

Insurreição: entre representação e performance

Carina Maria Guimarães Moreira
UNIRIO - Doutoranda
Poéticas da Cena e do Texto Teatral – Profa. Or. Beatriz Resende
Diretora Teatral

Resumo: O trabalho que aqui se propõe pretende trazer uma reflexão a cerca da experiência vivida pelos alunos do programa Arte, Educação e Cidadania na montagem do espetáculo "Insurreição". Para realização de tal trabalho, partiu-se de uma preocupação latente com os estudos sobre a encenação e a formação de uma identidade estético-cultural e sua relação com nossa cena contemporânea. Propõe-se, a partir desta experiência cênica, voltar o olhar ao embate entre representação e performance nas teorias contemporâneas do teatro e para como estas podem frutificar numa prática que busque compreender e formular esteticamente uma identidade cultural..

Palavras-chave: Representação, Performance, Identidade Afro-brasileira, Insurreição de 1938.

A Insurreição de 1838

No ano de 1838, na freguesia de Pati do Alferes, pertencente à antiga comarca de Vassouras, ocorreu uma grande fuga de escravos que tinham como objetivo organizar um quilombo nas matas da região. O líder desSa sublevação é hoje reconhecido não só pela comunidade local, como pelo meio acadêmico e pelo movimento negro. Trata-se de Manoel Congo que, junto a outros escravos, liderou cerca de 400 cativos numa fuga espetacular que envolveu as comunidades das senzalas de duas fazendas: a Fazenda da Freguesia e a Fazenda da Maravilha, pertencentes ao capitão-mor Manoel Francisco Xavier.

A história da Insurreição de 1838 já vem sendo contada por historiadores e literatos; em livros e através de documentários. Quem nos ofereceu recentemente uma versão mais rica e complexa dessa história foi Flávio dos Santos Gomes em seu livro *Histórias de Quilombolas*, onde dedicou um capítulo à análise dessa Insurreição. O autor procura apresentar a formação de uma comunidade entre os escravos, guiada por uma cultura própria, deslocando o foco do grande líder negro Manoel Congo para um fragmento de sociedade, sua cultura e ação política.

Em se tratando de uma obra teatral, a ficção e a informação histórico-antropológica somaram-se em *Insurreição* para explicar conteúdos mais complexos de uma realidade compartilhada não só pelos cativos envolvidos nesta fuga, mas por escravos africanos que forjavam um novo mundo em terras brasileiras nos 1800. Realidade revivida, ao longo do tempo, pela comunidade local, que a reinterpreta e a recria conforme suas experiências ao longo da história. Tal resultado, de forte teor narrativo, utilizando-se de seu potencial ficcional, caminhou livremente entre dados históricos, interpretações culturais,

relatos da época e o imaginário de personagens, reais e sobrenaturais, que ainda hoje habitam, quase inconscientemente, determinadas camadas sociais.

Assim, hábitos, divertimentos, conflitos, no decorrer do processo de encenação de *Insurreição*, foram expostos e vividos pelos alunos. Tanto personagens do imaginário cultural desses jovens, como o Preto-Velho, a Força do Ancestrais, o Rei, a Rainha; quanto a própria rotina do trabalho, a ideia de passagem do tempo – marcadas por uma sucessão de dias e noites, de rezas e sussurros; quanto a música e a dança são apresentados não apenas como artifícios para o lazer, mas como espaços de realização social, aproximando o mundo perdido do passado dos jovens de hoje.

Teatro didático

Como já apontado, para realização deste trabalho, foi necessária a criação de uma nova categoria no universo espetacular do Teatro: a de “público/ator”. Nem público, nem ator, mas ambos, numa nova configuração. Tal formulação foi trabalhada pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, durante a década de 1920, em Berlim, num trabalho muito frutífero de experiências cênicas com as organizações operárias, muito forte na República de Weimar alemã. O propósito de Brecht era desenvolver um teatro que não precisasse ser “apresentado” a um público, mas sim um teatro onde a noção de produto e meio de produção se dissolvessem numa experiência de aprendizado. Para tal, Brecht acabou por produzir uma dramaturgia específica para esse Teatro, na qual se subverte a noção tradicional de texto teatral uma vez que o “público/ator” poderia, e deveria, intervir no momento da “ação”, ou cena, propondo mudanças no próprio sentido do texto prévio. Obviamente essa intervenção, ao ocorrer, promove inevitavelmente uma interrupção, na qual o “público/ator” passa a ser também um “ator/autor”. Trata-se de uma abordagem do texto por meio do jogo teatral, promovendo, dessa maneira, um processo que busca unir os planos sensório-corporal e cognitivo, submetendo o próprio corpo à experiência histórica e confrontando-o com as experiências do cotidiano. Há no teatro didático um exercício, no qual o esforço canaliza-se no sentido de propor ao mesmo tempo a alternância entre *identificação e estranhamento*. Isso porque, o gesto, ao constituir-se enquanto linguagem, intervém não apenas na lógica do pensamento linear, mas na própria língua, ou seja, a história é reescrita em seus sentidos mais profundos, como da própria maneira de reescrevê-la.

Insurreição, uma experiência didática.

Dessa forma, a experiência com *Insurreição*, aproxima-se da proposta de Brecht, uma vez que propõe esse jogo teatral com os participantes da encenação. É neste sentido que um trabalho como esse não pode ser proposto a qualquer “público/ator”. Não se trata da realização de um espetáculo cênico em sua configuração tradicional. Ele não poderia, por exemplo, ser proposto para um elenco de atores (por mais alto que seja seu nível) que não encontre com as questões ali propostas, uma relação histórica profunda.

Como já dito, Brecht desenvolvia seu Teatro Didático como um instrumento político a ser utilizado pelos operários, dentro de suas organizações principais (sindicatos, associações, etc.). Assim, o que Brecht busca com seu teatro é um instrumento de aprimoramento de um debate e conscientização que já existe em si. Já no caso de *Insurreição*, percebeu-se que a consciência de si, tanto como indivíduo como coletivo, no jovem afrodescendente das classes sociais mais baixas de Barra do Piraí, nos dias de hoje, era praticamente nula. Assim, uma experiência como se propôs em *Insurreição* precisou “recuar” na proposta brechtiana, buscando não o aprimoramento de um debate político, mas sim a “fundação” de um, e tal só se mostrou possível no resgate histórico.

Performance e Representação

Tal resgate nos levou diretamente à questão da obra como representação, no caso, da obra teatral como representação da história. A noção de representação cênica da história não é nova e também atinge diretamente as experiências de Brecht, agora com o Teatro Épico. Para Brecht, a história é um assunto épico, portanto fora do âmbito teatral, ou seja, dramático. Portanto, para falar de questões históricas, seria preciso um teatro não-dramático, um Teatro Épico. No caso brechtiano, a adoção da fábula como elemento central da narrativa cênica apresentou-se como uma das soluções mais frutíferas. Contemporaneamente, Hans-Thiers Lehmann, ao desenvolver a ideia de um teatro pós-dramático, propõe a necessidade de se ir além de Brecht. Lehmann considera a estrutura da fábula uma estrutura ainda dramática, portanto, ligada à experiência histórica da formação do estado moderno europeu, ou seja, à experiência da consolidação da cultura burguesa. O que Lehmann propõe, correndo o risco de forçar uma simplificação, é um teatro que abandone a noção de representação. Um teatro que proponha, à vista do que se fez em muitos casos na arte do século XX, o rompimento da barreira existente entre arte e vida. Tal embate, a partir da década de 60, principalmente, personificou-se no embate entre representação e performance.

Se, por um lado, a noção de representação encontra-se, na nossa história, cada vez mais ligada à ideia de reprodução da vida no palco, a performance surge com a ideia de aproximação entre arte e vida. Num certo sentido, a hibridização da noção de público e ator,

numa nova categoria “público/ator” significa também aproximar arte e vida. Assim, na experiência de *Insurreição*, ao tornar os jovens atores/público/autores do trabalho cênico – proporcionando uma experiência de (re)vivência histórica em que esses jovens se reencontram com sua cultura, compreendendo-a de um novo ponto de vista, histórico no caso – a barreira entre arte e vida se rompe junto com a barreira teatro (ficção) x história.

Comportamento restaurado

No centro desse debate (representação x performance), Richard Schechner define a ideia de “comportamento restaurado”, fundamental para a compreensão de outra dimensão da performance: a performance cultural e ritual. Nesse sentido, o pensamento de Schechner não apenas abre o horizonte para a compreensão de novas formas de expressão cênicas contemporâneas, como propõe novas diretrizes de análise e confecção para o teatro representacional.

Esse comportamento restaurado, ou duplamente exercido, é produzido a partir de interações entre o “jogo e o ritual”. A vida cotidiana está repleta de ações ritualizadas. Apesar de comumente ligados à religião, existe uma larga escala de rituais nos mais diferentes momentos da vida: profissionais, políticos, judiciários, dentre outros. Os jogos estão associados aos momentos lúdicos, esportivos, artísticos, momentos guiados por regras. Porém, Schechner ressalta que essas fronteiras conceituais entre jogo e ritual não são tão bem delimitadas, mas como já havia citado, são interações que acontecem diariamente em diferentes eventos. Tanto o ritual como o jogo proporcionam ao indivíduo uma realidade diferente, proporcionam uma transformação: o jogo, uma transformação temporária denominada por Schechner como *transportação* – como um ator que representa seu personagem em uma peça de teatro ou um médium que incorpora uma entidade durante uma sessão umbandista, ambos apresentam comportamentos diferente de seus cotidianos durante a performance, mas assim que ela termina voltam a ter sua postura habitual cotidiana; e o ritual, a transformação permanente – acontece em ritos de passagem, por exemplo, iniciações, funerais, etc.

Jogo e ritual

Dessa forma, o trabalho desenvolveu-se todo nesse ínterim entre jogo e ritual. Nem só ritual, porque representação, nem só jogo, porque incorpora elementos fundamentais do ritual, tanto nos processos de fundamento do trabalho – como ensaios, etc. – quanto numa estrutura final de representação. Nesse contexto, o trabalho ganhou corpo e dimensões não imaginados previamente. Porém, em se tratando de uma montagem de

caráter experimental, os resultados ainda se mostraram satisfatórios apenas de forma pontual, mas já como uma luz para uma possível proposta de trabalho na intersecção entre teatro e história, entre representação e performance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCASTRO, Luiz F. (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético. Ensaio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CASTRO, Hebe M. M. de. *Das Cores do Silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista – Brasil, século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

FLORENTINO, Manolo G. & Góes, José R. *A Paz das Senzalas: famílias escravas e tráfico Atlântico, Rio de Janeiro, c. 1790-1850*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

GOMES, Flávio dos Santos. *Histórias de Quilombolas: mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro – século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993.

GOMES, Núbia M. & PEREIRA, Edimilson A. *Negras Raízes Mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora: Eduffj, 1988.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Texto e Jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LACERDA, Carlos. *O Quilombo de Manuel Congo*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1998.

PACHECO, Gustavo; LARA, Silvia Hunold. *Memórias do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas-SP: CECULT, 2007.

PINAUD, João L.D. et. al. *Insurreição Negra e Justiça*. Rio de Janeiro: Ed. Expressão e Cultura – OAB, 1987.

REIS, João J. & GOMES, Flávio S. (orgs.). *Liberdade por um Fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: cia das Letras, 1996.

SIMON, Maria L.M. *O Falar da Escravidão*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

SCHECHNER, Richard. *Performances Studies: An introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

_____. O que é performance. In: *O Percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, Ano II, n.12, pág. 25-50. 2003.

SLENES, Robert W. *Na Senzala uma Flor: as esperanças e recordações na formação da família escrava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

STEIN, Stanley. *Vassouras. Um município brasileiro do café, 1850-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990 (1985).

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.