



Virginia Sambaquy-Wallner (Autor)

## **Rito, participação e movimento no Teatro Contra a Barbárie**

Processos de ritualização no teatro alternativo em São Paulo na primeira década do século XXI



<https://cuvillier.de/de/shop/publications/6995>

Copyright:

Cuvillier Verlag, Inhaberin Annette Jentsch-Cuvillier, Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen, Germany

Telefon: +49 (0)551 54724-0, E-Mail: [info@cuvillier.de](mailto:info@cuvillier.de), Website: <https://cuvillier.de>

## 1. Introdução

Rito e teatro estão interligados desde os primeiros relatos deste. Já no início do teatro ocidental na Grécia havia a consciência desta interligação. O teatro grego era marcado por festivais sagrados em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação, da procriação e da vida exuberante. A multidão reunida no *Theatron* não era meramente espectadora, mas participante do evento (Berthold 1991: 126).

Aristóteles, contudo, entendia teatro como uma estetização do mundo separando um evento do outro. No decorrer da história, o elemento ritual foi, paulatinamente, afastando-se do teatro. O espectador, participante elementar na ritualização, foi assumindo uma posição passiva de observador em relação ao espetáculo. Seu envolvimento passou a ocorrer em um nível emocional com relação à trama e às personagens das histórias representadas (Berthold 1991: 127). No início do século vinte, o teatro estabelecido estava caracterizado por representações em que o espectador se encontrava em uma posição confortável e protegida pela separação espacial demarcada por meio do palco italiano e da quarta parede, que limitava sua participação ao espetáculo como *voyeurística* (Artaud <sup>3</sup>2006: 7-8).

No decorrer do século passado, no entanto, iniciou-se um processo de reversão no teatro ocidental. O teatro estabelecido com uma separação rígida e intransponível entre cena e espectador não espelhava mais seu tempo e passou a ser questionado. Surgiu a necessidade de romper essa barreira, de fazer com que o espectador saísse de sua posição passiva. Uma das formas utilizadas para esta mobilização foi o redescobrimto do rito, que, por definição, requer a participação de todos os envolvidos na encenação, tanto atores como também espectadores (Artaud <sup>3</sup>2006: 92).

No caso do Brasil é incontestável a teatralidade de ritos populares como carnaval ou bumba-meu-boi, dos variados ritos do candomblé ou indígenas sendo concomitantemente processos teatrais preparados para um grande público.<sup>1</sup> Da mesma forma o teatro, desde

---

<sup>1</sup> A formação cultural do país distingue-se pela diversidade de culturas com heranças de ritos indígenas, africanos, europeus e asiáticos. Ritos festivos como carnaval, bumba-meu-boi, ou mesmo cultos religiosos como romaria à Nossa Senhora Aparecida ou o candomblé são exemplos de rituais com alto teor dramático. O carnaval no Rio de Janeiro, por exemplo, com a competição entre as escolas de samba, transformou-se em um evento internacional e muitas sessões de candomblé são rituais essencialmente turísticos. A dança do bumba-meu-boi, difundido em todo Brasil, é, dependendo da região, encenado como espetáculo teatral. Para maiores explicações sobre esses ritos ver nota de rodapé 256.



sua introdução no Brasil pelos padres jesuítas<sup>2</sup>, foi usado de forma ritual com o propósito de catequização. Esta herança ritual, ainda que, longe do propósito religioso, estende-se sobre o teatro alternativo<sup>3</sup> no Brasil até hoje ainda estimulando uma transformação do espectador. Mais especificamente em São Paulo, um grupo de intelectuais paulistanos reconhece a necessidade de criar um teatro voltado ao rito, genuinamente brasileiro direcionado ao povo e, afastando-se tanto do aburguesamento do instituído Teatro Brasileiro de Comédias (TBC) como também do nacionalismo político do Teatro de Arena, cria, no final dos anos cinquenta, o Teatro Oficina. José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) faz nascer, com o Teatro Oficina, um *Teatro Antropofágico*<sup>4</sup> e ritualístico ocupando-se de mobilizar e envolver o espectador de forma intensa (Limongi 2008: 23-24). Em meio às turbulências da Ditadura Militar, o Oficina absorve a ritualização, quebrando as barreiras entre cena e público, entre tempo e espetáculo<sup>5</sup> e influenciando uma série de grupos da geração seguinte que passam a fazer uso do rito como estratégia para a participação do espectador e consequentemente, sua transgressão, sua passagem, sua transformação seja ela em nível intelectual ou social, duradoura ou momentânea (ibidem: 104-108). É a partir da criação do Teatro Oficina que se pode falar de teatro direcionado ao rito no Brasil, com uma estética inovadora e, principalmente, com uma atitude crítica perante o seu público, incluindo o espectador à ação cênica. Com o acirramento da censura introduzido pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5)<sup>6</sup>, e o exílio de Zé Celso em 1974, o Oficina faz uma longa pausa de vinte anos.<sup>7</sup>

Durante as décadas de oitenta e noventa, carregadas com o peso das sequelas da Ditadura Militar somadas a uma política cultural extremamente liberalista, o ritual no teatro

---

<sup>2</sup> Já no começo do século XVI os jesuítas colonizadores usavam o rito no teatro como método de transformação para catequizar os indígenas. Padre José de Anchieta, com seu trabalho de catequização através do teatro, foi considerado o “Apóstolo do Brasil” (Magaldi<sup>5</sup>2001: 16). Anchieta realizava rituais religiosos em forma de teatro com os indígenas. (Magaldi<sup>5</sup>2001: 16-24).

<sup>3</sup> Para evitar a ambiguidade do termo *vanguarda*, que implica ir a frente dos outros, este trabalho opta pelo termo *alternativo*, entendendo esse tipo de teatro como uma possibilidade de expressão artística ao lado de muitas outras. Ademais o termo *Teatro Alternativo* deve ser entendido per se como uma constante tentativa de ultrapassar fronteiras. O termo *Teatro de Vanguarda* será considerado aqui o movimento histórico europeu que começou com Antonin Artaud, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Wsewolod Meyerhold seguindo até Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

<sup>4</sup> O termo *Teatro Antropofágico* será elucidado na subsubseção 2.2.2.1.

<sup>5</sup> O espetáculo, *Os Sertões*, que estreou em 2006, composto de cinco partes, era apresentado em cinco dias, aproximando-se intensamente a estruturas rituais brasileiras como carnaval e bumba-meu-boi, que também estendem-se por vários dias (Limongi 2008: 108).

<sup>6</sup> Ato Institucional nº 5 ou AI-5 foi o quinto decreto imposto pelo regime militar brasileiro em 13 de dezembro de 1968 durante a presidência de Artur da Costa e Silva (Vannuchi 2007: 89).

<sup>7</sup> Zé Celso volta do exílio em 1978 agindo como ativista cultural e, desde então, esforça-se por reconstruir o Oficina, agora sob o nome de Oficina Uzyna Uzona. Somente em 1996, com o espetáculo, *As Bacantes*, de Eurípedes, ele consegue recompor totalmente seu teatro.

alternativo dá espaço a um teatro dominado por encenadores, que direcionaram seus trabalhos à estética internacional orientando-se no modelo europeu pós-dramático. Espetáculos de encenadores como Gerald Thomas, Antunes Filho ou Marcio Aurélio, entre outros, são trabalhos cênicos que valorizam a imagem, voltados à ideia de teatro pela arte e imagem, sem pretensões específicas em relação ao espectador.

Com a virada do milênio, contudo, ressurgem, de forma exponencial, companhias teatrais com espetáculos intensamente ritualizados. Em 2003, por exemplo, o grupo teatral Companhia São Jorge de Variedades apresentou, depois de dois anos de residência artística nos Albergues municipais<sup>8</sup> Canindé Núcleo e Cidadania e Albergue - Oficina Boracea, o espetáculo teatral itinerante, *As Bastianas*, fazendo com que o espectador seguisse as várias estações cênicas, comesse, dançasse, encenasse e contracenasse durante o espetáculo junto com os atores. Em 2004 o Grupo XIX de Teatro transforma um grupo de espectadoras em pacientes de um hospital psiquiátrico, levando-as a contracenar com as atrizes do espetáculo *Hysteria*. Em 2011 o grupo teatral OPOVOEMPÉ leva seus espectadores com o espetáculo *AquiFora* em forma de procissão por um passeio pelo centro de São Paulo, transformando-os em atores. Em 2012, o grupo A Brava Companhia convida os espectadores com o espetáculo *Corinthians, meu amor* a participar de uma partida de futebol, com momentos de batismo, candomblé e revolução.<sup>9</sup>

A atualidade do teatro ritualizado em São Paulo manifesta-se como uma corrente foga dentro do teatro alternativo, chamada, o *Teatro Contra a Barbárie (TCB)*<sup>10</sup>, com projetos que evocam a transformação usando o ritual de uma forma tradicional como em espetáculos convencionais, ou transpassando, de várias formas, as fronteiras de um espetáculo teatral convencional, buscando uma aproximação da vida real<sup>11</sup> ao deslocar o

<sup>8</sup> Albergues são casas estatais ou municipais que abrigam pessoas sem moradia, dando-lhes um teto e a possibilidade de reestruturar suas vidas.

<sup>9</sup> Para maiores informações sobre os espetáculos aqui mencionados vide as respectivas análises, subseção 4.5.1 *As Bastianas*, subseção 4.4.3 *Hysteria*, subseção 4.5.4 *AquiFora* e subseção 4.4.1 *Corinthias, meu amor*.

<sup>10</sup> O movimento que surgiu a partir do *Teatro Alternativo* de São Paulo, em 1998, chamou-se *Arte Contra a Barbárie*. A ideia inicial dos participantes do *Arte Contra a Barbárie* era estender o movimento para outras áreas da arte, tirando a exclusividade do teatro. Contudo o movimento limitou-se à área das artes cênicas. Por isso esse trabalho, para tirar qualquer ambiguidade do termo *arte*, definiu o movimento estético cênico que surgiu a partir do *Arte Contra a Barbárie* como *Teatro Contra a Barbárie (TCB)*. O *TCB* envolve grupos teatrais que possuem uma mesma linha de concepção teatral, criando espetáculos ritualísticos (1.2).

<sup>11</sup> Como aproximação da vida real, considera-se, além do deslocamento do espetáculo e a participação do espectador, também o intento dos grupos em incluir às encenações momentos prévios e posteriores aos espetáculos, buscando uma forma de estender o momento liminar (texto cênico). Esta questão será aprofundada na subseção 3.5.3.



espetáculo e reivindicar a participação do espectador. As transgressões podem revelar-se no texto cênico, como trama dramática (fábula), figurino, corpo, iluminação, gravação, vídeo, ator narrador, entre outros como também na participação do espectador e no deslocamento de cena. Essas transgressões são iniciadas e acompanhadas por ritualizações ou por fragmentos de rituais. O presente trabalho apresenta as formas de ritualizações utilizadas nos espetáculos de grupos teatrais pertencentes ao *Teatro Contra a Barbárie* e, igualmente, ocupa-se em descrever que relação o rito possui, entre a mobilização do espectador e o deslocamento do espetáculo, como também as estratégias que este teatro encontra para conquistar uma transformação do espectador através do espetáculo ritualizado. Para elucidar a presente análise, foi concebida uma tipologia da ritualização no teatro, considerando-se a participação do espectador e o deslocamento de cena. É essa lacuna da pesquisa científica que o presente trabalho cobre, realizando com a tipologia um trabalho pioneiro.

## 1.1 Estruturação do trabalho

O atual trabalho constitui-se em quatro momentos: em um primeiro passo serão esclarecidas a terminologia para a compreensão da análise a ser desenvolvida e a situação histórica do objeto de estudo. Assim a seção 1.2 trata a diferença entre os termos *rito* e *cerimônia*, o entendimento atual da relação entre rito e teatro, os termos *peça teatral*, *encenação* e *espetáculo* e por fim descreve a formação do movimento teatral *Teatro Contra a Barbárie*. Ainda nesta seção será determinado o *corpus* para a análise (1.3) e a situação da pesquisa científica nesta área desde os últimos nove anos será apresentada (1.4).

A segunda etapa abrange a origem da estética do movimento *Teatro Contra a Barbárie* (TCB) dentro dos contextos internacional (2.1) e nacional (2.2). Dentro do contexto internacional será considerado o *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud e o surgimento do Teatro de Grupo. A nível nacional, será abrangido, em um primeiro passo, a ligação entre a formação do teatro alternativo em São Paulo e o rito (2.2.1) e, a seguir serão abordadas as correntes mais relevantes de teatro ritualizado em São Paulo (2.2.2), sendo o Teatro Oficina o grupo pioneiro (2.2.2.1), sucedido pelos grupos Teatro da Vertigem e Companhia do Latão (2.2.2.2). O próximo passo é uma situação e definição do TCB dentro do contexto paulistano de teatro ritualizado (2.2.3).

O terceiro momento desta pesquisa ocupa-se em embasar teoricamente e situar historicamente os processos de ritualização no teatro, partindo do estudo do início do século vinte desenvolvido pelo etnólogo francês, Arnold van Gennep, sobre a



estruturação antropológica do rito (3.1), até chegar à uma conciliação entre rito e artes cênicas (3.2). Na seção 3.3 há a elucidação metodológica da estratégia de análise do *corpus* sob a concepção de análise semiótica de Erika Fischer-Lichte, seguida de uma explanação sobre o espetáculo como momento liminar e texto cênico. Os elementos cênicos relevantes para a análise semiótica da ritualização nos espetáculos do *TCB* serão explicados na seção 3.4. A seção 3.5 expõe, em um primeiro momento, como o *TCB* concebe seus espetáculos (3.5.1), seguido pela subseção 3.5.2, que apresenta de que formas de representação cênica surge o espetáculo do *TCB*. Na seguinte subseção 3.5.3, são analisados os critérios que levam à formação de uma tipologia do teatro ritualizado em São Paulo, seguido pela exposição e descrição da tipologia das diferentes ritualizações ocorrentes no *TCB* (3.5.4).

O foco central deste estudo encontra-se no quarto capítulo, no qual ocorre, em um primeiro passo uma sinopse pioneira dos grupos em estudo (4.1), seguida da análise dos quatro diferentes tipos de ritualizações nos espetáculos dos grupos do *TCB* (4.2, 4.3, 4.4 e 4.5).

Esse trabalho, por entender o ser humano como uma espécie única sem distintas raças, escolhe conscientemente usar a denominação *preto* para caracterizar pessoas de cor preta, discordando da forma usual brasileira *negro*, pois a conexão do termo *negro* com a ideologia de raça é intrínseca e por isso inaceitável.

## 1.2 Terminologia

### RITO<sup>12</sup> E CERIMÔNIA

Para dar início a esta pesquisa, faz-se necessária a explanação de termos que, por evolução histórica, por interseção de áreas de pesquisa ou por sua abrangência, não possuem uma definição inequívoca por excelência, podendo ser interpretados através de várias perspectivas, dependendo do enfoque que eles recebem.

A investigadora cultural Doris Bachmann-Medick considera *rito*, como um fenômeno sociológico, um termo inflacionado e desgastado, sendo utilizado em qualquer ação repetitiva estereotipada, estandardizada ou formalizada (Bachmann-Medick <sup>4</sup>2010: 111). Da mesma forma, o dramaturgo nova-Iorquino Richard Schechner expressa a dificuldade

---

<sup>12</sup> Segundo o dicionário Houaiss ambos os termos podem ser considerados um conjunto de regras envolvendo práticas rituais, sendo o termo *rito* usualmente usado em contexto religioso e o termo *ritual* em contexto social (Houaiss 2001: 2463). Entretanto, este trabalho utiliza os termos *rito* e *ritual* como sinônimos pois, dentro do contexto teatral, os momentos rituais encontram-se em uma situação à parte, não sendo possível atribuí-los a um contexto específico.



de definir rito: “Ritual has been so variously defined – as concept, praxis, process, ideology, yearning, experience, function – that it means very little because it means too much”<sup>13</sup> (Schechner 1995: 228).

Entendendo desta forma, podem-se considerar como rito, as cerimônias de escovar os dentes, de ir para a cama, das refeições, ou até mesmo de rituais de discussão ou de aula. Faz-se necessária uma definição mais específica do termo *rito*. O antropólogo francês Charles Arnold Kurr van Gennep define em seu livro *Ritos de Passagem*<sup>14</sup>, datado em 1909, por rito a realização de um evento que acompanha, possibilita e controla uma mudança social, espacial (geográfica) ou temporal na vida de um ou mais indivíduos (van Gennep<sup>3</sup>2005: 21). No sentido clássico antropológico, rito possui uma dimensão sacral, servindo de elo entre o mundo profano e o sagrado. Rito, nesta definição, é um fenômeno que se constitui em fases e acompanha o indivíduo em um processo de transformação. Ademais, rito ocorre isoladamente das ações cotidianas, possuindo uma função simbólica e convencional.

Assim, rito, que acompanha uma passagem de uma situação a outra, difere-se claramente de cerimônia, que somente indica uma ação, não ocorrendo nenhuma transformação (Turner 1989: 128).<sup>15</sup> Então, enquanto o proceder para escovar os dentes revela uma cerimônia, um casamento ou um enterro são exemplos de um ritual. A presente pesquisa entende o fenômeno que ocorre nos espetáculos aqui estudados como ritos e não como cerimônias, pois os eles almejam uma transformação de todos seus participantes, principalmente do espectador através do poder transformativo do rito.

## RITO NO TEATRO

Tendo o termo *rito* esclarecido, surge a necessidade de esclarecer o fenômeno *rito no teatro*. A diretora teatral brasileira Maura Baiocchi define *rito no teatro* como: “uma forma de cerimônia coletiva de caráter para-teatro-coreográfico com a meta de vivenciar uma experiência limítrofe” (Baiocchi 2011: 48).<sup>16</sup> Relevante nessa definição é a ideia de

<sup>13</sup> Rito tem sido definido das mais variadas formas – como conceito, prática, processo, ideologia, necessidade, experiência, função – que acaba significando muito pouco porque significa muito (tradução: Virginia Sambaquy-Wallner – VSW).

<sup>14</sup> O livro, *Ritos de Passagem*, teve, ao ser publicado em 1909, uma recepção negativa no meio acadêmico, por conter preceitos contrários à forte corrente acadêmica antropológica, liderada pelo etnólogo e sociólogo Émile Durkheim (van Gennep<sup>3</sup>2005: 237).

<sup>15</sup> Victor Turner foi um antropólogo escocês. Dedicou-se ao trabalho com símbolos, rituais e ritos de passagem, destacando-se pelo trabalho voltado à relação entre rito e teatro em sociedades modernas. Maiores informações sobre a pesquisa de Turner entre o rito e sua relação com o teatro encontram-se na seção 3.1.

<sup>16</sup> Constata-se aqui a dificuldade de se discernir os termos *rito* e *cerimônia*.



se viver uma experiência limítrofe, isso é, que possa conduzir a uma transformação. Reclamando por uma forma de sistematização da relação entre rito e teatro, o Dicionário da Teoria do Teatro Metzler entende rito no teatro como ações transformativas, que seguem um modelo tradicional (Fischer-Lichte 2005: 274) e explana a generalização de sua definição com a inexistência de um modelo de ritual teatral que envolva todo o leque de rituais teatrais existentes, apontando para a postura de que, para obter modelos de ritos teatrais, torna-se necessário o desenvolvimento de estudos de caso. É essa lacuna da pesquisa científica que o presente trabalho cobre, realizando com a análise semiótica do tipos de ritualização do *TCB* um trabalho pioneiro.

Em seu ensaio *Ritualität und Grenze*<sup>17</sup> (2003), a teórica das Ciências Cênicas, Erika Fischer-Lichte, mostra que a reaproximação entre teatro e rito já ocorria no começo do século passado.<sup>18</sup> Ao analisar a encenação teatral *Electra*, de Eurípedes, por Max Reinhardt, em 1903, no teatro Kleines Theater, em Berlim (Fischer-Lichte 2003: 11), Fischer-Lichte observa os movimentos e o trabalho de voz da atriz Gertrud Eysoldt, reconhecendo em sua atuação tal esforço e mutilação que torna impossível a separação entre o corpo da personagem e o corpo da atriz. As fortes emoções que a atriz evoca durante o espetáculo através de sentidos e sentimentos modificam seu estado psíquico consumando, mesmo que somente durante o espetáculo, a transformação da atriz. Segundo Fischer-Lichte, Eysoldt causa, com sua performance, uma sensação de mal-estar no público e, com ela, um posicionamento crítico dele, permitindo que o espectador também tenha a possibilidade de viver uma transformação (Fischer-Lichte 2003: 12). A autora reconhece, com esta análise, a relação que há entre a transgressão de fronteiras e a ritualização no teatro:

Die Überschreitung der Grenze zwischen dem phänomenalen und dem semiotischen Körper der Schauspieler und die dadurch ermöglichte Überwindung der Rampe, d.h. der Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern, erscheinen in diesem Kontext als spezifische künstlerische Verfahren, um eben zur Auflösung der Grenzen des Ichs -

---

<sup>17</sup> O título, que não foi publicado no Brasil, teria o título: *Ritualização e limite*.

<sup>18</sup> Fischer-Lichte observa que *Elektra* não é a única encenação a mostrar uma aproximação entre teatro e rito da sua época. No período entre a troca de séculos e a Primeira Guerra Mundial há uma intensa ocupação da arte dramática com os limites entre rito e teatro. A incompatibilidade entre o individualismo e o coletivo e ao mesmo tempo a formação de massas anônimas que surgem com a Revolução Industrial, assustam os intelectuais que passam a buscar outras formas de expressão (Fischer-Lichte 2003: 20).





bei Akteuren und Zuschauern – und damit zu einer neuen Form von Gemeinschaft zu gelangen<sup>19</sup> (Fischer-Lichte 2003: 21).

Fischer-Lichte enfatiza, contudo, que, embora a ritualização no teatro haver retomado força desde o início do século vinte, foi no final dos anos sessenta, que o *Teatro de Vanguarda* europeu redefiniu o rito, desvinculando-o de conceitos repressores da sociedade conservadora da época, abrangendo o público ao espetáculo e ganhando importância como inspiração à resistência. Como exemplo, pode-se citar a influência do Teatro de Grupo sobre manifestações políticas, como as reverberações do Movimento Estudantil<sup>20</sup>, em 1968 (Fischer-Lichte 2003: 26). O espetáculo *Paradise Now*, do grupo teatral Living Theatre, que estreou em 1968, no Festival de Avignon, tratava da liberação espiritual e política, pretendendo alcançar a anarquia (Idem 1968: 22). O grupo, descontente com uma apresentação em sala, busca a democratização total do espetáculo, levando-no às ruas. Como reação a essa atitude, o prefeito de Avignon, M. H. Duffaut, obrigou a trupe do Living Theatre a evacuar seus aposentos (ibidem: 22). Esse fato elevou o espetáculo, entre jovens e estudantes, a um símbolo de luta contra a opressão e o sistema. Em particular, o espetáculo *Paradise Now*, saiu da sala teatral, influenciando o espectador e alcançando sua atuação na sociedade. Também no Brasil é possível constatar uma interação entre Teatro de Grupo e manifestações políticas. Neste mesmo ano, no Brasil, pode-se reconhecer uma interação entre ações de grupos teatrais como encenações em portas de fábricas organizadas pelo Centro Popular de Cultura (CPC), do Rio de Janeiro, e o momento político: *Passeata dos Cem Mil*, na Candelária (Damasceno 1994: 122; Santos 2009: 500), e entre espetáculos do Teatro Oficina e manifestações públicas na Praça da Sé, em São Paulo (Damasceno 1994: 149; Freitas 2005: 80).

Surge, concomitantemente, a partir dos anos sessenta, um grande interesse científico pelo aspecto performático das artes cênicas<sup>21</sup> com modelos de análise de espetáculos teatrais, irrompendo uma extensão da visão performática, com estudos sob a perspectiva cênica das artes plásticas, da política e da vida cotidiana. Simultaneamente surge uma abordagem performativa da análise ritual na etnologia. Doris Bachmann-Medick

---

<sup>19</sup> A transgressão de fronteiras entre o corpo fenomenológico e o semiótico do ator e a possibilidade de superação da rampa, isto é, superação da quarta parede, que surge a partir desta transgressão, parecem atingir neste contexto artístico de dissolução da fronteira do eu entre atores e espectadores uma nova forma de comunidade (tradução: VSW).

<sup>20</sup> Fischer-Lichte refere-se no seu livro ao *Movimento Estudantil* europeu que iniciou na França e que teve grande reverberação na Alemanha.

<sup>21</sup> Até então o enfoque era direcionado ao texto escrito (peças teatrais) das artes cênicas (vide Balme 1999: 72).

denomina este fenômeno como *performative turn* (Bachmann-Medick 2010: 105). Essa nova perspectiva possibilita e justifica um estudo científico da relação entre rito e teatro.

O emprego do *rito* como estratégia dramática distingue-se do *rito* como fenômeno antropológico por ser per se um jogo entre ator/personagem e público, descendente, incitativo e primeiramente estético. O rito antropológico, por sua vez, é um evento sério que requer a participação de todos envolvidos, possui função reguladora e é primeiramente formal e funcional. Ritos como batismo, casamento e aniversário entre outros acompanham o indivíduo em um processo de transformação controlado e esperado por toda a sociedade com a função de manter a ordem. O emprego de rito no teatro, por sua vez, pretende o desencadeamento de um processo de transformação nos participantes do momento teatral sem a função de controle. Esta oposição entre transformação com ou sem controle é a diferença elementar e revolucionária entre rito antropológico e rito no teatro.<sup>22</sup>

Contudo, interessante não é o estudo do que diferencia rito do teatro, mas do que aproxima as duas ciências. Fischer-Lichte, reconhece a temática “teatro e ritual” (Fischer-Lichte 2005: 274) como a ponte mais importante entre as artes cênicas e a etnologia. A relação entre teatro e antropologia como estudo científico é denominada pelo dramaturgo Richard Schechner *Teoria Performática*<sup>23</sup> (Schechner 1985: 295-324). Partindo das primícias da *Teoria Performática*, Fischer-Lichte estende e classifica quatro dimensões de efeitos comuns entre rito e teatro:<sup>24</sup> a dimensão catártica, a dimensão convencional, a dimensão transformativa e a dimensão liminar<sup>25</sup> (Fischer-Lichte 2005: 277). A primeira abrange a capacidade terapêutica que ambos fenômenos possuem ao tratar a temática da

---

<sup>22</sup> O pressuposto de que o rito antropológico necessariamente controla todos os seus participantes e que o rito teatral não possui nenhuma intensão de controle sobre a transformação de seus espectadores pode e deve ser questionado. Contudo este trabalho concentra-se na estruturação do rito nos espetáculos e não na sua intensão.

<sup>23</sup> Schechner reconhece dois âmbitos de contextualização da *Teoria Performática*: interpretando *performance* como comportamento humano, seja ele individual ou social, ou entendendo *performance* como a interação individual ou social no teatro, dança ou outra forma performática (Schechner 1985: 296). É a partir da segunda perspectiva que esse trabalho parte.

<sup>24</sup> Richard Schechner, por sua vez, encontra na sua *Teoria Performática* (Schechner 1985: 295-297), seis pontos comuns entre rito no teatro e rito antropológico. O primeiro item é o poder de transformação do ser e/ou outras consciências, seguido pela intensidade da *performance*. Como terceiro ponto, ele cita a interação entre os participantes. No caso do teatro ritualizado, é considerada a interação entre ator e espectador. Como quarto ponto, ele cita a ordem na sequência da *performance*. O fato dos participantes terem consciência da *performance* em que atuam é o próximo ponto em comum. Como último item coincidente entre as duas formas de rito, consta a forma como a *performance* é gerada e avaliada (Schechner 1985: 3-33).

<sup>25</sup> Fischer-Lichte toma o termo *liminar* de van Gennep e o define como “experiência de transgressão de fronteiras e situações ambivalentes” (Fischer-Lichte 2005: 186-188). O termo será aprofundado na seção 3.1.



violência e/ou sexo ou outro sub-texto polêmico. Com o sacrifício de um representante<sup>26</sup>, as agressões internas e pensamentos destrutivos de uma comunidade são redirecionados e, através de uma catarse são transformados em algo positivo.<sup>27</sup> O dramaturgo americano Richard Schechner por sua vez estabeleceu este vínculo catártico, partindo do pressuposto de que em cena, como também em festas dionísicas, onde rege entre os participantes um estado de exceção, o público observa o ator como vítima de forma duplamente afastada. Os indivíduos que assistem ao espetáculo “saem” da sociedade e “entram” (Schechner 1995: 234) no teatro onde eles interpretam o papel de sociedade como grupo e não como indivíduos. O ator, por sua vez, interpreta a personagem que assume o papel da vítima, causando uma representação da representação (ibidem: 234). Esse “afastamento” facilita um posicionamento crítico e conseqüentemente uma transformação.

A dimensão convencional abrange a importância que rituais e encenações dramáticas possuem pela familiaridade que compartilham com o público por serem eventos socialmente convencionalizados, abrindo a possibilidade de ativar o espectador à determinadas atitudes. O cientista social americano Erving Goffman, que desenvolveu um estudo profundo sobre o comportamento performático de atores e espectadores no mundo real, considera esta dimensão, um ritual de interação, onde o indivíduo é influenciado por duas regras de comportamento<sup>28</sup>: uma direta de deveres, que obriga o indivíduo a interagir e outra indireta, de expectativas, que estabelece aspirações nas atitudes de uns em relação aos outros (Goffman 2013: 217-218). O jogo em que o teatro aposta, é na mescla entre a convenção teatral e a ritual para conquistar, se possível, a transformação do espectador.

A dimensão transformativa implica o aspecto lúdico e criativo e o contingente que permite a mudança de posições sociais de pessoas dentro dessas estruturas ou até mesmo mudanças na própria estrutura social (Köpping 2000: 1). O antropólogo Klaus-Peter Köpping, ao aproximar em sua pesquisa rito e teatro, acentua que o significado específico e efeito de rituais nunca são interpretados pelos participantes de forma abstrata ou sem

---

<sup>26</sup> No caso do teatro, normalmente um ou mais ator/es assume/m esse papel.

<sup>27</sup> Essa ideia está embasada na Teoria do Sacrifício do antropólogo francês René Girard, que embasado na teoria freudiana, explica o rito como uma forma de transformação de *tabu* (violência) em *totem* (ordem social) (Girard 1994: 138-139). Girard entende todo rito como um sacrifício de transformação que não pode ser submetido aos parâmetros da psicologia nem da moral. Somente então, rito pode cumprir com sua função social de manter a ordem, sendo assim uma forma de controle (Girard 1994: 402-405). Como exemplo, Girard cita o relacionamento da tribo tupinambá, no Brasil, com seus prisioneiros de guerra, durante os rituais de sacrifícios antropofágicos.

<sup>28</sup> Goffman desenvolve e aprofunda sua pesquisa no livro *Interaktionsrituale* (Rituais de Interação), que se mostra interessante para a pesquisa ritual dentro de qualquer contexto, inclusive sobre o ritual no teatro (Goffman 1978: 55-56).



vínculo individual à situação concreta do rito. Ele acrescenta que tampouco o efeito transformativo do espetáculo (ritual) pode ser previsto. O despertar e liberação de emoções sempre escondem o risco de que a *performance* seja a causa de mudanças significativas (ibidem: 25).

A dimensão liminar permite aos participantes momentos limítrofes. No caso do teatro, as experiências liminares não podem seguir o modelo estrito de liminaridade de um rito social (veja seção 3.1). As transformações que ocorrem no rito teatral são, segundo Fischer-Lichte, consideradas momentos e processos liminares não irreversíveis (Fischer-Lichte 2003: 17-18). Experiências liminares em espetáculos dramáticos caracterizam-se por remeter o espectador a um estado distinto dos âmbitos conhecidos, permitindo novas experiências. Como este estado liminar é descrito, depende de cada análise e será desenvolvido neste trabalho como análise semiótica (seção 4). São esses pontos em comum entre teatro e rito que geram a intensidade do espetáculo e seu poder transformativo sobre os participantes. Deve-se acentuar que todas as quatro dimensões estão presentes no *Teatro Contra a Barbárie*, mostrando-se em cada tipo de uma forma especial e serão consideradas nas análises rituais desse trabalho.

Ritualizações no teatro podem ocorrer de forma incompleta ou serem expressadas somente por meio de fragmentos sem perder sua intensidade, sendo o momento liminar o ponto central do rito no teatro. A função da ritualização no espetáculo passa a ser a construção de uma via que permita o transpasse entre bordas cênicas, isto é uma transformação compondo um momento instável, de dinâmica dialética com grande potencial reflexivo. Este trabalho evidencia, em um primeiro passo, que fração do teatro alternativo contemporâneo de São Paulo manifesta-se através do ritual, e em um segundo momento como esse teatro ritualizado persegue a construção de momentos liminares, em que se cria a possibilidade e espaço para mudança. Não se trata de uma tentativa de transformar o teatro em rito, mas de usar o poder ritual do teatro.

### **OS TERMOS PEÇA TEATRAL, ENCENAÇÃO E ESPETÁCULO**

Há uma discórdia na denominação da terminologia teatral, principalmente no que diz respeito ao momento da ação teatral. Tanto o *Dicionário de Teatro*, de Luiz Paulo Vasconcellos (Vasconcellos 2009: 182), como o dicionário homônimo de Ubirantan Teixeira (Teixeira 2005: 196) definem o termo *peça* como palavra utilizada tanto para o texto escrito como também para definir o momento da cena ou mesmo a concepção e interpretação de um espetáculo criado por um determinado grupo, generalizando de tal forma o termo que se torna impossível uma diferenciação do processo. Faz-se imprescindível a distinção verbal entre *texto escrito* e *ação* como também dos diferentes



momentos processuais da ação teatral. Na presente pesquisa, os termos *encenação*, *espetáculo* e *peça teatral* serão redefinidos.

Como peça teatral, entende-se, neste trabalho, o texto escrito por um dramaturgo, que se encontra à disposição do leitor em forma escrita e que está aberta a variáveis interpretações. Como esta pesquisa é direcionada a partir da perspectiva semiótica, que entende como texto cênico o conjunto de vários elementos cênicos, sendo o texto escrito (peça teatral) somente uma possível parte do todo<sup>29</sup>, torna-se inaceitável iniciar a análise a partir de uma peça teatral. Os grupos do *TCB* nem sempre usam peças teatrais existentes como base para compor seus espetáculos. Como tratam-se de grupos teatrais contemporâneos, que encenam em grande parte produções de autoria coletiva, torna-se necessário situar esse teatro como um teatro falado em oposição ao teatro literário<sup>30</sup>. Fischer-Lichte elucida a diferença entre as duas formas, definindo teatro literário como o teatro que se fundamenta na peça teatral enquanto que o teatro falado aborda igualmente outros aspectos cênicos não fixando-se necessariamente em uma peça teatral escrita (Fischer-Lichte 2005: 239). O teatro alternativo, por definição, está diretamente ligado ao teatro falado.

O termo *encenação* é entendido aqui como obra teatral, vista através de uma perspectiva semiótica como uma estrutura de signos estéticos. Encenação é o resultado da elaboração criativa de uma linguagem expressiva autônoma, que se completa com o ato de mostrar em cena, a uma plateia, determinado espetáculo. A encenação dá um sentido global não apenas ao espetáculo representado, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos que compõem a montagem: o espaço cênico (palco e plateia), o texto, o espectador e o intérprete. Encenação é o conjunto dos movimentos, dos gestos e atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes e dos silêncios, é a totalidade do espetáculo cênico, emanado de um pensamento único, que concebe, governa e harmoniza (Fischer-Lichte<sup>4</sup>2003: 34-54).

Espectáculo, no Brasil, é atualmente usado para indicar “qualquer momento teatral” (Vasconcellos<sup>6</sup>2009: 108). Teixeira define espetáculo como “representação teatral, ou qualquer exibição pública ou privada de uma obra dramática ou números de canto, dança e música, resultado visual da releitura do texto feita pelo diretor e elenco” (Teixeira 2005: 208). Nesta pesquisa é considerado como espetáculo meramente o momento único e

---

<sup>29</sup> Dos treze espetáculos analisados neste trabalho, quatro embasam claramente as seguintes peças teatrais *Feche os olhos e voe ou guerra cega simplex* de Armin Petras, *Orfeu da Conceição* de Vinícios de Moraes, *Aquele que diz sim, aquele que diz não* e *A exceção e a regra* de Bertolt Brecht.

<sup>30</sup> O cientista cênico Christopher Balme reconhece a relevância de um estudo a partir da análise de peças teatrais quando há interesse histórico (Balme 1999: 81).



histórico de representação, em que há a representação dos atores e todos os responsáveis pelo espetáculo (diretor, iluminadores, contra-regras entre outros) com a presença concomitante dos espectadores e a interação entre eles. É o espetáculo que serve como objeto de estudo desta pesquisa. Espetáculo é, por assim dizer, a realização da encenação (Fischer-Lichte <sup>4</sup>2003: 71).

### **O TERMO *BARBÁRIE* E O MOVIMENTO *ARTE CONTRA A BARBÁRIE***

Em 1998 alguns grupos de teatro<sup>31</sup> de São Paulo e artistas da área teatral passam a reivindicar a mudança da política de financiamento público da arte, a fim de conquistar uma autosuficiência econômica, possibilitando aos grupos a existência de um processo contínuo de trabalho e pesquisa artística. À primeira vista, ocorre neste momento histórico uma organização política, em busca da desmercantilização da cultura através de apoio estatal. A união surgida deste momento político, porém, influenciou determinantemente o teatro alternativo contemporâneo em São Paulo. Houve, por conta do apoio estatal, desde 2002, uma explosão no surgimento de grupos teatrais que seguem, embora toda diversidade, uma linha comum, iniciando o *Movimento Arte contra a Barbárie*, com um compromisso ético em relação à função social da arte.

Porque a expressão *arte* abrange também outras áreas, esse trabalho, precisando e desambiguando o movimento, designa a expressão *Teatro Contra a Barbárie (TCB)*, representando o momento essencialmente teatral do movimento. Há várias manifestações dos grupos teatrais participantes do *TCB*, como redação de manifestos ou cartas abertas direcionadas ao governo. Os grupos também aliam-se sob outros nomes, como *Movimento de Teatro de Rua de São Paulo*, criado em 2002, ou *Movimento 27 de Março*<sup>32</sup>, fundado em 2009. Contudo, os grupos que integram os movimentos acima citados são idênticos aos integrantes do *TCB*, sendo os conteúdos dos manifestos e cartas abertas dos novos movimentos apenas uma ênfase dos preceitos do *Movimento Teatro Contra a Barbárie*, não diferindo dele em conteúdo. Por esse motivo, mantém-se como nome do movimento aqui estudado, *Teatro Contra a Barbárie*.

Como a expressão *barbárie* foi utilizada, no decorrer da história da colonização, de formas bastante contraditórias, é necessária uma explanação da evolução do termo.

---

<sup>31</sup> Os seguintes grupos teatrais foram os iniciadores do movimento: Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul, Companhia do Latão e Teatro da Vertigem. A Companhia São Jorge de Variedades, Companhia do Feijão e Núcleo Bartolomeu de Depoimentos aderiram mais tarde, participando ativamente da concepção do terceiro manifesto, em 2000.

<sup>32</sup> O Movimento *Teatro de Rua de São Paulo* mantém uma página *web*, onde publica suas ideias e programas (MTR 2007: s.p.). O Movimento *27 de Março* deixou de publicar na sua página *web* em abril de 2010 (M27M 2009: s.p.).



Durante o período de colonização, a mentalidade eurocêntrica considerava sua cultura como o exemplo de organização social civilizada em oposto aos bárbaros indígenas, que deveriam ser colonizados. Esse antigo conceito de *barbárie* estende-se por toda América Latina até fins do século XIX.<sup>33</sup> A antiga concepção do termo *barbárie* ainda ganha reverberação no Brasil em 1854, quando Francisco Adolfo de Varnhagen, no livro *História Geral do Brasil*, apresenta o indígena brasileiro como um ser que vive em condição selvagem e de atraso. Para o historiador, os indígenas não possuíam sequer história (Varnhagen<sup>5</sup>1953: 31).

A concepção de *barbárie* obteve finalmente um redimensionamento quando, no século XX<sup>34</sup>, foi entendida como uma condição humana, sendo um ato desumano, que pode ser cometido por qualquer um. As pesquisas antropológicas começaram a reconhecer as demais culturas humanas não brancas como providas de organização social racional, com valores e preceitos morais próprios, e consequentemente civilizadas. Com este reconhecimento, *barbárie* passou a ser entendida como tão intrínseca do ser humano como a civilização. Sendo uma condição humana, a barbárie não se limita a uma determinada época histórica nem a um determinado grupo cultural (Adorno 1995a: 155). O sociólogo alemão, Theodor Adorno, torna-se importante nesse contexto porque, como o movimento a ser estudado nesse trabalho, ele, influenciado pela psicanálise, define barbárie como uma agressividade primitiva humana, com impulsos que têm por propósito destruir as conquistas da civilização, tais como a ética, o direito, a democracia pluralista, as ciências e a ideia de progresso (Adorno 1995a: 155).

Como um fenômeno intrínseco do ser humano, o autor também identifica a barbárie no sistema democrático capitalista, na arte, na cultura, na educação, na mídia. O sociólogo considera a falência da cultura e da educação a “razão objetiva da barbárie” (Adorno 1995a: 164). A barbárie revela-se em uma sociedade em que a cultura e a educação deixam de ser prioridade tanto do governo como da sociedade civil. É esse o ponto de encaixe entre a definição de Adorno e o fio condutor do *Teatro contra a Barbárie (TCB)*. O *TCB* luta contra essa visão de *barbárie*, reivindicando que a cultura volte a ser prioridade para a sociedade. Adorno é enfático quando observa que a “questão mais urgente da educação contemporânea é a desbarbarização da humanidade [...], a

---

<sup>33</sup> O escritor argentino, Domingo Faustino Sarmiento, redigiu com grande êxito, em 1845, o livro, *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas*, enfocando uma oposição dicotômica entre civilização e barbárie. Como representantes da civilização Sarmiento vê a Europa, os Estados Unidos e suas cidades modernas, enquanto ele identifica a barbárie com a América Latina, Espanha, Ásia, Oriente Medio e a vida no campo (Sarmiento 1999: 8-18).

<sup>34</sup> Bartolomé de Las Casas já havia reconhecido no século XVI o termo *barbárie* como uma condição humana. Seu trabalho, contudo, permaneceu muito tempo ignorado (Las Casas 1991: 11-26).

desbarbarização da humanidade é a pré-condição imediata da sua sobrevivência” (Adorno 1995a: 116).

Com Adorno, o termo *barbárie* passou a ser empregado de uma forma absoluta, isto é independente do estado de civilização de uma cultura, para caracterizar um ato criminoso que pode ser praticado por qualquer ser humano e que deve ser combatido (Adorno 1995a: 155). O *TCB* entende o termo *barbárie* dentro da concepção de Adorno, reconhecendo processos de barbarização em todos os setores da sociedade brasileira, como é possível constatar no final do primeiro manifesto:

Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo Brasileiro (Apêndice M I: 310)

O *TCB* redefine, portanto, o termo *barbárie* dentro do contexto dramático brasileiro, contrapondo-se ao Teatro Oficina<sup>35</sup> (vide subsubseção 2.2.2.1), em busca de um teatro que sirva de “registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo” (Apêndice M I: 309) podendo alcançar uma transformação da sociedade. O *TCB* entende *barbárie* como uma circunstância inerente de qualquer sociedade e vê como função da arte combater esta condição: “Nosso compromisso ético é com a função social da arte” (Apêndice M I: 309).

O movimento *Teatro contra a Barbárie* constitui-se em três momentos, acompanhados por manifestos<sup>36</sup>: o primeiro, em maio de 1999, o segundo, em dezembro 1999, com a ampliação da discussão e do número de integrantes do movimento e, conseqüentemente, com o aumento da pressão sobre o poder público, através da reivindicação direta por uma

---

<sup>35</sup> Durante o *Movimento Antropofágico Modernista Brasileiro*, iniciado por Oswald de Andrade, em 1929, o *bárbaro* passa a ser o indivíduo que tem a capacidade de criar algo genuinamente brasileiro. Oswald de Andrade participa de uma corrente europeia que utiliza a imagem do antropófago como uma reverberação do positivo (Santos Costa 2012: 5). Esta corrente é diretamente influenciada pela redescoberta das culturas antropofágicas da África, América e Oceania. O dramaturgo francês Alfred Jarry, que por sua vez influencia Antonin Artaud, redige, em 1902, um artigo chamado “Anthropophagie”, no qual ele contrasta e relativiza a atitude antropofágica de uma tribo papua com atitudes colonialistas europeias (Jarry 2011: s.p.). A temática do canibalismo está presente em obras de autores tão diversos quanto o poeta Filippo Marinetti, o pintor Francis Picabia ou o editor da revista *Cannibale* em 1920 (Santos Costa 2012: 5). Oswald de Andrade dialoga com o movimento europeu, mas confere à imagem do canibal brasileiro uma interpretação original, ao transformar a antropofagia em metáfora de um procedimento criativo, ativo e crítico, geradora de uma arte brasileira moderna e autônoma (ibidem: 6). Quarenta anos mais tarde, durante o Movimento Tropicalista, representado, entre outros, por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o termo *bárbaro* passou a significar *maravilhoso*. Em 1976 Caetano Veloso junta-se a músicos companheiros, formando o grupo *Doces Bárbaros*, que ele define como “um grupo de gente [...] trabalhando pelo Bem” (Veloso 2005: 109).

<sup>36</sup> Os três manifestos encontram-se impressos no apêndice deste trabalho (6.2). O primeiro manifesto encontra-se nas p. 309-310, o segundo manifesto nas p. 311-312 e o terceiro manifesto nas p. 313-314.