para dar uma coerência simbólica a uma cultura ao selecionar determinados elementos estéticos e por eles para se relacionarem na composição cênica; o que sugere o modo como tais práticas espetaculares operam na invenção de uma cultura de qual supostamente falam e dão a ver (WAGNER, 2010), dão corpo a ela na cena, a tornam presente, inteiramente real; como também permitiriam interiorizar uma ilegitimidade cultural do popular nordestino, que paradoxalmente é o que lhe permite existir enquanto cena teatral. É somente à custa de uma traição legítima e legitimada que tais práticas de encenação da cultura popular nordestina podem existir. Essas práticas cênicas que escolheram falar e encenar a cultura popular nordestina nos lembram, paradoxalmente, a cada instante que a cultura popular não é arte, suas práticas não são teatro.

A cultura popular nordestina não chega “a fazer teatro”, como também não chega a despertar uma evidente simpatia pelos nordestinos explorados e desamparados. Exige-se habilmente e habitualmente que a isso se acrescente um modo de representação a que a torne inteligível e produza formas de consciência e de afetos que a partilhem. Este tem sido, ao menos sob o ponto analítico, aqui, adotado, o lugar assumido pelo teatro popular de rua tal como executado e convocado pelo Grupo Imbuuçã. De fato, tanto a rua tem sido convocada e apontada como espaço primordial de encontro e contato da cultura popular com o teatro (CARREIRA, 2002), como a próprio teatro de rua, de modo especial o Imbuuçã, tem sido caracterizado como a expressão máxima da cultura popular nordestina (BENÍCIO, 1991). A resistência do teatro popular de rua define uma política cultural própria à cena teatral de rua que se declara mais apta que qualquer outra para promover partilhas de

sensibilidades na construção de uma nova comunidade unida pelos laços da experiência vivida. O mundo do teatro popular de rua e suas encenações, ao menos, as aqui tomadas para análise, sugerem, contudo, que elas estão e não estão no *establishment* (VELHO, 1977). De um lado, se forja um isolamento quando se estimula um espírito de pesquisa cênica sobre e a partir de uma cultura nordestina dando a ver e dando valor a determinados elementos estéticos ou que são estetizados, que foram ou são relegados na cena teatral dominante. Por outro lado, contudo, buscam-se formas de encenação que rompam o próprio isolamento imposto a cultura nordestina, a própria opção por um teatro de rua se faz por aí.

No bojo de tais práticas cênicas permanece uma suposição de que a cultura popular é unitária e distinta. No palco da rua, uma cultura isolada desceria até o povo, exatamente antagônica àquela que, supostamente, deveria sair dele, expressa em sua unidade profunda e sua visão de mundo na qual seu povo é reunido no espaço teatral convocando uma alma da comunidade, um povo separado da “alta cultura” (RANCIÈRE, 2010b): o povo nordestino. Na prática, a cena teatral negocia e opera dentro do próprio regime que estabelece sua consistência, a defesa de uma cultura popular nordestina só é possível a partir de um dispositivo que “fora” dela, isto é, inserido naquilo que ela não é e a partir do qual se antagoniza, torna-se capaz de descrever, localizar e fabricar os seus *outsiders*. É esta ambigüidade terrível que parecer ser a marca distintiva do teatro popular de rua no Nordeste. A vivência de um *stranger*, no sentido dado por Simmel (1971), de estar e não estar, de pertencer e não pertencer é uma característica que marca, profundamente, a experiência cênica das práticas de teatro popular de rua do Grupo Imbuça.

Sem desconsiderar a experiência biográfica particular do grupo, há de se assinalar os limites de uma prática de encenação teatral encurralada na própria discursividade que ela se empenha em encenar. Talvez seja preciso repetir o óbvio de que essa forma de atuação é uma forma de sobrevivência possível do teatro popular de rua, sobretudo, devido ao caráter não monolítico da cultura. Não são apenas contradições inerentes à cena do teatro de rua, mas uma heterogeneidade imanente, capaz de gerar canais e domínios de atualização da experiência de ser nordestino, que vai criando áreas de manobras

e negociação da realidade. Não só toda prática teatral está ela mesma situada culturalmente (PAVIS, 2008), a cena teatral é uma nativa, retomando a idéia de Clifford Geertz (1997). Mas também, se levarmos até as últimas conseqüências a sugestão de Foster (1992) de que todo artista é um etnógrafo, a cena teatral é também antropóloga, para aplicarmos a ela o exercício proposto por Roy Wagner (2010). No sentido de que, por mais que advogue a autenticidade, tais encenações sobre essa outra cultura chamada de nordestina popular são um experimento sobre a cena cultural em que estão inseridas.

A cena teatral é tanto construída com e na cultura, como também a determina. Suas práticas são exercícios de pensamento (VIVEIROS-DE-CASTRO, 2002), no qual suas ficções cênicas são antropologias políticas no sentido de que estabelecem partilhas do que é comum ao Nordeste e ao nordestino, erguem e estruturam configurações culturais específicas. Se começamos a entender que a cultura popular não é unidade auto-evidente, que as práticas de teatro popular de rua são maneiras de a delimitarem realmente, distinguindo-a de outras culturas, constituindo, assim, sua ontologia provisória (FÈRAL, 1982) do nordestino; o que quer dizer que são, conseqüentemente, carregadas de relações de poder, então somos levados a repensar todo o problema da resistência político-cultural do teatro popular de rua, não mais como um dom de resistir, que supõe e produz uma autoidentidade linear a um conjunto de opções estéticas, mas como um conjunto de práticas cênicas que não são redutíveis a uma nordestinidade fundadora da cultura popular. Aceitar a sugestão de que a cultura popular é uma construção que não reflete uma estrutura anterior à cena teatral, mas que só pode ser compreendida como uma prática de produção da realidade. Não há um Nordeste popular pronto para encenado, um Nordeste antes do olhar cênico, que institui o horizonte da prática teatral. Se não parece, pois, ser mais possível, aqui, que as práticas culturais nordestinas populares possuam uma posição fixa ou determinada antes da cena, certamente, não há nenhum significado que possa ser arrastado no fluxo da encenação de forma inalterável. Isso permite considerar que as cenas do teatro popular de rua maquinam realidades culturais, modos de construção padronizados e performáticos nas quais as categorias de cultura,

popular e nordestinidade são postas em operação e tornam-se meios pelos quais sofrem transformação e deslocamento.

#### **4. Uma cena alimentada por paradoxos**

Este paradoxo impõe um problema à resistência político-cultural do teatro popular de rua. Seu exercício de resistir é profundamente afetado tal como já havia sinalizado Jacques Rancière (2007) para o estatuto da resistência artística. O teatro de rua não só resiste por estar e não estar na cultura popular, mas também por ser teatro e por não ser teatro. Por um lado, o teatro popular de rua promete sua resistência em virtude daquilo que o constitui, em razão de sua distância das formas da experiência popular propriamente ditada. Fechado em si mesmo, sua exterioridade com a relação às formas da experiência da cultura popular define sua resistência. É porque ele é exterior ao pensamento e ao espaço da cultura popular nordestina, em suma, porque ele é livre que pode figurar como um libertador das amarras daquilo que desqualifica a cultura popular e a apaga do cenário estético e cultural. A resistência do teatro popular de rua chama, assim, por um Nordeste do qual não se fala mais e promete a ele um novo lugar. Mas ela o chama justamente na medida em que permanece afastada das experiências da cultura popular, na medida em que só é o espaço delas se encenarem e não elas mesmas. A resistência do teatro popular de rua promete um futuro ao Nordeste que, com ela, seus filhos cessariam de traduzir em luta, ou em teatro, seus sofrimentos e queixas.

A perspectiva logo se modifica e o paradoxo da resistência do teatro popular de rua se apresenta de forma inversa: o teatro de rua é invocador de uma cultura popular nordestina na medida em que consiste no resultado de algo que, para os que a experienciam, não era teatro. A resistência do teatro popular de rua resulta de ser ele a expressão de uma auto-suficiência do próprio teatro e do Nordeste que ele se exprime. Um povo é que conhece e reconhece tais práticas populares como parte de seu modo de inscrição de vida nordestina é aquele povo que não conhece o teatro como realidade separada, que não conhece a separação das experiências coletivas populares nordestinas de uma forma distinta chamada de teatro. De modo que, o que esse teatro

convoca é um Nordeste em que, novamente, as formas teatrais serão indistintas das formas da política cultural e das formas da experiência comuns aos seus filhos. O exercício de resistência do teatro popular de rua torna-se, portanto, sua própria abolição, a abolição da distância do teatro para a qual já não basta encenar-se na rua. O teatro popular de rua ganha como objetivo a transformação de suas formas em formas de um mundo sensível comum, de uma cultura que atualize as formas de vida do povo nordestino que ele convoca.

Eis, aí, um destino dúbio, trágico e cômico, deste projeto de um teatro popular que nutre uma grande política estética: a idéia de um teatro que acompanha a resistência dos dominados de uma cultura, tornando-os senhores dela mesma, prometendo uma liberdade e uma igualdade por vir, na medida em que afirma sua resistência absoluta nas tarefas do militantismo político-cultural e na estetização das formas da vida cotidiana. A resistência do teatro popular de rua aparece, assim, como um duplo paradoxo. Para manter viva a imagem de pensamento de uma cultura popular nordestina, ele deve suprimir-se ou adiar indefinidamente a materialização desses Nordestes encenados. O paradoxo na política cultural do teatro popular de rua remete ao paradoxo que permite a definição das formas teatrais no regime estético da arte (RANCIÈRE, 2009). O teatro popular de rua se define pelo pertencimento a uma experiência sensível específica, um sensível subtraído às formas habituais da experiência sensível que a cultura popular nordestina possibilita. O senso estético que torna visível o teatro popular de rua como produto de teatro não lhe dá, contudo, nenhuma qualidade sensível que lhe pertença propriamente. É preciso fazer uma encenação capaz de emancipar-se da cultura popular ao mesmo tempo em que lhe dá visibilidade, arriscando-se a cada nova composição que sua resistência se confunda com os clichês de um Nordeste, restaurando o dispositivo da nordestinidade. Um sofisticado conjunto histórico e cultural de saberes e relações de força que demandam certos modos de ser nordestino (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001). Uma máquina de ver e falar, de tornar visível e dizível certas coisas, certos mundos, certos modos de viver e estar no mundo (DELEUZE, 1999). Os espetáculos analisados são o prolongamento inconsistente desse dispositivo da nordestinidade que faz a

cultura popular nordestina existir como presente de uma arte e futuro de uma região forjada no passado.

## 5. Sem um fim

Nordestes. Territórios reais e simbólicos com grande apelo no imaginário na cena teatral popular do Grupo Imbuça. Territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta, signos de uma revolução por vir ou de uma modernidade fracassada. Logo, estamos expostos a uma questão política: como encenar os territórios da cultura popular, dos nordestinos deserdados, excluídos, sem cair no folclorismo, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? Questionamento que arrasta também um problema estético: como criar modos de expressão cênica, ligados aos territórios da cultura popular, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador a experimentar estes mundos?

As práticas cênicas analisadas sob os sete espetáculos dão uma resposta que precisa ter sua crítica aprofundada ou mesmo radicalizada. Em certa parte, a solução encontrada para trazer à cena teatral uma cultura marginalizada foi tratá-la como objeto de representação e afirmar aí certos sujeitos como seus filhos. Conceder, contudo, a si próprio o direito de representar o mundo da cultura popular nordestina não parece bastar. Talvez seja preciso começar a desacreditar que a cena teatral de rua opera por representação do popular na rua. Já não parece ser mais o caso de encenar uma cultura enquanto entidade delimitada, mas relacionar diferentes sistemas de textos, lembrando uma idéia já discutida por Clifford Geertz (1997). Parafraseando Fernando Cristóvão (1996), embora não querendo ir tão longe, para quem a Literatura é *antropologia das antropologias*, podemos imaginar que o fazer teatral é *antropologia de antropologias*. A cena teatral torna-se relativa na medida em que ela só acontece na relação que suas opções estéticas estabelecem com a cultura que toma como objeto; ela é de fato e de direito relacional.

Se ao teatro popular de rua cabe alguma tarefa política talvez esteja nesta ontologia cênica, que articula estética e cultura. Retomando, a afirmação de Lévi-Strauss (1981) em *Tristes Trópicos*, que lá soa com certa negatividade de

que, ao fim da pesquisa, não é nem o nativo nem a si próprio que o antropólogo encontra; para o teatro popular de rua, ao final de uma composição cênica, o que se encontra não nem a cultura popular nem a si próprio. Contudo, parece ser, justamente, nesse “nem...nem” que a resistência do teatro pode se fazer. Aqui, a resistência perde seu caráter de comunicação consensual para tornar-se criação. É quando o teatro farto de representar o outro desnatura a cultura que dá ver, quando a diferença em cena não é mais localizável, torna-se diferença enquanto devir, diferir, alterar. À arte dramática de rua parece ser necessário doravante questionar seus próprios procedimentos e autoanalisar-se. O que não quer dizer parar por aqui, nessa espécie de psicologia às avessas. A arte dramática é desafiada a mostrar-se em sua própria ambigüidade e do povo que constitui, abrir-se em suas ambivalências e rasuras, para dobrar-se sobre si mesma. Isto é, quando aplicamos a noção simetriação (LATOURET, 1994) ao fazer teatral, não para fulminá-lo, exorcizar seu exotismo, minar seu campo estético, mas para fazer dizer e dá ver outra coisa. Outra coisa não apenas sobre a cultura popular nordestina, mas outra que a encenação enuncia sobre si mesmo. Afinal, talvez seja esse o nome da resistência algo que faz do teatro outro, estranho, estrangeiro em sua própria língua.

## Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 3. ed. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.
- ALTER, Jean. *A sociosemiotic theory of theatre*. Philadelphia: University Pennsylvania Press, 1990.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- AMARAL FILHO, Lindolfo Alves. (Org.). *A construção da memória: Grupo Imbuçã 30 anos*. Aracaju: J. Andrade, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARTHES, Roland. *Escritos de teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENÍCIO, Eliane. *Teatro de rua do Nordeste do Brasil: uma forma de teatro popular*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

BIÃO, Armindo. *Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 2005.

CAMAROTTI, Marco. *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001.

CARREIRA, André. Teatro popular no Brasil: a rua como elemento da cultura popular. *Urdimento*, n.4, dez. 2002, p. 5-11.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995. p. 179-192.

CRISTÓVÃO, Fernando. A literatura como antropologia das antropologias. In: ROMERO, Sílvio; BRAGA, Teófilo. *Actas do III Colóquio Tobias Barreto*. Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, p. 241-258.

DELEUZE, Gilles. Que és un dispositivo? In: BALBIER, E. et al. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1999.

FÉRAL, Josette. Performance and Theatricality: The Subject Demythified. *Modern Drama*. v. 25, n. 1, mar. 1982, p. 170-181.

FOSTER, Hal. The Artist as Ethnographer. In: FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GUÊNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*.

HERNANDES, Paulo. *Meraviglia: o teatro de José de Anchieta*. Tese de Doutorado. Unicamp, Campinas, 2006.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWM, Eric; Ranger, Thomas (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Cultura popular y comunicación de masas In: APARICI, Renato. (Org.) *Cultura popular, industrias culturales y ciberespacio*. Madrid: Universidad Nacional Educación a Distancia, 2003b. p. 41-60.

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

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Ed.34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. *Urdimento*, n. 15, out 2010a. p. 21-24.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (org). *Nietzsche e Deleuze, Arte e resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

SCHWARZ, Benjamin. Conservatism, nationalism and imperialism. In: DONALD, James; Hall Stuart. (orgs.). *Politics and Ideology*. Milton Keynes: Open University Press, 1986.

MENDONÇA, Carlos Camargos. Um espectador ordinário entre a crítica e a representação. *XX Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Comunicação*, Porto Alegre, jun. 2011.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RETONDAR, Jeferson José Moebus. Jogo e Teatro: a arte das representações na trama significativa entre o sagrado e profano. *Impulso*, Piracicaba, v. 16, n. 39, p. 37-52, 2005.

VELHO, Gilberto. Desvio e vanguarda. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

VIVEIROS-DE-CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*, v. 8, n. 1, 2002. p. 113-148.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.