UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

LUIZ PAULO PIMENTEL DE SOUZA

DO GOVERNO DAS PATAS:

UM ESTUDO SOBRE A EMERGÊNCIA DO ESPECTADOR CRÍTICO NO TEATRO BRASILEIRO

São Paulo

2018

LUIZ PAULO PIMENTEL DE SOUZA

DO GOVERNO DAS PATAS:

UM ESTUDO SOBRE A EMERGÊNCIA DO ESPECTADOR CRÍTICO NO TEATRO BRASILEIRO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Filosofia e Educação

Nome do orientador: Prof. Dr. Julio Groppa Aquino

São Paulo

2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

-
37.01
S729d	Souza, Luiz Paulo Pimentel de Do governo das patas: um estudo sobre a emergência do espectador crítico no teatro brasileiro / Luiz Paulo Pimentel de Souza; orientação Julio Groppa Aquino. São Paulo: s.n., 2018. 225 p. ils. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Filosofia e Educação) - - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. 1. História do teatro (Brasil) 2. Espectador 3. Polícia 4. Crítica teatral 5. Foucault, Michel (1926-1984) I. Aquino, Julio Groppa, orient.
-

Elaborado por Nicolly Leite – CRB-8/8204

Nome: Luiz Paulo Pimentel de Souza

Título: Do governo das patas: um estudo sobre a emergência do espectador crítico no teatro brasileiro.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Filosofia e Educação

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Julio Groppa Aquino

Instituição: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS E DEDICATÓRIAS

Esta investigação teve seu início institucional em 2015 e suas últimas linhas foram escritas em janeiro de 2018. Mas, talvez, ela tenha começado a ser elaborada em dezembro de 1987 e terminado num tempo ainda desconhecido. Ou, ainda, tudo tenha sido disparado há muito tempo atrás, antes dos começos oficiais: por outras pessoas cujo traço de vida antecedeu a minha presença no mundo ou que corre em paralelo a ela no curso desses dias: minha sorte. E pode-se também acreditar que tudo se passou no intervalo entre o passo, o disparate e uma nova morada – aquilo que se agita e se acalma no entusiasmo. Há a pergunta que se sobressai: afinal, quem escreve? E a voz no plural que se enuncia ao longo de toda esta escrita tem sua razão de ser na vontade de convívio com a pergunta.

Em meio às turbulências e conflitos dos quais os documentos históricos são vestígios e na indiferença com a qual o arquivo, muitas vezes, nos responde, existem também os encontros, os diálogos e as correspondências. E, como disse Agnès Varda, um elo é a possibilidade de alguma paz em meio ao caos já sabidos de antemão. E, aqui, agradeço às pessoas que ofereceram a essa investigação sua possível paz: a vida também é feita de graça e de corpos que se roçam, às vezes com delicadeza.

Começo agradecendo ao orientador e parceiro mais avizinado deste percurso, o prof. Julio Groppa Aquino. Agradeço a ele pelo estranho e intenso convite para me aventurar nessa possibilidade de se fazer pesquisa e, acima de tudo, de se pensar o mundo e seus vestígios. Acima de tudo, agradeço ao que se deu em nosso respeito mútuo ao longo desse processo. Agradeço, ainda, por poder assistir ao vigor de sua aguda presença que, em alguns momentos, também abre espaço para a exposição da suavidade, do desgaste, do zelo, da ira, da graça, da pequenez e da grandeza de se situar na arena dos encontros do mundo como professor e orientador. E é desdobrando essa acuidade de presença no pensamento que sigo agradecendo aos muitos parceiros que escrevem esta pesquisa comigo: Adriana Prates, Ana Paula Nunes, Caio Moretto Ribeiro, Cláudia Calixto, Daniele Kowalewski, Darian Rabbani, Elisa Vieira, Fábio Zaroni, Fernando Zanetti, Flávio Tito Cundari, Gisela do Val, Guilherme Magalhães, Gustavo Guiral, Isabel Figueira, Juliana Jardim, Juliana Pacheco, Kelly Sabino, Marcelo Rito, Monica Raleiras, Patrícia Zapletal, Renato Beluche, Samuel Schnorr, Sandy Pessônia, Silas Sampaio, Sidmar Gomes, Taís Patrício, Valéria Cazetta e Zenaide Sachet. Essas pessoas e suas pesquisas são fundamentais para o que se deu aqui: uma experiência de aprendizagem compartilhada.

Agradeço à fundação de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) que, com a bolsa de auxílio à pesquisa, propiciou uma dedicação maior a esta investigação desde 2016. Sou grato também à prontidão e gentileza de todas as pessoas que trabalham na Secretaria de Pós-Graduação da FE-USP e que foram fundamentais para as mediações institucionais pelas quais esta pesquisa já teve que passar.

Agradeço à Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional por disponibilizar grande parte de seu imenso acervo de periódicos no modo online, assim como sou grato aos seus funcionários pelas respostas às minhas dúvidas ao longo deste percurso.

Agradeço e dedico este escrito à minha mãe, Marilena, ao meu pai, Luiz Carlos, à minha irmã Isadora e à minha tia e segunda mãe, Ieda. São as histórias de mil e uma noites ouvidas desde a década de 80, as músicas dançadas na sala de um *apartamento* na Vila Ema, a tensão permanente entre morte e renascimento e a aventura de ir encontrar algum abrigo no horizonte marítimo que seguem me dando ganas de escrever.

Agradeço ao Marcos: à sua imensidão e ao seu amor. Foi por sua escuta e interesse que este trabalho caminhou e me fez rir tantas vezes. É pelas palavras de seus textos que tenho vertigens literárias nas quais o mundo se torna, de repente, lugar.

Agradeço à Juliana Jardim e o tempo desse abraço é o de um bolero. As declarações são infinitas. Os segredos também. Em um espaço para vagabundear tranquilamente e com luz o suficiente apenas para poder falar por prazer, vivi a embriaguez ao observar apenas um copo d'água. Estamos juntos e separados e juntos em nosso amor pelos contornos, bordas e limites. O tempo parou, percebe? Entretanto, seguimos nos movendo lentamente. É espaçada nossa vida em comum. Eu confiei: estava tudo ali. Vestígios do dizer de uma escuta: não há nada além da página escrita e a sua proximidade e companhia me fizeram roçar o osso. À igualdade. *Pasarán más de mil años, muchos más. Yo no sé si tenga amor la eternidad. Pero allá, tal como aquí, en la boca llevarás sabor a mí.*

Agradeço também:

aos parceiros com os quais trabalhei no projeto Ensaios ignorantes: Miguel Prata, Juliana Jardim, Tieza Tissi, Vinicius Garcia Pires, Sérgio Rizzo, Caio Paduan, Marina Tenório, Magali Biff, Auber Betinelli, Luê Prado, Alexandre Valverde e Maxime Godard;

aos amigos e parceiros do [pH2]: estado de teatro: Renato Sircilli, Maria Emília Faganello, Catarina Martinho, Isabella Gonçalves, Paola Lopes, Rodrigo Batista, Luana Gouveia, Bruno Moreno, Beatriz Id, Cainã Vidor e Nicole Alcebíades;

aos amigos e companheiros na luta de uma aventura teatral que se autoneomeou uma partida: Liz Nátali, Guilherme Balza, Marcelo Stella, Tutti Pinheiro, Paulo Bio e Rafaela Carneiro. A experiência de nosso teatro com caixotes, e para/com gente para quem o teatro que se faz nas salas oficiais simplesmente não existe, imprimiu uma série de marcas que também escrevem este texto;

à amiga e todxs louxs e sérixs e louxs que colaboraram para o rebolado-enquanto-durou da Revista Geni. Agradeço ao convite por ter iniciado essa maravilha na terra, ter conhecido Amelinha Teles, ouvido o disco de Cláudia Celeste, encontrado Gerô e seu programa de rádio disparatado no Heliópolis, ter inventado uma coluna no meio (e viva aos que se metem entre as coisas) e ver tanta gente produzindo um projeto vivo de pensamento sem tanta regra e pregação. Beijos especiais na Alci, na Carol, na Lia, no Gui, no Marcos, no Cícero, na Neuza, no Bruno e no Pepa;

ao Bruno Moreno, por compartilhar os desertos e a poeira cósmica;

à Beatriz Id, por cantar;

à Liz, parceira e artista admirável na luta pela igualdade e pela transformação. *¡A las barricadas!* rumo à imensidão;

ao Diego Moschkovich, por compartilharmos nossa paixão pelo teatro, pela pesquisa e por diversos outros assuntos e mundos. Sua escuta foi fundamental para a elaboração de conexões do que segue neste escrito;

aos habitantes da *xácara*: Lia e Gustavo. Que sorte temos em nosso convívio arejado, apesar dos móveis acumulados e das notícias terríveis de que são compostos os dias banais. Ainda, agradeço à Lia pela revisão cuidadosa deste texto;

aos tantos amigos que contribuíram nas desventuras do trabalho acadêmico: Paulo Bio, Sara Mello, Paola Lopes, Christian Vinci, Priscila Carbone, Maria Tendlau, Lua Gabini (a quem agradeço pelo livro sobre Marieta Baderna), Nicole e Catarina (a quem também agradeço pela leitura cuidadosa de um artigo publicado na revista Sala Preta);

aos alunos que me acompanharam até aqui, em especial aos que encontrei lecionando no Programa Vocacional. Dedico a essas pessoas este trabalho. Também agradeço aos companheiros do Vocacional Memória, em particular aos artistas-orientadores Andrea Tedesco, Gabriela Flores, Livia Piccolo, Márcio Castro, Maria Emília Faganello, Marina Corazza, Miguel Prata, Paola Lopes, Priscila Carbone e Priscila Gontijo.

aos professores e historiadores do teatro brasileiro João Roberto Faria, Beth Rabetti e Elizabeth Azevedo pela gentileza de me indicarem uma série de leituras que se mostraram extremamente relevantes;

às professoras Cintya Ribeiro e Silvia Fernandes pela generosidade e acuidade com que leram este trabalho em sua etapa de qualificação. Suas arguições foram escutadas e, espero, que tenham gerado consequências visíveis; e à Juliana Jardim e ao Luiz Fernando Ramos que aceitaram o convite para compor a banca deste trabalho. Obrigado por começar a escrever, junto comigo, os escritos e silêncios futuros.

Chego ao final e penso em Selma Pellizon, atriz, professora e mulher admirável. Ao me presentear com o livro de escritos de Vianinha em 2010 – cinco anos antes desse trabalho ter seu início oficial –, assim escreveu: “Você anda se perguntando sobre o teatro, o teatro em sua vida, a relação com o público... São questões para horas e horas de conversa, o que me daria prazer compartilhar com você. Não sei se as oportunidades se farão. Uma forma de já ir conversando é oferecer-lhe este ‘Vianinha’, antigo – antes de você nascer – mas permanentemente provocativo. Somos inventores, mas também somos herdeiros. Escolhemos nossos caminhos, e eles estão repletos de parceiros. As invenções, as heranças, as escolhas, as parcerias vão dando substância à fidelidade. E esta é uma estação para a felicidade. Que é o que lhe desejo”. Este escrito é dedicado ao nome e à memória de Selma Pellizon. Assim como a todos os teatros que tiveram como anseio o risco de acolher o estrangeiro e de ir ao encontro daquelas pessoas que, por motivos diversos, não falam e, talvez, jamais falem, a mesma língua.

Agradeço. E encontro, aqui, alguma paz e uma possível estação para a felicidade.

Este escrito é, acima de tudo, um convite à conversa.

SOUZA, L. P. P. de. DO GOVERNO DAS PATAS: UM ESTUDO SOBRE A EMERGÊNCIA DO ESPECTADOR CRÍTICO NO TEATRO BRASILEIRO. 2018, 225 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RESUMO

O presente estudo, cuja inspiração procedimental advém do legado de Michel Foucault, dedica-se à análise das relações históricas entre práticas teatrais e determinada lógica de governança de tipo pedagógico do tecido social no Brasil. Constatando que tal correlação de forças encontraria seu alvo principal na figura do espectador, investigam-se os processos históricos que culminaram na emergência de determinado espectador crítico, autônomo e cidadão no interior das práticas teatrais brasileiras. Com vistas a perspectivar o problema do espectador ao longo da história da prática teatral no país, a pesquisa realiza um recuo temporal e organiza um corpo documental composto por periódicos (jornais e revistas) publicados entre 1812 e 1960. Sobrevém desses textos do passado a prática da pateada, desaparecida nos dias de hoje, a qual consistia em um ruidoso bater dos pés a ser disparado a qualquer momento da representação por parte dos espectadores insatisfeitos em relação ao que viam e ouviam. A pateada é aqui analisada sob duas perspectivas: a primeira investiga os sentidos dessa prática e a compreende como um gesto de ajuizamento singular formalizado por determinada época; a segunda percorre uma série de problematizações históricas que passaram a contestar a existência dessa prática e trabalharam em prol de sua extinção. Em meio ao processo do desaparecimento da pateada, pode-se ainda observar duas forças institucionais firmemente engajadas nesse movimento: a polícia e a crítica teatral. Essa segunda força, por sua vez, teve sua emergência vinculada a toda uma nova racionalidade jurídica que passaria a ganhar força no país com a inauguração das faculdades de Direito, e se desenvolveu com a consolidação da imprensa escrita da época. Ainda, recorrendo à análise da existência e extinção de uma prática como a pateada, objetiva-se apresentar um momento histórico em que tanto o comportamento quanto a subjetividade do espectador começariam a ser regulados em direções diversas e um novo tipo de endereçamento público-cena emergiria. Tratar-se-ia, portanto, de uma disputa a respeito das maneiras por meio das quais as manifestações dos espectadores em relação às peças e aos artistas poderiam ser exercidas. Assim, fazendo eco ao procedimental de pesquisa foucaultiano, trata-se de descrever e analisar a emergência de uma nova ordem de governo das condutas e subjetividades dos espectadores que diz respeito, em certa medida, às suas configurações contemporâneas. Perspectiva-se, enfim, que três seriam os eixos que formalizariam a entrada em cena de um novo espectador que nos seria muito mais familiar do que o público pateador oitocentista: o governo; o par formado pelas práticas teatrais e educacionais; e a regulação da própria experiência de ajuizamento em relação às práticas artísticas.

Palavras-chave: História do teatro brasileiro; espectador teatral; pateada; polícia; crítica teatral; Michel Foucault.

SOUZA, L. P. P. de. ON THE GOVERNMENT OF THE PAWS: A STUDY ON THE APPEARANCE OF THE CRITICAL SPECTATOR IN BRAZILIAN THEATER. 2018, 225 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ABSTRACT

The present study, whose procedural inspiration comes from Michel Foucault's legacy, aims to analyze the historical relations between theatrical practices and a certain logics of governance, of pedagogical nature, in the Brazilian social fabric. Given that such relation of forces is principally focused on the spectator, the historical processes which led to the appearance of a certain critical, autonomous, and citizen spectator in Brazilian theatrical practices are studied. For an outlook on the issue of the spectator throughout the history of the country's theatrical practice, the research steps back in time and organizes a documental body made up of periodicals (newspapers and magazines) published between 1812 and 1960. Out of these texts, there appears the practice of the *pateada*, gone nowadays, which was a loud hitting of the feet triggered at any moment during the representation by spectators dissatisfied with what they saw or heard. *Pateada* is herein analyzed under two perspectives: the first one investigates the meanings of this practice and understands it as a singular ruling gesture, set by a determined epoch; the second one follows a series of historical issues which started to object the existence of this practice and strived to have it ended. In the process to end with the *pateada*, one can observe two institutional forces engaged in the movement: the police and theater criticism. The second force, for its part, had its appearance associated with a whole new juridical rationality, which would grow strong in the country with the opening of Law Schools, and which developed during the consolidation of the written press of the time. Moreover, by analyzing the existence and disappearance of a practice such as the *pateada*, it is intended to dwell on a historical moment when the spectator's behavior and subjectivity started to be regulated in several directions and a new king of audience-scene approach emerged. Therefore, this is about a struggle about the ways in which the audience's manifestations towards the plays and artists could be actualized. Thus, by echoing Foucault's research, it is aimed to describe and analyze the appearance of a new type of rule for the behavior and subjectivity of spectators as to what concerns, to a certain extent, their contemporary configurations. Finally, a perspective is given for the three axes which would formalize the coming into being of a new spectator, much more familiar to us than the 1800's audience of the *Pateada*: the government; the pair formed by theatrical and educational practices; and the regulation of the very experience of ruling artistic practices.

Keywords: History of the Brazilian theater; theater spectator; *pateada*; police; theater criticism; Michel Foucault.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia. Detalhe da coluna vertebral de Ricardo III, p.52.

Figura 2 – Fotografia. Registro de um momento da escavação da ossada de Ricardo III, p. 61.

Figura 3 – Colagem de fotografias. Registros da restauração da estátua de João Caetano, p. 73.

Figura 4 – Fotografia. A atriz Melina Mercouri nos bastidores da gravação do filme *Nunca aos domingos*, p. 85.

Figura 5 – Fotografia. Monumento à Independência do Brasil, p. 125.

Figura 6 – Ilustração. Ciclo de vida do bicho-da-seda, p. 146.

Figura 7 – Fotografia. A pesquisadora Valdirene do Carmo Ambiel assiste à tomografia dos restos mortais de D. Pedro I, p. 193.

SUMÁRIO	
APRESENTAÇÃO	14
CAPÍTULO I	22
O ESPECTADOR ADENTRA A CENA	22
1.1. O rosto tinto de fezes	22
1.2. A genealogia, a problematização e o arquivo	33
*the globe	53
CAPÍTULO 2	62
O TEATRO PEDAGOGIZADO	62
2.1 A eficácia educativa do teatro e algumas de suas alianças com o Estado	62
2.2 A expansão da produção teatral na cidade de São Paulo e a formalização de um espectador cidadão	65
2.2 Do público ao espectador em processo	86
CAPÍTULO 3	102
PATEADAS	102
3.1 Especulações a respeito de uma prática extinta	102
3.2 <i>Um qualquer</i> espectador: notas sobre um escândalo teatral	117
*patiamada	126
CAPÍTULO 4	137
O LÁTEGO E O RAIOS	137
4.1. O chicote	139
4.2.1. Uma distinção setecentista: o nascimento do homem de bom gosto	164
4.2.2. O crítico como espectador ideal: as duas pausas no raciocínio de Aristo	167
4.2.3. Tribuna, imprensa e teatro	170
*roleta do ipiranga	182
4.2.4. A emergência de um olhar especializado	194
CAPÍTULO 5	201
QUALQUER	201
(considerações finais)	201
*fábrica	212
FONTES	219
REFERÊNCIAS	220

Criança escondida. Aqui, está encerrada no mundo da matéria. Atrás das cortinas torna-se ela própria algo de esvoaçante e branco, um fantasma. Nela, a casa é o arsenal de máscaras. Mas uma vez ao ano, em lugares secretos, nas suas órbitas vazias, na sua boca aberta, há presentes.

- Walter Benjamin -

Se falo
É por aqueles mortos
Que dia a dia em mim se ressuscitam.
De medos e resguardos
É a alma que nos guia
A carne aflita.
E de espantos
É o que tecemos:
Teias de espanto
Ao redor
Da casa
Onde vivemos.

- Hilda Hilst -

Habitar é escrever, contar a própria terra.

- Comitê Invisível -

APRESENTAÇÃO

Este texto é um convite: um aceno para que possamos, talvez, habitar provisoriamente uma zona demasiada instável de pensamento e palavra. A evocação dessa qualidade específica de estância, entretanto, nada tem a ver com o reclame pelo hábito. Não se trata, de maneira alguma, de insistir em nossos desgastados costumes e modos usuais de pensar, muito menos em nossas roupagens institucionais e refrões apaziguadores. Ao contrário, faz-se aqui um convite para que possamos rir um pouco da *solenidade das origens* dos nossos comportamentos e ideias instituídas e, talvez, refutar aqui e acolá aquele tipo de gesto teórico que se fundamenta em uma compreensão supra-histórica das práticas humanas (FOUCAULT, 2008c). Ao mesmo tempo, e como o convite inicial expressa, convoca-se algum espaço de morada entre esta pesquisa e qualquer pessoa leitora¹ de suas linhas: repouso e permanência em meio à investigação de algo que, talvez, diga respeito a nós mesmos, ou melhor, que verse sobre o que hoje somos e como vimos nos tornando esta porção do que somos. Trata-se, portanto, de experimentar escrever a própria terra para que se possa também abandoná-la e ir arranjar guarida em outra paragem: habitar em movimento.

O problema que dispara esta pesquisa focaliza as relações entre as práticas teatrais e determinada lógica de governança² de tipo pedagógico do tecido social ao longo dos últimos dois séculos. Constatando que tal correlação de forças encontraria seu alvo principal na figura do espectador, este estudo enseja investigar os processos históricos que culminaram na emergência de determinado espectador crítico, autônomo e cidadão no interior das práticas

¹ Por meio desta nota, o presente texto dispõe seu pensamento a respeito das flexões de gênero utilizadas ao longo do texto. Por se tratar de um trabalho que opera com uma série de documentos do século XIX, optou-se sempre por manter o substantivo *homem* e sua respectiva flexão em masculino para determinada ideia geral de indivíduo da espécie humana que circula nesse material documental. Nos outros casos, optou-se por trocar a palavra *homem* pela palavra *pessoa*. Com o fim de não travar alguns momentos da leitura ou dificultar a compreensão entre fontes e o texto próprio da dissertação, elegemos não fazer uso de opções que problematizam formalmente os gêneros gramaticais, tais como o uso do “x”, “@” ou da letra “e”. Esta observação quer pontuar que tal problematização gramatical que cerca alguns dos recentes debates contemporâneos a respeito da circulação da língua portuguesa também foi pensada, ao longo desta escrita, como um problema. Ensaia-se, portanto, algumas tentativas para lidar com esse assunto.

² A noção de governo aqui adotada filia-se ao seu uso realizado por Michel Foucault, em particular em seus cursos e livros nos quais as ideias de governo e de governamentalidade são fundamentais para as análises que pretende elaborar. Segundo Edgardo Castro (2009), ao longo de seus trabalhos, Foucault deslocou um de seus objetos de análise, as relações de poder, para as relações de governo. Por deslocamento não se deve entender um abandono, mas uma ampliação, afinal, para manter essa noção a mais ampla possível, o pensador francês atribuiria ao governo o objetivo geral da condução das condutas. Ainda, haveria dois modos possíveis dessa condução: o governo de si (abraçando as práticas e discursos com que um corpo se relaciona consigo mesmo) e o governo dos outros. Ainda, segundo Foucault, os modos de objetivação-subjetivação emergiriam do encontro entre esses dois eixos (o governo de si e dos outros). Nesta pesquisa, atribui-se uma qualidade à determinada lógica de governança contemporânea: ela teria como um de seus eixos operativos algo da ordem do pedagógico. Tal ideia será melhor elaborada ao longo das próximas páginas.

teatrais brasileiras. Como se observa, não é nosso objetivo conferir qualquer estabilidade conceitual para a ideia de teatro, daí ela estar aqui tratada como uma prática, no sentido estrito, singular e pontual de seus acontecimentos históricos pensados como radicalmente distintos entre si. Ainda, não se trata de uma atitude investigativa cujo objetivo seria trabalhar na direção de construir toda uma trama de causalidade linear em meio aos acontecimentos históricos das práticas teatrais que ensejasse devolver à sua situação presente alguma parcela de legitimidade de sentido ou aura evolutiva.

Formula-se, assim, a pergunta que guia e encerra em seu interior os problemas propulsores desta pesquisa: como e por quais motivos o problema do espectador abarcou historicamente uma série de instituições alheias às práticas teatrais? Pergunta-se, portanto, de que modo as instituições jurídicas, policial e educacional/escolar convocaram para o seu interior debates aparentemente restritos ao campo do teatro e encontraram na figura do espectador teatral o epicentro de sua intervenção.

Para empreender tal investigação, propôs-se um recuo histórico (1812-1860, um total de 49 anos) com o objetivo de analisar o processo de desaparecimento de uma importante prática do teatro brasileiro — a *pateada* —, tendo em vista perspectivar a emergência do problema do espectador teatral no Brasil. Optou-se, assim, pela mobilização de um arquivo composto pelos seguintes documentos:

- . O tratado *As pateadas de teatro investigadas na sua origem e causas* escrito em 1812 pelo padre português José Agostinho de Macedo;

- . Um conjunto de textos provenientes de periódicos publicados no Brasil entre 1812 e 1860 sobre a prática da *pateada*. Os periódicos nos quais eles aparecem são *A Manhã*, *A Vida Fluminense*, *Bazar Volante*, *Correio da Manhã*, *Correio da Tarde*, *Correio Mercantil*, *Correio Paulistano*, *Diário da Noite*, *Diário de São Paulo*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Gazeta Artística*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do Comércio*, *O Brasil*, *O Cearense*, *O Despertador*, *O Imparcial*, *O Novo Domingueiro*, *O País*, *O Recreador Mineiro*, *Publicador Maranhense*, *Revista da Semana*, *Revista Popular*, *Semana Ilustrada*;

- . Todas as cinco edições da *Revista Dramática*, um periódico de 1860 escrito por juristas do Largo São Francisco que tinha como fim a discussão da arte teatral no país;

- . Dois livros de documentos do século XIX organizados por João Roberto Faria: *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil* (2001), composto por uma série de textos críticos produzidos

por literatos e bacharéis ao longo do século XIX; e *Do teatro. Textos críticos e escritos diversos* (2008), reunião de toda a fortuna crítica produzida por Machado de Assis.

O intuito desta investigação não é dar a ver a totalidade de uma série histórica. Não se trata, portanto, de constituir uma nova proposta de historiografia do teatro brasileiro, mas tão somente de escavar um processo histórico em que o problema das regulações sobre o corpo do espectador se mostra evidente.

A opção de definir como material arquivístico enunciados em geral provenientes de periódicos se deve ao interesse em analisar como textos de intensa circulação no século XIX vieram produzindo sobre as práticas teatrais uma série de transformações e efeitos de verdade³.

É bom lembrar que no início do século XIX houve também a emergência da imprensa no Brasil e os jornais se tornaram uma importante ferramenta coprodutora de enunciados cujos objetivos eram tanto formalizar quanto explicar determinada sociedade que emergia no país. Segundo a pesquisadora Gisela Maria do Val (2016), o jornal teria sido um dos meios privilegiados da arte de governar a população brasileira, constituindo maneiras de gestionar as formas de vida e fomentando a criação de um entorno social gerenciável. Também nos jornais circulavam as teorias teatrais, os relatos dos acontecimentos das noites de espetáculo, as críticas aos artistas e prescrições a respeito dos rumos que essa modalidade artística deveria seguir. Aqui, crítica e teoria teatral são pensadas como documentos históricos não apenas de memória, registro ou opinião, mas como práticas produtoras de sentidos, responsáveis por introduzir ativamente as práticas teatrais no jogo do verdadeiro e do falso, constituindo o teatro como objeto de pensamento.

Cabe pontuar que a presente dissertação foi sendo urdida em proximidade ao grupo de pesquisa liderado pelo prof. Julio Groppa Aquino na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo e que conjuga pesquisadores de múltiplas áreas do conhecimento tais como Pedagogia, Filosofia, História, Artes Cênicas, Artes Plásticas, Ciências, Cinema e Letras. Tendo como interesse comum o procedimental teórico-metodológico desenvolvido pelo pensador francês Michel Foucault e a premissa geral da hipótese suprarreferida de que nosso presente se apresenta sob formas de uma alastrada pedagogização do tecido social incidindo nas práticas mais diversas, as pesquisas desenvolvidas por esse grupo se dedicam à composição e análise de

³ A ideia de efeitos de verdade, ou jogos de verdade, aqui adotada filia-se à proposta de Foucault de considerar como tarefa do pensamento levar a cabo, em alguma medida, uma história dos regimes de verdade ou de veridicção, ou seja, considerar que não há uma instância suprema que confira a algo o estatuto de verdadeiro. A partir dessa constatação, tratar-se-ia de se perguntar pelos procedimentos e regras que permitem pronunciar enunciados que são considerados como verdadeiros de acordo com determinadas circunstâncias históricas (CASTRO, 2009).

arquivos históricos com intuito de produzir traçados arqueogenealógicos a partir de seus problemas de pesquisa (AQUINO, 2015). Assim, a extensão temporal dos documentos empíricos aqui definida pode ser justificada pela escolha se filiar a esse tipo de procedimento: por meio de uma perspectiva processual de análise de determinadas teias discursivas, a arqueogenealogia — tal como proposta por Michel Foucault — visa descrever emergências, rupturas, desvios e descontinuidades em determinado curso histórico. Interessa-nos pensar procedimentos de pesquisa e crítica a partir de Foucault por meio de sua metáfora apresentada no texto *A cena da filosofia* (2011a): a maneira como se encenou o teatro a partir do problema da regulação do corpo do espectador, ou seja, o valor que se atribuiu a essa figura, quais papéis foram feitos com que desempenhasse e como foi se urdindo a trama discursiva que passou a compreendê-la como um corpo impotente, a ser libertado de sua condição de passividade e, ao mesmo tempo, insuficientemente preparado para se relacionar com qualquer discurso da esfera do artístico sem prévia formação. Da mesma forma que interessa descrever esse jogo de forças discursivo, é preciso manter atenção no tocante às falhas desse enredo: farejar com maior curiosidade os espaços ociosos e lacunas mais escuras nos quais o corpo do espectador se recusa, trava, desobedece e permanece enigmático aos olhos do discurso, não permitindo uma atitude explicativa uníssona sobre seu comportamento. Trata-se, portanto, de construir uma ontologia crítica de nosso tempo presente, conforme Foucault (2008f).

Ainda, é preciso fazer uma curta e fundamental digressão. Em meados de nosso trabalho investigativo, realizamos uma busca pelos vocábulos *espectador* e *teatro* no sistema de busca da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional com o intuito de entrar em contato com algumas das problematizações que envolveram a correlação entre esses termos nos séculos passados. Ao longo das leituras, percebemos, um tanto por acaso, a ocorrência de uma prática extinta nos dias de hoje. Apresentando-se de forma nada discreta, a *pateada*, prática vigente nos países europeus ao longo dos séculos XVIII e XIX e presente ao longo do período oitocentista no Brasil, consistia em um violento e ruidoso bater de pés por parte dos espectadores cujo fim era a humilhação dos artistas ou a interrupção de uma representação, impossibilitando sua continuidade, caso o público não estivesse satisfeito com o que a ele se apresentava. A prática, contada a título de anedota em algumas historiografias do teatro nacional, não se mostra nada lateral do ponto de vista de seu impacto cotidiano no Brasil oitocentista; muito ao contrário, ela é debatida em diversos dos artigos pesquisados. A partir do interesse em nos debruçarmos mais sobre essa prática e seu devido processo de extinção, valemo-nos do mecanismo de busca do sistema da Hemeroteca Digital e passamos a nos concentrar apenas nesta palavra — *pateada*

— e os resultados de artigos obtidos foram vários. Mais além, pudemos ver que as pateadas assumiram diversas formas ao longo do século XIX e foram problematizadas exaustivamente pelos intelectuais e pelos habitantes do país no que se refere à sua legitimidade ou indício criminal. Temos também que, por meio da leitura de uma prática como a pateada, pode-se observar toda a movimentação social de duas instituições emergentes no país (a polícia e as faculdades de Direito), assim como a demanda e o nascimento de um novo tipo de cidadão brasileiro.

Não bastasse o encontro por acaso com as descrições sobre as pateadas nos periódicos oitocentistas, em determinado artigo lido por nós, um espectador que lançava cobres em direção à uma soprano italiana no ano de 1827 foi nomeado pelo cronista como *um qualquer* da plateia. A ideia da existência e manifestação do *qualquer* nas plateias de teatro, em todos os sentidos abertos por esse pronome, operou como uma flecha na presente investigação, conduzindo-a a uma série de reflexões não previstas de antemão.

*

Optou-se por formalizar esta dissertação em cinco capítulos entrecortados por um conjunto de fragmentos textuais. Tal divisão se dá a partir de nosso interesse em operar formalmente com a estranheza própria que caracteriza o gesto de lidar com arquivos. Se o procedimental arqueogenealógico é sempre disparado por uma inquietação nascida das problemáticas às quais o tempo presente nos endereça, um trabalho que se pressupõe filiado a esse tipo de análise deve lidar com um movimento irregular entre diferentes tempos históricos. Assim, o primeiro capítulo — *O espectador adentra a cena* — experimenta elaborar um breve cenário discursivo dos últimos dois séculos no tocante às relações entre teatro e determinada governança de tipo pedagógico, tendo como alvo o corpo do espectador. Entretanto, ao longo do próprio movimento que elabora essa descrição, a pesquisa constata a insuficiência de engendrar um gesto analítico potente unicamente por meio do manuseio de documentos que estejam restritos ao contemporâneo. Aparece, então, a necessidade de filiação a algo que aqui nomeamos de *gesto-arquivo*: valer-se de uma atitude crítica em direção aos objetos e saberes do mundo que não lidem com sua semelhança e correspondência, mas sim com sua permanente descontinuidade. O primeiro capítulo, portanto, enseja atritar os problemas enunciados pelo tempo presente por meio de um endereçamento aos vestígios dos mortos como modo de

experimentar um possível processo de diferenciação dos enunciados que circulam diante de nós e evocar, no contemporâneo, alguma possibilidade de pasmo e diferenciação analítica.

O segundo capítulo — *O teatro pedagogizado* — se dedica à montagem de um cenário dos recentes debates teatrais no país, em especial na cidade de São Paulo, sobre o lugar ocupado pelo espectador. Investigam-se alianças novecentistas entre o teatro e o Estado brasileiro, assim como recentes políticas públicas na área da cultura, tais como a *Lei de Fomento ao Teatro* e espaços de formação de público. Por fim, compõe-se um breve estado da arte a respeito de campos de saberes que vem se dedicando à produção de enunciados com vistas a compreender quem seria o espectador contemporâneo, tais como o teatro-educação, a estética da recepção e, por fim, a pedagogia do espectador. A partir desse movimento analítico, elabora-se a hipótese de que teríamos diante de nós um teatro fortemente vinculado aos ideais pedagógicos, um teatro pedagogizado, portanto.

Por sua vez, o terceiro capítulo — *Pateadas* — mobiliza uma série de documentos provenientes da primeira metade do século XIX que nos apresentam alguns vestígios da extinta prática da pateada nos teatros brasileiros. O capítulo se dedica a analisar algumas das características dessa prática, assim como descrever alguns dos episódios a ela relacionados. Por meio de um desses casos de conflito — um ocorrido entre uma soprano italiana divinizada e *um qualquer* espectador na plateia —, experimenta-se destrinchar qual a singularidade desse tipo de gesto de ajuizamento instaurado pelas pateadas e apresentar como e por quais motivos foi se dando a problematização da legitimidade, ou não, da existência dessa prática no tecido social.

O quarto capítulo — *O látego e o raio* — enseja analisar o tortuoso processo pelo qual a pateada foi sendo extinta ao longo do século XIX. São focalizadas especificamente duas instituições responsáveis por parte desse processo: a polícia e a crítica teatral, sendo que essa segunda força teve como suporte, a nosso ver, a imprensa e todo um movimento ilustrado decorrente da instauração das faculdades de Direito em território nacional. O intuito desse capítulo é o de perscrutar a emergência de um campo de saberes, práticas e comportamentos que, de alguma maneira, seria muito mais familiar ao tempo presente do que a cena escandalosa das pateadas.

Por fim, no quinto capítulo — *Qualquer* — seguem algumas considerações finais cujo intuito é traçar pontos de semelhança entre o próprio tempo presente e problemas de ordem governamental que emergiram a partir de meados do século XIX. O momento derradeiro deste estudo quer, ainda, meditar a respeito de um tipo específico de espectador, ou de *experiência*

de ajuizamento qualquer, que seria, até os dias de hoje, intolerável tanto socialmente quanto no próprio interior das práticas teatrais.

Há ainda, entrecortando espaços entre os capítulos ao longo deste texto, a aparição de algumas passagens textuais que se diferenciam formalmente da estrutura própria da dissertação. Trata-se, como se verá, de movimentos que operam seus objetos, fontes e referências de maneiras outras, cujo objetivo é imprimir, talvez, um outro ritmo à argumentação em curso.

Tais fragmentos textuais são compostos de restos, sobras e digressões: documentos, episódios e detalhes recolhidos ao longo da pesquisa realizada que não puderam encontrar espaço na estrutura geral e pontual da análise que aqui se apresenta, mas que, de alguma maneira, insistiram em ter presença neste texto. Essa insistência, é importante pontuar, acontece justamente na relação entre o corpo do pesquisador e o ruído que o arquivo lhe endereça. E é justamente dessa tensão entre o corpo-que-pesquisa e o resíduo do arquivo que também emergem digressões e pedaços esparsos de texto que estabelecem outras conexões ou modos de narrativa: a tentativa de uma outra elaboração poética dos objetos e da própria língua do saber. A opção por essas sobras e desvios textuais acontece pelo desejo de que algo da algaravia proveniente dessa massa documental, assim como da afecção entre documento e pesquisador, possam também soar e ser traduzidas ao longo do texto. Além disso, se compreendemos todo e qualquer trabalho com o arquivo e a história como gestos ficcionais, esse movimento que segue em paralelo tem o objetivo de investir e exacerbar essa ideia.

Sabemos que abrir espaço para este tipo de movimento analítico outro é arriscado: ele pode ser confundido com um desejo de se produzir um *eu* ou um *autor* que se exhibe e discorre a partir de outros suportes formais para reintroduzir a si mesmo dentro de alguma corrente de continuidade e identidade, posições das quais esse estudo quer se distanciar. Outro risco é o de que os assuntos e objetos comecem a se esparramar e se embaralhar num movimento descontínuo sem fim. Isso porque esse gesto textual paralelo guarda algo da ordem da digressão, ou seja, da saída do texto e de uma sobreposição derivada a partir de seu eixo central: gesto descentrado por excelência.

Em relação à primeira objeção, entendemos que a exposição dos detritos do estudo pode permitir justamente que se traduza algo da descontinuidade da qual o corpo que pesquisa é investido ao longo da lida com seus arquivos. Logo, é a impossibilidade de totalidade e a convivência com o fragmento e o gaguejante que formulam a incapacidade de operar, aqui, a partir da *função-autor*, conforme foi teorizada por Foucault (2013b). Já sobre a segunda objeção, pouco se pode fazer além de convidar as pessoas leitoras deste trabalho para também

realizar as suas excursões para fora do texto, compondo um descaminho contra uma possível apreensão totalizadora dos temas e problemas aqui expostos.

Os movimentos digressivos que habitam o interior deste texto são nomeados como *the globe*; *pigmalião*; *um homem de mau gosto*; *patriamada*; *bicho-da-seda*; *roleta do ipiranga*; e, por fim, *fábrica*. Seus assuntos estão evidenciados nos próprios trechos, sendo desnecessárias explanações prévias. Apenas pontuamos que tais fragmentos foram escritos a partir daquilo que resta e é puro rebatimento e insistência no arquivo: o inquieto.

CAPÍTULO I

O ESPECTADOR ADENTRA A CENA

1.1. O rosto tinto de fezes

Sabe-se que Téspis é considerado por determinada historiografia teatral como o inventor e primeiro ator do teatro ocidental. Para citar um exemplo, observa-se que na *História Mundial do Teatro* (BERTHOLD, 2000, p. 103) o território da Ática é descrito como o “berço de uma forma de arte cujos valores não teriam perdido sua força e eficácia mesmo 2.500 anos depois”, e, ainda segundo essa fonte, teria sido em meio aos rituais de sacrifício, dança e culto à Dionísio, deus do vinho e da fertilidade, que a multidão reunida em coro seria interpelada pelo gesto inaugural de Téspis. Em março de 534 a.C., ao longo de sua participação nos ritos corais, ele teria se apartado do coro, fazendo-lhe oposição: tingiu o seu rosto de fezes e passou a se portar como um solista ao qual a multidão deveria interrogar. Dando origem a um novo papel nas manifestações até então religiosas (*hypokrites*, o “respondedor”, mais tarde “ator”), o gesto de Téspis teria gerado um deslocamento do rito em direção ao que viria a ser formalizado como a forma trágica, estruturando uma nova correlação de forças que culminaria nesse tipo de composição cênica cujo último saldo seria o afastamento do teatro das formas religiosas da Antiguidade.

Ainda, um estudo que narra a história das práticas teatrais pelo ponto de vista de seus atores sublinha o fato de que o grande oponente de Téspis, à época, foi o estadista e legislador ateniense Sólon. De acordo com esse texto, Sólon teria rotulado a iniciativa de Téspis como perigosa para a pólis, pondo em risco determinada ordem social e tradição de culto aos deuses. O *hypokrites*, por sua vez, só receberia seu devido acolhimento social pelas mãos do tirano Pisístrato, criador das festividades teatrais competitivas, que premiariam Téspis, já em sua velhice, como primeiro vencedor do concurso (COLE; CHINOY, 1970).

Deve-se pontuar que todas essas enunciações históricas são aqui expostas levando em conta sua parcela de arbitrariedade e seus limites, não devendo ser encaradas a partir de qualquer atitude que lhes confira o estatuto de constatação de uma realidade passada. Entretanto, é no mínimo intrigante a reincidência com a qual a figura de Téspis emerge nesses estudos, cumprindo, ao que parece, um papel bastante específico: o de comprovação histórica de uma gênese estruturante do teatro a partir das formas pelas quais ele é reconhecido na contemporaneidade.

Como tática procedimental para conduzir a presente investigação em direção ao problema medular da pesquisa que a sustenta, perspectiva-se a notável menção de Téspis no interior de um texto produzido em princípios do século XIX nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (capital da Corte recém-instaurada no país) e que, como se verá, faz circular determinado uso histórico da figura do *hypokrites* a partir da criação de uma antinomia entre seu rosto vulgar e sua nobre invenção.

No ano de 1833, em plena agonística dos debates entre forças discursivas e institucionais que permeariam a formação da sociedade brasileira no século XIX, Téspis foi convocado novamente para a cena de um debate. Três estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, recente instituição de formação jurídica instaurada no país, publicaram na *Revista da Sociedade Filomática* o que viria a ser considerado pela historiografia teatral (FARIA, 2012) o primeiro tratado sobre o teatro brasileiro e o primeiro exercício crítico nacional endereçado à linguagem teatral.⁴ O texto, *Ensaio sobre a tragédia*, dentre outros objetivos, pretendia justificar as opções formais realizadas pela tragédia clássica francesa em oposição à tragédia grega de modo a tornar a cena brasileira mais passível de interesse ao espectador de sua época (RIBEIRO; ROCHA; QUEIROGA, 2001). A subida da mulher ao palco, a eliminação de máscaras ou de intensidades faciais inverossímeis e de tudo o que pudesse se referir às formalizações corais etc. teriam como único objetivo *aproximar* o espectador da representação, a fim de poder tomá-la como reflexo direto de sua vida e intimidade. Dessa maneira, a busca pela verossimilhança que pudesse sustentar o interesse e a produção de determinado *engajamento sensível do espectador* situava-se como o centro motriz das alterações formais produzidas no interior das práticas teatrais. Interessados na fundação efetiva do teatro brasileiro como uma instituição respeitável, os autores do tratado prescreviam aos fazedores de teatro a aposta nesses efeitos como norte de criação de futuras obras.

Dentre as fontes manipuladas para seu escrito, os autores dos *Ensaio*s se valeram das Poéticas de Horácio Flacco e de Boileau. Em ambos os textos, Téspis é retratado como o ator que portava sua máscara de estercor, instaurando ao seu redor um ambiente vulgar que seria lócus das primeiras representações teatrais. Em Flacco se lê a seguinte menção a Téspis:

Téspis (segundo dizem), de Tragédia uma espécie inventou desconhecida, introduzindo atores, que com fezes desfigurando as caras, recitavam e cantavam seus versos sob os carros (FLACCO, 1784, p. 157).

⁴ É importante salientar que tal consideração apenas pôde se dar a partir da organização de um campo de saberes formalizado ao longo do século XIX e que pôde contribuir para a emergência de uma nova prática: a crítica teatral. É evidente que antes do texto dos estudantes havia uma série de gestos que diziam respeito a distintos modos de ajuizamento e que divergiam das disposições teóricas que aí passavam a se apresentar. O presente estudo se demorará no exame dessas transformações do próprio estatuto do gesto crítico ao longo dos próximos capítulos.

E na *Poética* de Boileau há o seguinte retrato do ator:

O vinho alegre imita ao sonolento e foi um bode o prêmio dos cantores. Téspis guiou primeiro, e muitas vezes, essa feliz loucura tinto em fezes (BOILEAU, 1818, p. 39).

O tratado brasileiro, por sua vez, também se dedica à descrição da gênese da arte teatral, e o faz de uma maneira bastante específica:

Quem diria vendo seus primeiros rudes ensaios, que a arte teatral chegaria ao ponto de elevação, em que a contemplamos nos séculos posteriores? Quem suporia que essa reunião de homens grosseiros, que nas festas de Baco entoavam hinos ao deus das vindimas, que formavam coreias depois do canto, e que davam em prêmio ao mais hábil dos cantores um mísero cabrito, daria a primeira ideia dessa arte divina, que em todas as nações, e em todos os tempos tem sido o princípio dos continuados gozos, que o teatro tem excitado? Quem se persuadirá, de que Téspis, com o rosto tinto de fezes, conduzindo pelas povoações um carro onde um ator em frase chula contava algumas ações heroicas dos deuses, e grandes homens da Grécia, foi o primeiro a marchar na íngreme vereda, que depois aplanaram e semearam de flores recendentes os Sófocles, os Eurípedes, os Racine, os Voltaire? Os lavradores da Ática reunidos nos campos e nas festas de Baco tingiam-se de fezes e subindo a seus carros atacavam-se mutuamente por improvisos indecentes; mofavam de seus vizinhos, e maldiziam das pessoas ricas; mas no meio da maior embriaguez, e das mais grosseiras indecências, alguns lampejos de gênio se podiam divisar. [...] Um tal estado prova suficientemente, qual era o grau de barbaridade, em que ainda estavam os povos da Grécia. Um povo, que folga no meio de prazeres tão baixos, que procura espetáculos tão torpes, ainda está muito longe dessa delicadeza de gostos, dessa sensibilidade pura, dessas inclinações suaves, dessa afabilidade, dessa doçura d'alma e de costumes, que são os sinais únicos, que nos advertem dos progressos da civilização, e da moral (RIBEIRO; ROCHA; QUEIROGA, 2001, p. 268).

Delicadeza de gostos, doçura de alma e progresso da civilização: deve-se notar que há um gesto teórico em pleno movimento nos *Ensaaios sobre a tragédia* e que está imediatamente atrelado aos seus objetivos. Trata-se de mobilizar fontes com o objetivo de cunhar a legitimidade histórica das práticas teatrais a partir de uma suposta origem sua. Esse procedimento, como se observa, tende a desempenhar, como saldo final, menos um trabalho crítico e mais um papel prescritivo, visando à produção de enunciados que determinam a verdade de uma prática — no caso, a teatral —, para determinado período histórico. O que estaria em jogo em um texto como os *Ensaaios*, portanto, não seria a compilação enciclopédica das estruturas da forma trágica ao longo da história ocidental, mas uma disputa prescritiva a respeito de um novo lugar de verdade para as práticas teatrais brasileiras nos princípios do século XIX.

Ao mesmo tempo, esse procedimento que atrela a essência e a legitimidade de uma prática à sua origem deve lidar, obrigatoriamente, com um problema. Na gênese dos objetos e das

práticas humanas se encontram novidades, mas, também, uma série de discontinuidades que operam como ruídos para qualquer leitura que se almeje coesa e totalizante. Mais especificamente, fica evidente, nos *Ensaio*s, que o aparecimento de um ruído proveniente de suas fontes (Flacco e Boileau) — ou seja, a completa algazarra e lascívia provenientes das festas da Antiguidade — precisava, à época, ser resolvido: como perspectivar um fundamento estável, ao mesmo tempo nobre e edificante, para uma prática cuja raiz apresentava alicerces tão profanos e vulgares?

Ora, a solução encontrada, como se lê no tratado, foi bastante simples: teria existido, em meio à vida levada pelas pessoas da Antiguidade, determinado grau de incompreensão, ou ainda, de defasagem de apreensão em relação à maravilha por si mesma inventada. Assim, entende-se, por meio do tratado escrito pelos estudantes brasileiros, que o povo grego, assim como seus costumes, proposições e opções estéticas, não acompanhava o grau de civilidade perspectivado para uma prática tão honrosa como o teatro. Tudo isso, como fica claro, justificado em razão das presumidas limitações e incompreensões dos gregos em relação ao seu tempo histórico. Assim, bastava aos autores brasileiros do tratado aderir à determinada linha argumentativa que tende a sublinhar ideias tais como a de que a humanidade caminha progressivamente de acordo com o curso dos tempos, e de que as intempéries, mesmo em sua brutalidade e não finalidade, logo cedem e geram suas primaveras: argumentos que ressaltam a crença teórica em determinada linearidade evolutiva das práticas humanas.

É evidente que essa é uma possibilidade teórica e que, inclusive, dita um procedimento analítico bastante comum na elaboração das teorias do teatro no presente. Entretanto, propõe-se aqui uma recusa diante de tal postura analítica de modo a sublinhar algumas armadilhas do procedimento adotado pelos estudantes de Direito do século XIX.

Vê-se bem como a agressividade do rosto coberto por fezes que aparece enunciada por Flacco e Boileau é relativizada nos *Ensaio*s sobre a tragédia. O texto trata de recolher desses documentos o marco magnífico da invenção do teatro, porém, nessa colheita, acaba deitando ao chão detalhes que se vinculam diretamente ao acontecimento de sua origem e, com isso, elimina-se toda a sujeira presente nessa fundação.

Por meio da linha argumentativa do próprio texto, vê-se que tal separação do joio e do trigo acontece justificada por um critério. No tratado já está em plena operação um movimento do século XIX que passará a identificar e incitar nas práticas teatrais determinada tecnologia pedagógica, com fins civilizatórios e morais, perspectivada por uma nova ordem social

emergente no Brasil oitocentista. Esse potencial educativo é reconhecido com precisão pelos três autores e juristas brasileiros que a ele também aderem.

Seguindo essa direção, um terceiro acontecimento histórico pode ser imediatamente acoplado às marcas que o texto dos três bacharéis de 1833 exerceu na máscara afrontosa de excremento: em 17 de julho de 1771, no Palácio da Ajuda em Lisboa, pela mesma pena, D. José I e o Marquês de Pombal assinaram um decreto que demarcava o fim definitivo da alcunha de *infame* que pesava sobre aqueles que exerciam a profissão de ator no Brasil e em Portugal.

Até os primórdios do século XVIII, o ator infame, em Portugal, pertencia à terceira classe de cidadãos e tinha muitos de seus direitos limitados, sendo proibido de exercer qualquer cargo público, e residia em bairros isolados dos grandes centros. Segundo o texto do decreto produzido pelo Marquês, a má acepção social do ofício dos atores teria sido herdada da legislação romana e só poderia seguir sendo aplicada às pessoas de “mimos e pantomimos, que com a torpeza de suas ações e palavras eram o horror e escândalo dos espectadores morigerados” (apud FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2009, p. 180). O decreto seguia assim justificando o interesse governamental pela liberação de tal prática: “os teatros públicos [...] quando bem regulados são escolas onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com os que devem servir seus soberanos” (apud FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2009, p. 180).

Às margens desse decreto, nasceu, algumas décadas à frente, João Caetano dos Santos, considerado pela historiografia teatral (PRADO, 1972) como o primeiro grande ator e empresário teatral brasileiro. Noventa e dois anos depois da expedição do decreto luso-brasileiro, na publicação de seu segundo livro, *Lições dramáticas* (1862), João Caetano escreveu duas notas como preâmbulo à edição de seu texto. Repletos de lisonja ao imperador e à sociedade fluminense, ambos os textos também se dedicam a justificar o empreendimento de um verdadeiro teatro brasileiro por seu eminente potencial educativo, insistindo na necessidade da criação de uma escola de teatro no país a ser subvencionada pelo poder estatal. O primeiro fragmento textual se dirige ao então imperador D. Pedro II:

SENHOR!

O homem que se deixa possuir de uma ideia lança-se à mais arriscada empresa: eu, procurando ser útil ao Teatro Nacional, animei-me a publicar este imérito trabalho, contando que o Augusto Nome de Vossa Majestade Imperial fosse a égide que o defendesse e amparasse. Permita-me, portanto, Augusto Senhor, que eu tenha a honra de oferecê-lo a Vossa Majestade Imperial, que, como o Grande Luiz XIV, é no século XIX o Protetor das artes e das ciências, e não deixará de acolher com indulgência o que escrevi com o único intuito de prestar algum serviço à arte que professo (SANTOS, 1862, p. 3).

O segundo, intitulado *Duas palavras ao respeitável público*, assim principia:

O teatro, bem organizado e bem dirigido, deve ser um verdadeiro modelo de educação, capaz de inspirar na mocidade o patriotismo, a moralidade e os bons costumes; e, ou seja, por esta, ou por outras razões, as nações cultas se têm esmerado em aperfeiçoá-lo, parecendo-me que o estrangeiro pode, à primeira vista, graduar a ilustração de um povo, pela maior ou menor perfeição e regularidade do seu teatro (SANTOS, 1862, p. 5).

Homem de intensa atividade, João Caetano também foi o primeiro artista no teatro nacional a receber incentivos estatais para a manutenção de sua prática cênica. A aliança entre o artista de teatro e o Estado demarcaria um salto fundamental para uma nova entrada das práticas culturais na ordem do governo social no Brasil da qual o século XIX seria lócus privilegiado (TROTТА, 2013). Deve-se notar que o recebimento de tais patrocínios só pôde se tornar viável por conta do trânsito do ator na elite política brasileira, o que teria sido permitido graças a uma reconfiguração do estatuto da figura do artista teatral para a alta-rodada. Entretanto, do mesmo modo como João Caetano exerceu relativa força magnética na conjuntura teatral de meados do período oitocentista, mudadas as circunstâncias e passados os anos, o Estado retirou o seu apoio financeiro e deixou que ele terminasse a vida em absoluta pobreza.

À época de sua morte, já não eram raros os casos de artistas de teatro que tinham suas vidas terminadas em situação de miséria (VANUCCI, 2012), porém, a partir daí, também não foram poucos os que se envolveriam diretamente com o poder estatal e sustentariam suas atividades artísticas por meio de políticas públicas. O jogo entre o sucesso e o fracasso presente na vida artística de Caetano seria uma amostra precoce da inconstante relação assumida entre práticas teatrais e político-governamentais ao longo dos séculos XIX e XX (TROTТА, 2013).

Retomemos as personagens e os episódios que já foram postos em evidência na presente pesquisa, com o intuito de evidenciar o problema teórico sobre o qual este estudo se debruça: Téspis, um homem cuja máscara de fezes era objeto de escândalo; três intelectuais-juristas que teorizaram sobre o teatro nacional nos *Ensaio sobre a tragédia*, aliando a potência de tal elaboração artística à sua eficácia pedagógica e civilizatória; o rompimento estatal da situação de infâmia dos artistas de teatro por meio de um decreto régio assinado pelo rei da colônia e pelo Marquês de Pombal e justificado por enunciados em prol da educação social; e, por fim, João Caetano, uma celebridade teatral vinculada a um inédito regime de verdade em relação às práticas teatrais balizadas pela mesma perspectiva educativa do decreto régio português.

A partir deste pareamento entre tais personagens e acontecimentos históricos díspares, pode-se considerar o fato de que a citação da máscara-Téspis no interior do texto dos estudantes de Direito evidencia uma iniciativa cujo objetivo tratava de reconfigurar determinado lugar do

teatro no tecido social. Aliada a essa nova qualificação do *status* do ator na formalização social, segue uma ideia nova e interessante presente na discursividade dos séculos XVIII e XIX: o rosto de um ator, desde que livre do esterco e da sujeira, da infâmia e da lascívia, da desordem e da torpeza, começa a ser respeitado e ouvido a partir de determinado lugar de verdade de suas palavras e ações.

É claro que, à época do decreto luso-brasileiro, um ator de teatro já não se apresentava portando a máscara de excrementos. Entretanto, a própria posição de infâmia à qual ele estava relegado até então sustentava, em alguma medida, seu não ingresso numa esfera produtiva na ordem social vigente.

O que se observa, a partir de uma inédita ativação de todo um complexo de forças discursivas e institucionais nos séculos XVIII e XIX, é o fato de que o ator passaria a assumir feições totalmente diversas daquelas às quais historicamente esteve relegado. A ele passaria a ser dada, sob a segurança de um regimento estatal cujas consequências se desdobrariam em uma série de outros suportes discursivos, a possibilidade de portar um rosto limpo e imaculado. Ora, como se sabe bem, a um rosto limpo é permitido circular, habitar e construir uma vida segundo os parâmetros de certa normalidade. Mais além e especificamente, um rosto limpo pode ser premiado, ovacionado, bem acolhido; acima de tudo, um rosto limpo pode educar.

Do rosto coberto por fezes ao semblante exposto de um artista-educador: tal deslocamento, nada gratuito ou casual, fez-se às custas de uma série de circunstâncias e debates históricos ao longo do tempo, tendo como espaço para o seu aperfeiçoamento o século XIX, como aqui se supõe.

Isso posto, é preciso retomar o *Ensaio sobre a tragédia* para investigar qual seria o alvo visado por todo esse processo tortuoso de saneamento dos componentes teatrais. É necessário lembrar que a *Revista da Sociedade Filomática*, periódico que acolhe os *Ensaios* dos três estudantes, era composta por textos cujos autores estão no interior da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo (AZEVEDO, 2000). Não se tratava, portanto, de uma revista sobre arte. Ao mesmo tempo, também não se tratava de um periódico cujos assuntos estavam restritos ao campo jurídico. Muito ao contrário. Pode-se ler, ao longo de suas seis edições, textos que conceitualizam formas artísticas avizinados a problemas de outras ordens, enunciados em artigos cujos títulos são *Influência das prisões de correção sobre a diminuição das reincidências nos crimes* (REVISTA DA SOCIEDADE FILOMÁTICA, n. 1, jun. 1833), *Relatório da comissão encarregada da visita das prisões e hospitais* (REVISTA DA

SOCIEDADE FILOMÁTICA, n. 5, out. 1833); *Ode por ocasião da execução do réu no dia 24 de maio de 1833* (REVISTA DA SOCIEDADE FILOMÁTICA, n. 6, dez. 1833), dentre outros.

Vê-se bem que os intelectuais filomáticos, muitos deles com cargos públicos estatais, lidavam o tempo todo com o problema imposto por um fenômeno político novo: a emergência da ideia de população no Brasil. E tal problema se desdobrava em uma série de outros: como educar um povo, vigiá-lo, puni-lo, resguardá-lo, intensificar suas forças produtivas etc.

Assim, a tarefa de reconfigurar todo o escopo e situação das práticas teatrais perante uma sociedade em processo de formação parece bastante óbvia: é o próprio problema da sociedade, da população e de seu governo que se faz relevante para o deslocamento das funções teatrais e passa a ser, ao mesmo tempo, seu alvo. É em direção ao povo, formalizado na ideia bastante inédita de população, que novos esforços serão dirigidos, e é buscando justamente medir *seu grau de ilustração e civilização* a partir da qualidade de seu teatro que toda uma nova acepção das práticas teatrais passará a ser considerada (RIBEIRO; ROCHA; QUEIROGA, 2001).

Note-se que, em um dos momentos dos *Ensaio*s, seus autores tratam de medir a qualidade da potência dos efeitos teatrais por meio da metáfora do punhal: o teatro, para ser relevante do ponto de vista de uma prática social, deveria ter o mesmo impacto de um *punhal cravejado no coração do espectador* (RIBEIRO; ROCHA; QUEIROGA, 2001). Diante do espectador alvejado, seria papel do poeta dramático e dos atores aprofundar cada vez mais o golpe, sempre do mesmo lado, até o último momento. “Não deixeis tempo para limpar as lágrimas, que outras logo não rebentam” (RIBEIRO; ROCHA; QUEIROGA, 2001, p. 310).

Será, portanto, no corpo do público, mais especificamente no corpo do espectador, que uma série de discursos, práticas e instituições ambicionarão incidir. Vê-se a emergência de um problema inédito para o campo das práticas artísticas e cuja vida seria bastante longa: o problema do espectador teatral.

O ideal de um espectador cativo, que aparece nesse primeiro tratado crítico ainda de forma lacunar, é definido com maior precisão em 1859 por Machado de Assis (2001, p. 488), à época um militante em prol da prática da crítica teatral: “A iniciativa [teatral] deve ter uma mira única: a educação. Demonstrar aos espectadores as verdades e as concepções da arte”.

Iniciativa teatral, educação e verdade das concepções artísticas. Seria a partir da tríade esboçada por Machado de Assis (2001) em seus textos como crítico teatral que algo como um disciplinamento comportamental poderia ser esperado das práticas teatrais. Mesmo cativo, o corpo do público dos teatros já não seria mais convocado apenas por meio da extração de suas lágrimas, mas mirado em seus hábitos comportamentais. Pouco a pouco o teatro passaria a

reclamar para si a responsabilidade na formação concreta das práticas cotidianas de seus espectadores, resultando em proposições morais sobre o casamento, a gestão social do corpo da mulher, a importância do esclarecimento científico para problemas corriqueiros etc. (FARIA, 2012).

Em oposição aos diversos elementos materiais do teatro — atuação, indumentária, dramaturgia, encenação, cenários e aparatos pirotécnicos etc. — que tiveram seu estatuto relativizado ao longo da história dessa prática, a posição do espectador não teve sua importância em nada diminuída por parte das teorias e normas oriundas dessa linguagem. Pelo contrário, reconfigurações conceituais no tocante a essa figura foram disparadas por grande parte da discursividade teórico-crítica dos séculos XX e XXI, e o espectador foi sendo formalizado como um dos problemas centrais das práticas teatrais no Ocidente (MASSA, 2017).

É a partir de meados da primeira metade do século XX que se pode flagrar um deslocamento significativo em toda a problemática do espectador. Uma série de debates e reformulações, tanto exteriores às práticas teatrais quanto advindos de seu interior, passam a reivindicar e teorizar a liberdade do espectador teatral.

Objetivando romper com a escuridão das plateias à qual o espectador cativo estava relegado e recusando o uso da cena como cartilha moral, toda uma discursividade teórico-crítica pôde emergir, exigindo transformações na relação entre as práticas teatrais e seu público. Passariam a ser problematizados os efeitos teatrais nomeados *ilusionistas* e seriam perspectivadas alterações na composição cênica, de modo a ativar no espectador sua consciência e leitura crítica (MASSA, 2017). Mais do que uma escola destinada a governar condutas morais, algumas práticas teatrais passariam a se produzir como porta-vozes do povo, visando despertar nas plateias uma atitude produtiva e engajada a transformações sociais; outras pretenderiam ferir o espectador brutalmente de modo a lhe possibilitar liberações do esquema moral burguês; mas, acima de tudo, muito do que se passa a produzir no teatro assumiria para si a tarefa de fomentar em seu público experiências de liberdade e emancipação (RANCIÈRE, 2012a; 2012b). O teatro passaria a assumir para si, seguindo a toada de diversas outras práticas artísticas, a tarefa de demarcar resistência frente aos novos regimes ético-políticos da modernidade (RANCIÈRE, 2007b)⁵.

⁵ Cabe fazer uma ressalva: esta pesquisa não pretende se deter na análise de documentos provenientes do século XX. Assim, uma série de práticas e acontecimentos relevantes desse vasto período no tocante ao espectador teatral, tais como as experiências do teatro anarquista, os debates provenientes do Teatro de Arena, assim como dos Centros Populares de Cultura, do Teatro Oficina, de Augusto Boal etc. não se encontram aqui minuciosamente investigados. Contra o risco de generalização desse período anterior e posterior ao golpe de Estado de 1964, indicamos os trabalhos dos pesquisadores Paulo Bio Toledo, Maria Silvia Betti, Silvana Garcia e Eduardo Campos Lima.

Por isso, o atual movimento das Artes Cênicas que vem atribuindo protagonismo à figura do espectador no interior das discussões entre teatro e política no Brasil parece, ao final, bastante óbvio: esse processo não é nada recente, muito ao contrário. Em 2016 e 2017, as revistas *Sala Preta* e *aSPAs* organizaram dossiês reunindo textos cujo mote principal é o espectador contemporâneo. Lê-se no editorial da *aSPAs*:

Um fator que salta aos olhos é o crescimento desse campo de pesquisa [estudos sobre o espectador] nos últimos anos, que tem se dado de forma generalizada em praticamente todas as universidades do Brasil. Esse fato pode ser visto também como reflexo direto do número expressivo de trabalhos cênicos que trazem o espectador para a centralidade da criação, ao pensar a obra como algo que acontece, de forma cada vez mais intensa, entre público e cena. Nesse sentido, se o teatro já foi considerado, no decorrer das últimas décadas, como a arte do dramaturgo, do diretor e do ator, atualmente muitos o consideram a arte do espectador (CARNEIRO; GUIMARÃES, 2016, p. 3).

De acordo com Flávio Desgranges, pesquisador dedicado às relações entre teatro, educação e espectador, o modo de produção de coletivos teatrais, nas últimas décadas, teria deixado de se restringir às montagens de espetáculos, passando a se ocupar de algo que o pesquisador nomeia *espectador em processo*. Parte dos artistas teria começado a convidar o público para integrar processos criativos ou a atuar em outras frentes de trabalho, tais como oficinas, *workshops*, laboratórios de vivência etc. Segundo Desgranges (2012, p. 220), “as práticas propostas pelos grupos podem assumir um caráter formativo, ao possibilitar o acesso ao fazer teatral da parcela da população que pouco ou nada conhece do assunto”.

De maneira análoga, políticas públicas vêm propondo a realização de monitorias, mediações de espetáculos e oficinas de iniciação à linguagem para a população em geral. Como exemplo dessa modalidade de ação, há o extinto *Programa de Formação de Público*, situado na cidade de São Paulo em 2001, que se encarregava de operar uma formação gradativa da população na linguagem teatral, “aprimorando sua capacidade de conceber um discurso teatral e de interpretar signos cênicos” (TENDLAU, 2010, p. 96).

Pode-se observar aí uma firme articulação discursiva entre teatro, educação e políticas governamentais, tendo como *leitmotiv* as relações entre os artistas e os espectadores. Nesse cenário, como afirmam os manifestos do Movimento *Arte Contra a Barbárie*, organização de artistas responsável pela implantação da *Lei de Fomento ao Teatro* na cidade de São Paulo, as práticas teatrais deveriam ser consideradas um espaço social tão fundamental quanto a educação, uma vez que se contraporiam à barbárie generalizada resultante do sistema capitalista. O teatro, portanto, deveria ser considerado pelo Movimento como responsável pela formação de *cidadãos críticos* (FARIA; GUINSBOURG; LIMA, 2009).

A partir da articulação entre arte, educação, crítica social e cidadania, não parece gratuita a intensa circulação dos escritos sobre arte e política de Jacques Rancière no país. A edição brasileira de seu livro *O espectador emancipado* foi lançada em 2012 e vem sendo largamente comentada por pesquisadores de diversos campos de pensamento das Artes Cênicas, como teatro-educação, pedagogia do espectador e teatro e política (CABRAL, 2012; DESGRANGES, 2008a; 2008b; 2011; 2012; MOSTAÇO, 2013; PUPO, 2015; SOARES; KASTRUP, 2015). Em geral vinculadas à aplicabilidade dos conceitos elaborados por Rancière com vistas a engendrar análises ou novas proposições artístico-pedagógicas, são poucas as pesquisas, no entanto, que partem da problemática formulada pelo pensador franco-argelino para interrogar a situação presente dos discursos artísticos e pedagógicos. Menos afeito à prescrição ou ao aconselhamento de formas propícias de gestão artística, Rancière afirma que, para que seja possível traçar alguma relação entre a ideia de emancipação intelectual e a questão do espectador nos dias de hoje, “seria preciso *reconstituir a rede de pressupostos* que põem a questão do espectador no cerne da discussão sobre as relações entre arte e política” (RANCIÈRE, 2012a, p. 8, grifos nossos). Além disso, seria necessário descrever toda uma racionalidade veridictiva sobre a qual se passou a julgar as implicações políticas do espetáculo teatral, por meio da incidência de tal prática no corpo dos espectadores.

Assim sendo, a intenção do presente estudo é a de se vincular a uma problematização como a proposta por Rancière, reportando-se a uma atitude teórico-experimental, cuja tentativa trata de organizar um estranhamento em relação aos próprios discursos e regimes de veridicção que se desdobram no tempo presente. Trata-se, portanto, de experimentar fazer o presente resfolegar e, de alguma forma, perder o passo, atrasar-se um breve instante com o intuito de devolver algum pasmo em relação aos seus lugares comuns discursivos.

Afinal, e de acordo com o que esta pesquisa supõe, a diferença radical que afastaria e, ao mesmo tempo, aproximaria episódios tão díspares como os ecos historiográficos da Ática antiga relidos pelos estudantes do Rio de Janeiro oitocentista de algo como um movimento em prol da emancipação do espectador no século XXI residiria na produção, elaborada ao longo dos séculos XVIII e XIX, de certa correlação entre tecnologias pedagógicas e práticas culturais cujos fins repousariam no ideal civilizatório, tendo como alvo o corpo dos próprios consumidores da cultura. Por sua vez, tal formulação encontraria nas práticas teatrais sua guarida, e no corpo do espectador teatral, seu objeto específico.

Tais delineamentos, ainda, se inscrevem na hipótese maior de que veríamos cada vez mais, em nosso presente, um processo intensificado de pedagogização do tecido social (AQUINO,

2015; RANCIÈRE, 2007a). Segundo essa ideia, o gesto de aprender teria se convertido em uma atividade interminável e onipresente: a marcha pedagogizante não estaria restrita apenas às instituições e práticas escolares, mas teria seus lócus de investimento em diversas outras práticas, inclusive as culturais, operando “não apenas como o braço forte dos processos de ordenamento populacional, mas também como um de seus *modi operandi* nucleares.” (AQUINO, 2015, p. 122). Estaríamos assistindo, portanto, a um fenômeno no qual a educabilidade dos cidadãos — demandados, agora, em uma formação difusa e vitalícia —, passaria a se espalhar não somente por diversos espaços do tecido social, como também instituir a própria existência corrente de todos e de qualquer um.

1.2. A genealogia, a problematização e o arquivo

Como descrito anteriormente, perspectiva-se aqui uma análise de uma problemática que se desdobra no presente e na qual se encontram articuladas as práticas teatrais e determinada lógica de governança de tipo pedagógico. Os fins desse imbricamento, como se supõe, acabariam por gerar determinados modos de vida e lógicas de gestão populacional que teriam nas práticas culturais um eixo fundamental.

Ainda, de acordo com o diagnóstico elaborado por este estudo, como consequência inerente à atividade teatral passaria a ser considerada a promoção da edificação moral, espiritual e cultural de um povo, além do cultivo da criatividade e de experiências de liberdade e crítica em seus espectadores. Todos esses efeitos se somariam em uma prática contemporaneamente apresentada ao mesmo tempo como um potente espaço de resistência em relação às lógicas governamentais vigentes.

Sobre o tema da resistência, faz-se necessário um recuo teórico. Entende-se que a atribuição de um valor essencialmente positivo às práticas teatrais pode cercá-las de um sentido transcendente, incorrendo em um enquadramento analítico tão somente moralizante; algo como a validação de um tipo específico de teatro que teria a potência de se situar fora de qualquer relação de poder.

O pesquisador Edélcio Mostaço relembra que essa noção de resistência atribuída às práticas artísticas e teatrais no ocidente não é nada recente,

[...] estando presente desde os arroubos do *sturm und drang* até as escaramuças que acompanharam a Revolução Francesa e seus desdobramentos; apoiou as empresas que instituíram o realismo e vibrou na pena de Nietzsche; deu lastro aos naturalistas e tornou-se aguerrida nos primórdios da Revolução Russa, na República de Weimar, na luta anti-franquista e antinazista, alimentando um sem número de integrantes ligados às vanguardas do começo do século XX. Essa resistência acompanhou os

temas que se apresentavam, em cada momento, como obstáculos: os ideais clássicos, a moral burguesa, o positivismo, o domínio econômico das elites, o mercado de arte, até atingir, mais recentemente, as estruturas financeiras, pedagógicas e culturais que sustentam o modo capitalista de produção (MOSTAÇO, 2010, p. 15).

Mostaço, como se observa, chama a atenção para o fato de que uma das modalidades de resistência que as práticas artísticas atribuíam para si pretendia a orientação da ação poética *contra* uma dada ordem dominante das coisas, ou seja, uma posição contrária a determinados modos de governo. Tal movimento tomaria forma numa atitude de embate com os discursos vigentes, objetivando impedi-los de se proliferar tão facilmente, ao mesmo tempo que resguardaria às práticas artísticas um fundo de essencialidade: qualquer povo necessitaria dessas investidas vigorosas contra “o” poder, vez ou outra.

Partindo da mesma temática, Jacques Rancière (2007b) intitula uma comunicação sua com a pergunta *Será que a arte resiste a alguma coisa?* e, antes de emitir seu parecer sobre esse assunto, propõe a seguinte problematização para os dois termos enfocados:

A dificuldade que este tema [arte e resistência] implica é simples de ser formulada: a junção dessas duas palavras faz imediatamente sentido. Mas isso ocorre no mundo da opinião. Em tal mundo, admite-se que a arte resiste e que ela o faz de modos diversos que convergem em um poder único. Por um lado, a consistência da obra resiste à usura do tempo; por outro, o ato que a produziu resiste à determinação do conceito. Supõe-se que quem resiste ao tempo e ao conceito naturalmente resiste aos poderes. O clichê do artista livre e rebelde é uma ilustração fácil e corriqueira dessa lógica da opinião. O sucesso da palavra “resistência” depende, portanto, de duas propriedades. Dessas duas propriedades, isto é, por uma parte, do potencial homônimo da palavra, o qual permite que se construa uma analogia entre a resistência passiva da pedra e a oposição ativa dos homens. Por outra parte, da conotação positiva que ela conservou em meio a tantas palavras que caíram em desuso ou sob suspeita: comunidade, revolta, revolução, proletariado, classes, emancipação, etc. (RANCIÈRE, 2007b, p. 3).

É de interesse deste estudo suspender provisoriamente qualquer naturalidade atribuída aos binômios arte–resistência ou teatro–resistência. Pretende-se, portanto, realizar um recuo diante dessa positividade movido pela percepção de que o apoio nesse pareamento de nada serviria para cumprir a análise das perguntas previamente descritas que guiam a presente pesquisa. É preciso, para levar adiante os problemas de investigação aqui dispostos, lançar ao próprio objeto *teatro* algumas questões, ou seja, problematizá-lo exatamente nos pontos em que alguns discursos o formulam com características de um objeto de saber e uma prática estáveis.

Na tentativa de cumprir tal fim, esta investigação se vale de uma atenção ao posicionamento procedimental de pesquisa arqueogenealógico de Michel Foucault, assim como de algumas premissas ético-políticas que formalizam tais procedimentos.

Uma ressalva deve imediatamente seguir a afirmação acima: por mais que este estudo se filie ao pensamento foucaultiano, não se trata de se aplicar ideias advindas dos seus trabalhos de pesquisa aos objetos aqui perspectivados — tais como os extensivamente repostos conceitos de biopolítica, governamentalidade, sociedade disciplinar etc. —, de modo a manter seu núcleo estável e apenas reconfigurado por outra grade de leitura. A aposta desta investigação busca justamente o contrário: valer-se de Foucault em sua força analítica de modo a fazer uso de uma potência teórico-metodológica capaz de desestabilizar o pensamento em relação a alguns lugares comuns discursivos atribuídos ao teatro. Trata-se, portanto, de enquadrar as práticas teatrais em um campo de problematizações.

Mesmo não consistindo em um objeto específico de seus estudos, o teatro aparece em alguns escritos de Foucault por meio de um curioso uso metafórico. No ano de 1978, o pensador francês fez uma analogia direta de seu trabalho com o fazer teatral, dizendo entender seus livros como dramaturgias e identificando seu modo de investigação aos temas do olhar e da cena. Segundo Foucault, sua recusa pelos objetos *eternos* e seu interesse teórico pela singularidade do acontecimento seriam formas de retomar pela filosofia aquilo de que o teatro se ocuparia. O gesto análogo ao teatro que fascinava o filósofo seria, então, o de “poder descrever a maneira como os homens do ocidente viram as coisas sem nunca perguntarem se eram verdadeiras ou não e como foram construindo, aos poucos e por jogos do olhar, o espetáculo do mundo” (FOUCAULT, 2011b, p. 223).

Valendo-se do trabalho histórico como estratégia privilegiada contra os *essencialismos* — em geral instituições ou práticas que tomam corpo em determinada circunstância espaço-temporal, mas que guardam para si uma aura supra-histórica, tais como a medicina, as instituições punitivas, a própria noção de sujeito etc. —, Foucault pôde combater a história tradicional pela reintrodução da contingência e da mutabilidade dos processos históricos (DUSSEL, 2004). Tal combate se deu exclusivamente pelo alto grau de detalhamento com que Foucault destrinchava seus materiais de estudo e documentos analisados. Afastando-se das análises ideológicas e representacionais, o pesquisador francês entraria em diálogo direto com o procedimental genealógico inspirado em Nietzsche. Diferenciando-se do pensador alemão por sua relação direta com a história, Foucault procede de modo a considerar as práticas que analisa segundo sua singularidade temporal, isto é, “em sua contingência no sentido de fragilidade, de não-necessidade essencial, o que não quer dizer evidentemente que elas não tenham uma razão” (FOUCAULT, 2014a, p. 73).

Partindo dessa premissa de Foucault, faz-se necessário, aqui, introduzir o próprio teatro em um campo contingencial, ou seja, no interior de um espaço de pensamento que lhe devolva sua parcela de arbitrariedade. Assim, por teatro, quando a pesquisa fizer uso desse termo, deve-se entendê-lo não como um objeto demarcado aprioristicamente, ainda que extensivamente discutido, mas, *grosso modo*, a partir de suas formalizações práticas: seus usos, sua aplicabilidade, sua instrumentalidade, sua funcionalidade e seus lugares discursivos. Prefere-se aqui, portanto e como já pode ser visto desde o princípio do texto, substituir algo como *o teatro* pela denominação de *práticas teatrais*. A ideia de prática, tal como foi mobilizada por Foucault, pressuporia um conjunto de regras que se estenderiam da ordem do saber à ordem do poder, organizando o que as pessoas fazem, como fazem e sistematizando saberes, normas e relações de um consigo mesmo e com os outros. Dessa maneira, em vez de uma instituição supranecessária, teríamos diante de nós o teatro pensado como uma prática impermanente.

Ainda, e como princípio procedimental inaugural desta análise, objetiva-se não aludir às práticas teatrais, aqui em evidência, desde seus saberes próprios e específicos. Acredita-se que operar o par teatro e educação tão somente a partir de seus próprios campos discursivos impediria que pudesse ser realizado o salto que reintroduziria ambos os campos em sua situação acidental, portanto em sua *não-necessidade essencial* (FOUCAULT, 2009; VEYNE, 2011).

Dessa maneira, a relação entre teatro e educação deve ser vista por meio de seus personagens laterais, menores, distante do ponto de mirada usual conclamado pela historiografia oficial de ambas essas práticas. Retomando algumas das personagens que já se fizeram notar ao longo dos caminhos desta pesquisa, pode-se pensar, portanto, que faria mais sentido aos nossos propósitos enquadrar o gesto de Téspis não por meio de sua iniciativa teatral, mas sim por meio dos gestos de regulação social propostos pelo jurista Sólon; deve-se ler os *Ensaaios sobre a tragédia* não do ponto de vista de quem vê a arte e os debates teatrais brasileiros oitocentistas em evolução, mas a partir do alto dos andares do edifício da Faculdade de Direito e dos deslocamentos sociais que a formação jurídica brasileira teria demarcado em uma série de outras práticas em território nacional; deve-se considerar que a pena que decreta do Marquês de Pombal, em haste diante do problema de governabilidade de Portugal, tem impacto nas performances de João Caetano em território brasileiro; deve-se considerar os acontecimentos teatrais nas cidades brasileiras menos pela descrição dos seus espetáculos, e mais a partir de páginas e páginas de burocracia empilhadas que ditam políticas públicas de acesso populacional aos ideais civilizatórios.

Logo, têm-se a primeira regra procedimental do presente estudo: deslocar as relações entre teatro e educação de seu próprio centro, de maneira a incitar acontecimentos laterais a demonstrarem sua parcela de ação em certo mecanismo de gestão populacional em princípio tão hermético para os campos dos quais a pesquisa parte.

Mesmo que soe abrupta, uma afirmação deve ecoar ao longo do texto: *o teatro*, por si próprio, não existe. Muito menos existiria algo como *a educação*. Isso não significa uma relativização absoluta de suas práticas e, conseqüentemente, de seus efeitos históricos entre nós. Tomemo-los apenas como duas formas vazias — infinitamente múltiplas de possibilidades, portanto — que diversas circunstâncias e problematizações históricas se dispuseram a disputar e organizar desde seu interior.

Ao mesmo tempo, se podemos dizer que *o teatro* pensado como um bem supra-histórico da humanidade não existe absolutamente, sem dúvida isso não significa dizer que ele não é nada (FOUCAULT, 2008b), já que sua história teve e tem efeitos bastante visíveis. Pode-se afirmar que algo como *o teatro* e todos os projetos a ele acoplados (resistência, educação, político, mercadológico, elevado, *xucro*, sério, ligeiro etc.) são categorias possíveis provenientes de debates históricos que tiveram como objetivo principal dar conta do preenchimento desse oco.

Enfim, tudo o que aqui vai sendo urdido como arcabouço procedimental lida também diretamente com a delimitação da atitude crítica almejada por este estudo. Nessa direção, a singularidade da potência crítica proveniente do gesto arqueogenealógico foucaultiano deve ser evocada a fim de especificar a quais possibilidades de pensamento e de entrada ético-política este trabalho enseja se aproximar.

*

Ultimamente, restituído à forma humana, vi chegar um hipopótamo, que me arrebatou. Deixei-me ir, calado, não sei se por medo ou confiança; mas, dentro em pouco, a carreira de tal modo se tornou vertiginosa, que me atrevi a interrogá-lo, e com alguma arte lhe disse que a viagem me parecia sem destino. — Engana-se — replicou o animal — nós vamos à origem dos séculos. [...] Pela minha parte fechei os olhos e deixei-me ir à ventura. Já agora não se me dá a confessar que sentia umas tais cócegas ou quais cócegas de curiosidade, por saber onde ficava a origem dos séculos, se era tão misteriosa quanto a origem do Nilo, e sobretudo se valia alguma coisa mais ou menos do que a consumação dos mesmos séculos: reflexões de cérebro enfermo (ASSIS, 1978, p. 23).

A ação de investigar documentos — lastro ruidoso dos mortos — pode tanto resultar em conforto da humanidade consigo mesma e com seu tempo quanto pode convocar o pensamento

para uma imersão vertiginosa. A segunda opção firma-se como uma modalidade ética de pesquisa que dista largamente da primeira, pois institui um gesto outro que se contenta em contemplar o opaco das coisas e se funda no prazer de perspectivar um passado sem aura. Esse gesto não se pretende mais verdadeiro ou legítimo que o anterior, mas recusa propositadamente o excesso de positividade do mundo, valendo-se de um questionamento de seus jogos de verdade. Ele tem algo a ver com montar nas costas do hipopótamo do qual nos fala Brás Cubas e, aceitando permanecer em seus elementos — a água e a lama —, movimentar-se por terra nos vestígios do passado, sem pretender ou esperar qualquer redenção final. A história passa, então, a ser entendida como um quebra-cabeça cruel (MOUAWAAD, 2013) e a investigação documental praticada como trabalho anônimo de arqueólogo-escriba, investigador à sombra.

A recusa do gesto historiográfico clássico elaborado como resgate de universais perdidos — fundada no eterno da humanidade e do mundo — interessa ao presente trabalho de forma parecida àquela que interessou Michel Foucault:

O que faz com que eu não seja filósofo, no sentido clássico do termo — talvez eu não seja filósofo de jeito nenhum —, é o fato de eu não me interessar pelo eterno, não me interesso pelo que não se mexe, pelo que permanece estável sob o furta-cor das aparências; interesso-me pelo acontecimento. [...] Com efeito, trata-se, de certo modo, de retomar pelo viés da filosofia aquilo de que o teatro se ocupa, pois o teatro sempre se ocupa de um acontecimento. [...] Procuro, então, apreender qual é o acontecimento sob cujo signo nascemos e qual o que continua a nos atravessar (FOUCAULT, 2011a, p. 225).

De acordo com o pesquisador Christian Vinci (2014), o conceito foucaultiano tardio de problematização seria fundamental para compreender determinada estratégia de pesquisa que formaliza os pressupostos teóricos apontados pelo pensador francês. A atitude de problematização se dedicaria a perspectivar o *como* e o *porquê* de certas práticas e saberes terem se sobressaído ou desaparecido em determinado momento histórico. Daí que, segundo Foucault (2010b, p. 242), o gesto problematizador trataria do “conjunto de práticas discursivas e não discursivas que faz alguma coisa entrar no jogo do verdadeiro e do falso e o constitui como objeto para o pensamento”. De acordo com Vinci, a própria ideia de pensamento poderia ser lida como sinônimo de problematização quando Foucault afirma que pensar obrigatoriamente implica problematizar.

Jamais uma descrição neutra, a problematização teria o intuito de gerar um movimento disruptivo no próprio pensamento: ela logra pôr em suspenso, mesmo que por um breve instante, o jogo do verdadeiro ou falso ao qual as práticas e discursos encontram-se submetidos. Claro está que, para levar a cabo tal projeto, há uma condição necessária para a organização do movimento teórico pretendido: a estruturação de todo um campo empírico que se sustentasse

ao redor da história. Apenas pela aliança com acervos documentais poderia ser levada a cabo a experimentação do pensamento proposta pela ideia de problematização em Foucault:

[...] o trabalhar filosoficamente a História nada mais seria do que uma maneira de dizer aquilo que nos tornamos, ou melhor, problematizar aquilo que somos através de uma análise dos limites de nosso campo de experiência e uma abertura para possibilidades de superação do mesmo (VINCI, 2014, p. 110).

Segundo pressuposto procedimental deste estudo, portanto: pode-se dizer, mesmo que soe redundante, que a filiação aos gestos de pesquisa foucaultianos consistiria em problematizar como se deu uma série de problematizações ao longo da história no que concerne às relações entre práticas teatrais e educacionais. Não se trata, dessa maneira, de definir ou interpretar determinado período histórico lhe conferindo possíveis grades explicativas, mas sim de interrogá-lo em suas problemáticas e descrevê-lo em seus debates. Assim, pode-se perguntar: por que, ao longo de um período específico, aconteceram tais e tais problematizações a respeito de determinadas práticas? Quais forças estavam em jogo e o que estava ali se movimentando e em vias de modificação? Quais enunciados se encontravam ali em disputa e o que levou determinado discurso ou conjunto de práticas a vingar, e outros não?

A problematização, elaborada dessa maneira, converte-se em uma alternativa possível contra o excesso explicativo presente em trabalhos que enquadram documentos do passado com a perspectiva de fazê-los falar de acordo com o que terrenos teóricos constituídos *a priori* esperam que os documentos digam. Problematizar problematizações — precisamente na potência dessa redundância — permitiria ao pesquisador entrar em contato com o inesperado da história, com os ruídos que determinado acontecimento histórico encerra, e não com alguma esperada coerência discursiva.

Nesse modo de se aproximar a um conjunto de documentos, a História, como fica evidente, seria ela mesma também problematizada por Foucault em termos de uma prática não isenta. Assim, aconteceria a aproximação entre dois conceitos fundamentais na obra do pensador — a problematização e o arquivo.

É na introdução de *A arqueologia do saber* (2009), livro em que Foucault descreve mais detidamente o procedimental arqueológico, que a crítica do documento é considerada o principal problema de uma disciplina como a História. Segundo o pensador francês, muito do que se produziu como fazer historiográfico atribui aos documentos certa aura secreta, enigmática e, paradoxalmente, decifrável. Ao trabalho interpretativo recorrente no fazer histórico, Foucault opõe uma operação documental que não tem como intuito determinar a veracidade ou falsidade dos documentos ou da descoberta de seus valores expressivos, mas tão

somente investir no trabalho com o arquivo desde seu interior. Assim, mais do que a crença no desvendamento de uma suposta voz secreta do documento, Foucault propõe sua elaboração ativa por meio de recortes, distribuições, estabelecimento de séries, definição de unidades e relações. Dessa maneira, estaríamos diante do trabalho de um pesquisador que não aguarda o sussurrante desvelamento da verdade, mas que forja um campo de problematização, passando a jogar com seus documentos: “O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa” (FOUCAULT, 2009, p. 8, grifo do autor.).

Há algumas ressonâncias entre essa operação ativa do pesquisador e o gesto cartográfico, a invenção procedimental de Deleuze e Guatarri. Segundo a dupla de pensadores, o cartógrafo seria aquele que se dedicaria a investigar um processo de produção sem incorrer na representação de seu objeto (KASTRUP, 2007). A aproximação não parece descabida caso se retome a ideia de que a opção cartográfica incita o pesquisador a se situar no interior do próprio território cartografado, implicando-se junto a ele e não se posicionando como um observador alheio aos problemas que descreve. Foucault, também ele, parece estar ali na cena dos problemas que traz à tona.

Terceira opção procedimental: o corpo que pesquisa deve se implicar com seus objetos, se misturar a eles e se encontrar exposto na própria arquitetura da pesquisa. Ele não pode se pensar de maneira alguma imparcial e, por mais que se apresente de uma forma mais discreta ou mais explícita, tudo o que dele resulta em escrita só se dá em virtude de sua afecção, da força com a qual um problema específico aparece dentro de sua própria vida e de seu próprio tempo presente. É um *corpo-aí em ação*, seja dizendo EU, seja se pronunciando a partir de qualquer outro pronome. Não é exatamente o modo pronominal como se enuncia o que importa. O que baliza essa atitude de pesquisa tem mais a ver com algo que, de maneira mais direta, podemos chamar de comprometimento físico: certo engajamento e empenho de pensamento que é corpo. Nessa direção, parte-se de um desejo procedimental de que pesquisa, texto e corpo possam ser suportes paralelos em sua vibração comum — gesto estritamente ético, portanto.

O princípio que convoca essa fisicalidade da presença do pesquisador é o eixo principal de um trabalho que se filia ao gesto arqueogenealógico: um grave incômodo com o próprio tempo presente e com aquilo que fomos nos tornando. Como bem enunciou Foucault, todas as lutas atuais giram em torno da mesma questão: quem somos nós? (FOUCAULT, 2014a). Uma vez devolvida a contingência dos processos que nos formalizaram de tal ou tal modo, poderíamos

mirar a possibilidade de não mais ser o que somos, fazer o que fazemos e pensar o que pensamos. Segundo Foucault, a crítica arqueogenealógica “procura fazer avançar para tão longe e tão amplamente quanto possível o trabalho infinito da liberdade” (FOUCAULT, 2008f, p. 347).

Entretanto, o pensador propõe uma ressalva: para que tal trabalho não incorra no sonho vazio de liberdade, é preciso articulá-lo a um labor altamente experimental. É justamente por se realizar no limite de nós mesmos e do nosso tempo histórico que tal atitude experimental deve se valer de um manuseio específico com documentos do passado para pôr-se à prova no presente.

Não é nada gratuita, portanto, a forma com a qual Foucault teria nomeado todo seu trabalho exercido até então: *ensaio*. O pensador, conectado aos sentidos do gesto ensaístico, enuncia as razões que ditam sua marcha:

Quanto ao motivo que me impulsionou, foi muito simples. Para alguns, espero, esse motivo poderá ser suficiente por ele mesmo. É a curiosidade — em todo caso, a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir. Talvez me digam que esses jogos consigo mesmo têm que permanecer nos bastidores; e que no máximo eles fazem parte desses trabalhos de preparação que desaparecem por si sós a partir do momento em que produzem seus efeitos. Mas o que é filosofar hoje em dia — quero dizer, a atividade filosófica — senão o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento? Se não consistir em tentar saber de que maneira e até onde seria possível pensar diferentemente em vez de legitimar o que já se sabe? (FOUCAULT, 2013a, p. 13).

O quarto intento procedimental, dessa maneira, reside na projeção de uma investigação nascida a partir de uma problemática do tempo presente e que possa restituir-lhe não o conforto, mas um radical afastamento de si mesmo. Se o pesquisador adentra o estudo disposto a realizar um exercício de torsão do próprio pensamento rumo aos deslocamentos de suas certezas, o saldo de uma pesquisa assim deveria aparecer ao tempo presente como um convite a uma drástica diferenciação em relação a si mesmo. Trata-se menos de fazer obra, com toda a estabilidade final que reside nessa aspiração, e mais de experimentar-se em alguma inoperância (BLANCHOT, 2013): suspensão da atividade incessante que nos obriga a ajoelhar e fazer nossos ritos diante de nossa vontade de verdade.

Nesse sentido, em vez de organizar um território analítico que estruture uma nova e solene resposta aos conflitos do presente, pode-se montar um jogo teórico que ri de si mesmo e do absurdo do mundo. Filiando-se às ideias expostas n'A *genealogia da moral* de Nietzsche, Foucault investe no procedimento genealógico proposto pelo filósofo alemão com o intuito de trabalhar a História de maneira a poder rir da solenidade das origens:

Por que Nietzsche genealogista recusa, pelo menos em certas ocasiões, a pesquisa da origem? Porque, primeiramente, a pesquisa se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. Procurar uma tal origem é tentar reencontrar 'o que era imediatamente', o 'aquilo mesmo' de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira. Ora, se o genealogista tem o cuidado de escutar a história em vez de acreditar na metafísica, o que é que ele aprende? Que atrás das coisas há algo inteiramente diferente: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas. A razão? Mas ela nasceu de uma maneira inteiramente 'desrazoável' — do acaso. [...] O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem — é a discórdia entre as coisas, é o disparate (FOUCAULT, 2008c, p. 262).

O gesto arqueogenealógico, portanto, mais do que servir à compreensão da causa de determinado processo histórico, teria como objetivo a escrita da história do presente em sua busca pela dissolução de idealidades como a *razão*, a *sexualidade*, o *poder* ou a *arte*, restituindo-lhes seu caráter contingencial (DUSSEL, 2004). Ou seja, a arqueogenealogia seria uma atitude interessada não mais em definir o que somos, pensamos e fazemos, mas em descrever os acidentes, imprevistos e acontecimentos que *produziram* o que estamos em vias de deixar de ser, pensar e fazer.

Assim sendo, o pensador francês seguiria apostando numa descrição analítica cuja descontinuidade não devesse ser suprimida. Segundo Foucault (2009), seriam justamente esses acontecimentos dispersos da história — decisões, desvios, casualidades, iniciativas, descobertas — que poderiam restituir a contingência e a singularidade dos jogos discursivos. Portanto, se uma descrição historiográfica global teria como objetivo abarcar todos os fenômenos em torno de um centro único de modo a propor toda uma visão de conjunto, a proposição foucaultiana de uma história geral desdobraria, ao contrário, o espaço de uma dispersão contínua.

A aposta pelo descontínuo e pela dispersão não se mostram gratuitas. Na trilha de Foucault (2009), uma história de determinada prática que pudesse reencontrar algum conforto na descrição de continuidades ininterruptas seria correlata à função fundadora do sujeito. Um

modo de se endereçar à história por meio da continuidade garantiria que tudo que escapou ao sujeito poderia, algum dia, ser-lhe restituído na forma de uma consciência histórica: consciência de si e da explicação das coisas de um mundo que o abraça.

Em oposição a toda essa continuidade, desponta a quinta entrada procedimental: recusar a solenidade das origens e focar-se no detalhe do arquivo, em tudo aquilo que a história regurgita ao presente sob a forma do estranho, do descontínuo absoluto. Por meio de um investimento que não queira amarrar ou descrever linearmente toda essa fugacidade, pode-se escapar do risco de organizar um trabalho que se apresente totalizante.

Destarte, o objetivo deste estudo se constituiria como a feitura de uma história possível — ou, melhor dizendo, uma ruína de história, uma história tartamuda — da associação entre práticas educativas e teatrais que formalizaria, em alguma medida, a ânsia contemporânea pelo controle dos processos subjetivos de determinado sujeito da cultura contemporâneo. Dito de outra maneira, trata-se de compor uma arqueogenealogia de parte do atual complexo artístico-educativo do nosso presente.

Seria necessário retomar a precisa definição de Foucault (2008a) sobre a genealogia: ela é cinza. Cinza, pois extremamente meticulosa e paciente em sua intencionalidade documental. Trabalha com arquivos monumentais, com folhas, pergaminhos e vestígios embaralhados, com distensões no tempo e no espaço. Nesse território empírico monótono, seria preciso sustentar a atenção para o flagrante das emergências. Tratar-se-ia de se debruçar sobre a entrada na cena da história de novas forças e, por meio da descrição de acontecimentos do discurso, colocar outra questão à pesquisa: Como foi possível aparecerem determinados tipos de enunciado, de sistemas de verdade, e não outros em seu lugar? (FOUCAULT, 2009). O flagrante das emergências, propiciado por uma investigação que se nutre de problematizações, poderia justamente restituir à História seu caráter provisório. O gesto genealógico, portanto, traria à baila uma impostura do leitor/pesquisador em seu endereçamento ao presente histórico.

Antes de prosseguirmos, cabe uma ressalva a respeito do tema da totalização. A modalidade crítica eleita aqui não pode incorrer nos riscos do transcendentalismo e nem pode ter em vista tornar possível qualquer metafísica a respeito das práticas humanas, ou seja, qualquer gesto totalizante, genérico ou supra-histórico não é nada bem-vindo. Ainda, sobre o risco da totalização, se a presente investigação se filia às opções teórico-metodológicas delineadas por Michel Foucault, deve-se ler com cautela a observação feita pelo próprio pensador de que o que experimentou como caminho de pesquisa foi sempre provisório e prenhe de novas formas. Seria, portanto, absurdo pensar em um método foucaultiano geral que poderia ser sistematizado

e aplicado à análise de qualquer problema. Ao mesmo tempo, faz-se importante sublinhar que Foucault jamais assumiu como tarefa incitar o campo do pensamento à polêmica. Assim, mais do que querer reduzir outros pensadores ao silêncio ou atestar seus equívocos procedimentais (tarefa que, segundo o pensador, é mais afeita ao gesto polêmico), Foucault (2009, p. 21) busca definir o espaço de onde fala “e que toma forma, lentamente, em um discurso que sinto como tão precário, tão incerto ainda”.

Assim, na esteira do professor Foucault, cabe distinguir a atual pesquisa de um trabalho estritamente historiográfico. Aqui, o próprio campo de poder que enquadra a História como disciplina de saberes precisos e reservados a especialistas deve ser sabotado e, desse modo, podemos nos apoiar na crença de que o trabalho a partir da História pode ser elaborado por qualquer um. Trata-se, uma vez mais, de rir, e não de confessar.

Afirmado o nosso interesse em nos munirmos da potência proveniente do procedimental derrisório, retomemos o cérebro enfermo de Brás Cubas ao término de sua jornada ao passado:

E fixei os olhos, e continuei a ver as idades, que vinham chegando e passando, já então tranquilo e resoluto, não sei até se alegre. Talvez alegre. Cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de ideias novas, de novas ilusões; em cada um deles rebentavam as verduras de uma primavera, e amareleciam depois, para remogar mais tarde. [...] Meu olhar, enfarado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás deles os futuros. Aquele vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si, um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros, e assim passou e assim passaram os outros, com a mesma rapidez e igual monotonia. Redobrei de atenção; fitei a vista; ia enfim ver o último, — o último!; mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século. Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo, — menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um gato. Encarei-o bem; era o meu gato Sultão, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel... (ASSIS, 1978, p. 27).

*

O sexto e último ponto de nossa delimitação procedimental se demora expandindo o trato e a escolha das fontes empíricas que balizam esse tipo de análise.

Tratemos os documentos aqui operados pela perspectiva do arquivo.

Faz-se, de partida, uma distinção entre dois gestos: o gesto do arquivista e o que aqui chamamos de *gesto-arquivo*.⁶ Note-se que a separação estabelecida é puramente operacional, pois ambos os gestos se endereçam um ao outro e guardam extrema correspondência entre si.

O primeiro desses movimentos é o que autoriza que o percurso empírico seja disparado e se trata de uma ação com ênfase organizativa e compilatória. A historiadora francesa Arlette Farge, em seu ensaio *O sabor do arquivo* (FARGE, 2009), descreve o princípio dessa montagem: o arquivo supõe um arquivista, uma mão que coleciona e classifica, elege e dispõe, recorta e separa certos documentos, e não outros. Trata-se de uma atitude respaldada por meio de decisões bastante objetivas cujo fim reside na criação de um campo possível de jogo analítico. O arquivista é quem delimita arcos temporais, elege um tipo específico de suporte textual (jornais, documentos oficiais, atas jurídicas, por exemplo).

A perspectiva adotada para o corpo de arquivista desta pesquisa assemelha-se à cena da criança desarrumada descrita por Walter Benjamin (2013). Revestida por sua curiosidade pelo que é exuberante e árido ao mesmo tempo, essa criança parte para o mundo à caça de suas miudezas. Seus olhos se contentam de tal forma com a caçada que pode prescindir por dias do contato das pessoas que vivem ao seu redor. Uma vez cumprida a batida, ela traz a presa para sua casa, para limpá-la e estudá-la de perto. Deve-se notar que tudo o que ela guarda são restos — aquilo que, proveniente de um solo, é ínfimo.

As suas gavetas têm de se transformar em arsenal e jardim zoológico, em museus de crime e cripta. ‘Arrumar’ seria destruir uma toca cheia de castanhas eriçadas que são clavas, papéis de prata que são um tesouro, blocos de madeira que são caixões, cactos que são totens e moedas de cobre que são escudos (BENJAMIN, 2013, p. 36).

O arquivista aqui perspectivado, munido do ponto de vista de sua criança-arqueóloga, estabelece recortes e sai à busca de fragmentos que poderão criar entre si um campo de tensão e de fertilidade para a análise. Deve-se notar — e isso é um ponto de extrema importância — que no processo do arquivista todo cuidado é pouco para que a arrumação não organize demais o mistério com o qual os documentos se dispõem desde seu interior, ou seja, deve-se zelar para que a organização não sequestre deles a sua potência como arquivo.

⁶ Deve-se notar que Foucault nunca usou este termo para definir sua prática com arquivos. Assim, a ideia de *gesto-arquivo* aqui elaborada se deve, em grande parte, às investigações a respeito da própria ideia de arquivo realizadas pelo grupo de pesquisa coordenado pelo professor Julio Groppa Aquino, assim como de seu recente artigo escrito em parceria com a pesquisadora Gisela Maria do Val (2018). Da mesma maneira, Groppa e do Val não se valem em nenhum momento da expressão *gesto-arquivo*, entretanto, suas considerações são fundamentais para o traçado procedimental deste estudo no tocante à lida com uma ideia específica em relação ao trabalho *desde e a partir* do arquivo.

Tem-se aí o gesto arquivista com toda a labuta que o designa. Segue-se a ele, ou a ele já está incorporado, o *gesto-arquivo*.

O arquivo: a existência acumulada de discursos (FOUCAULT, 2008d). Segundo Foucault, é esse o objeto que o interessa e que possibilita com que imponha seu projeto contra os universais antropológicos. Entretanto, o pensador francês faz algumas ressalvas sobre um tipo documental que *não* considera como arquivo. E pensa-se, aqui, que o *gesto-arquivo* começa a se articular justamente a partir desse *não*, ou seja, exatamente no ponto em que podemos elaborar uma distinção entre os conceitos de documento e de arquivo.

Segundo o pesquisador francês, a soma de todos os textos que uma cultura guarda em seu poder sob a forma de testemunho de preservação de sua identidade não poderiam ser considerados como arquivo, assim como deveria ser desconsiderada também a trama das instituições que, em determinada sociedade, permite registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e mantê-los à disposição. Sob essa perspectiva, o arquivo nada teria a ver com a constituição de um campo de saber patrimonial e edificante (FOUCAULT, 2009).

Muito ao contrário, na delimitação do que compreende como arquivo, Foucault atribui uma qualidade específica a esse modo de se endereçar a um documento: o *gesto-arquivo* evidenciaria o fato de que tantas coisas ditas e pensadas por tantas pessoas há tantos milênios não tenham surgido apenas segundo leis abstratas de pensamento, ou apenas segundo circunstâncias arbitrárias. Sob essa ótica, o arquivo tornaria visível todo um jogo de relações que encerram, registram, administram e conjugam determinados discursos verdadeiros e problematizações que atravessaram uma época.

É por isso que o documento, para ser alçado à condição de arquivo, deve ser perspectivado em sua radical singularidade, em suas qualidades particulares e únicas. E é por isso que o arquivo pressupõe um gesto que se dedica a operar com esse conjunto de textos a partir de alguns pressupostos de leitura.

Dentro da infinidade das práticas discursivas com as quais determinada época se debate, o *gesto-arquivo* seria capaz de focalizar os enunciados como acontecimentos, ou seja, ele agiria de modo a impedir que sobre os textos pudessem se tecer leituras estanques que os conformassem a uma narrativa linear e progressiva. E é justamente a partir da perspectiva do acontecimento que o *gesto-arquivo* pode se alçar a alguma projeção.

Como Foucault teria pensado o conceito de acontecimento, do qual o arquivo seria portador? Na perspectiva arqueogenealógica, o acontecimento poderia ser desdobrado em três movimentos complementares: o primeiro o trataria do ponto de vista da novidade histórica,

como uma série de documentos que apresentariam, em seu interior, rupturas, deslocamentos e mutações em determinado campo de debates; o segundo movimento seria o acontecimento de uma regularidade, ou seja, o momento em que determinadas novidades apareceriam se espalhando e se tornando hábito; o terceiro, fortemente inspirado em Nietzsche, compreenderia o acontecimento como correlação de forças, como lutas que sempre estariam em jogo na história e que não obedeceriam nem a um destino e nem uma mecânica específica (CASTRO, 2009).

É a partir daí que Foucault fará uso de um neologismo — *acontecimentalização* — para definir um método de trabalho histórico. A *acontecimentalização* é uma estratégia para lidar com a análise documental que se caracteriza por um movimento específico: fazer emergir a singularidade em um espaço onde se refere, usualmente, às constantes históricas, suas regularidades e suas supostas evidências impostas a todos nós. Dessa maneira, a perspectiva de trabalho com os documentos históricos do ponto de vista da *acontecimentalização* significa perspectivá-los em seus movimentos, lutas, tensões, arbitrariedade, emergências e regularidades. Reintroduzi-los em uma arena agonística, portanto, e negar, com isso, qualquer generalização dos enunciados que repousam no arquivo. Logo, é necessário também recusar o trabalho com a história sob seu movimento oposto, ou seja, o de sua *desacontecimentalização*: deve-se tentar escapar da leitura do documento guiada por grades explicativas, ou estruturas conceituais estáveis, ou, ainda, qualquer perspectiva que queira unificar ou totalizar seus conteúdos (CASTRO, 2009).

Ainda, para ser alçado ao estatuto de arquivo, o trabalho com o documento teria de considerar, de início, a lei do que pode e não pode ser dito em determinado tempo histórico, ou seja, todo um sistema exterior que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimento singulares (FOUCAULT, 2009). Indo na mesma direção dessa consideração, Paul Veyne reitera a compreensão de Foucault entre arquivo e possibilidade limitada de enunciação a qual determinada época está condicionada:

A cada época os contemporâneos estão, portanto, encerrados em discursos como em aquários falsamente transparentes, e ignoram que aquários são esses e até mesmo o fato de que há um. As falsas generalidades e os discursos variam ao longo do tempo; mas a cada época eles passam por verdadeiros. De modo que a verdade se reduz a um *dizer verdadeiro*, a falar de maneira conforme ao que se admite ser verdadeiro e que fará sorrir um século mais tarde (VEYNE, 2011, p. 25).

Ora, de acordo com Foucault, o arquivo é precisamente o elemento que dá visibilidade para esses espaços onde se desenrola o pleno exercício dos dizeres verdadeiros de uma época, e que, muitas vezes, nos fazem sorrir ou nos espantam por conta de sua radical diferença em relação ao nosso tempo presente. Afinal, como poderia certa sociedade ter pensado e agido de tais

formas tão opostas ao que nós, os contemporâneos, pensamos e fazemos? — são perguntas assim as lançadas por essa defasagem histórica da qual o arquivo é propulsor. Dessa maneira, o arquivo porta uma ideia que uma vez mais aparece como premissa ético-política deste tipo de análise: ele escancara a inexistência de qualquer transcendência fundadora para as práticas humanas, pois condiciona suas aparições a determinado regime de verdade de um tempo histórico específico (VEYNE, 2011).

A partir disso, uma ressalva deve ser feita aqui. O *gesto-arquivo* se distingue da leitura hermenêutica do documento por um outro detalhe específico: se tal leitura pressupõe um olhar teórico que impera e cria sentidos para determinado conjunto de textos, uma perspectiva que se experimente arquivista deve, acima de tudo, estar aberta à interpelação radical do próprio arquivo sobre o corpo do pesquisador. Assim, se o arquivo pode funcionar como uma janela a partir da qual podemos lançar nosso olhar presente para fragmentos daquilo que foi pensável por determinado contexto do passado, deve-se considerar, da mesma maneira, que o arquivo também nos lança de volta o seu olhar. Como se vê, trata-se de considerar um duplo movimento: se nós nos remetemos e agimos em direção ao arquivo, ele também, de alguma forma, nos devolve a mirada e deforma nossa experiência de pensamento.

Por mais absurda que soe a indagação, pode-se perguntar sob qual tipo de perspectiva o arquivo miraria o nosso presente. A resposta segue a toada disparatada: o arquivo se dirigiria ao contemporâneo sob o signo de uma completa indiferença. Sim, o arquivo nos seria completamente impassível justamente por estar encerrado em jogos de veridicção que não necessariamente nos dizem mais respeito. É por isso que toda a série de enunciados encerrada no arquivo assim parece responder às problematizações que tomam corpo em nosso atual momento histórico: “tanto faz”. E esse “tanto faz” passa a ser assim pronunciado, pois os problemas do presente não apresentam pontos de contato imediato com os problemas do passado. É por estar encerrado dentro de um corpo do pensável circunscrito a determinado período histórico que, em relação a nós e ao presente, o arquivo sustenta um olhar opaco, ensimesmado e hermético. Ele não se corresponde conosco, pois não foi elaborado a partir do desejo de nos falar qualquer coisa que seja. E é precisamente essa não correspondência do arquivo em relação a nós mesmos que faz com que o corpo do pesquisador precise se deslocar radicalmente de seu eixo de certezas. Dessa maneira, o *gesto-arquivo* deve lidar, ao longo de sua realização, com esse problema: há uma defasagem radical entre o que é pensável para nós, habitantes disso que chamamos tempo presente, e para o que era pensável na época da qual o

arquivo é vestígio e testemunha. E, ainda mais, o arquivo não se interessa, não se preocupa e não se corresponde com aqueles que são os problemas formalizados pelo contemporâneo.

Uma vez mais, Paul Veyne é preciso ao meditar sobre a diferença radical com a qual o arquivo se nos remete:

A originalidade da busca foucaultiana está em trabalhar a verdade no tempo. Para começar, podemos ilustrar isso de maneira completamente ingênua: por trás da obra de Foucault esconde-se um não dito turístico e esmagador: o passado antigo e recente da humanidade não passa de um vasto cemitério de grandes verdades mortas (VEYNE, 2011, p. 25).

É por ser um imenso cemitério de verdades que o arquivo se difere radicalmente de outros escritos e enunciados que almejam se corresponder com o futuro, como é o caso de certa literatura, por exemplo. Alguma literatura — pelo menos aquele conjunto de textos que se formaliza como suporte da instituição literária — enseja criar ao redor de si remetentes e destinatários: um vasto universo de interesse e de correspondência em relação a um futuro de palavra e de sentido. O arquivo não se parece em nada com esses grandes textos dirigidos a um público futuro sob o signo da intencionalidade (FARGE, 2009).

O arquivo só pode oferecer, portanto, sua desprezível posição hermética: um corpo de enunciados que nos balbucia sílabas e palavras, muitas vezes indecifráveis. Isso posto, é preciso que se mobilize o *gesto-arquivo* a partir da recusa da decifração do documento, a fim de sustentar-se em alguma potência. Não se trata, portanto, de interpretar o documento, mas de operar no interior do arquivo a partir do acolhimento dessa bruta indiferença com a qual ele se remete a nós.

É necessário lembrar que os documentos foram forjados nos baixos e dilatados espaços temporais de uma época, e não puderam ou quiseram ser configurados como seus textos mais nobres. “O arquivo é uma brecha no tecido dos dias, a visão retraída de um fato inesperado” (FARGE, 2009, p. 14). Nele estão registradas as personagens comuns. Ele apresenta o relato de muitas vidas que jamais teriam sido iluminadas se determinadas instituições não as enquadrassem em certos tipos de descrição (FOUCAULT, 2003). Trata-se, desse modo, de entrar em contato com o vestígio bruto de vidas que não pediram para ser contadas daquela maneira (FARGE, 2009).

O arquivo tampouco se ocupa de compor a História, ele apenas descreve as palavras de um cotidiano, repetidamente tedioso e banal. E, na maioria das vezes, essas descrições são elaboradas em um mesmo tom: o irrisório e o trágico de certo período estão descritos de maneira parecida. Isso porque o arquivo é um tipo de texto que não foi composto para surpreender,

agradar ou informar, mas para ser manipulado e servir instituições e pessoas que lidavam com determinados problemas a cargo de certas práticas (FARGE, 2009).

Ora, o saldo final de um modo de gesticular por meio do arquivo não poderia ser, como se observa, a conquista de qualquer tipo de saber sobre o documento, ou de saber sobre algum conteúdo inscrito dentro dele. Essa qualidade de contato só poderia abrir a possibilidade de algum espanto em nós mesmos, ou de alguma insurgência com a qual ele pode nos encaminhar para uma pausa em relação ao que se pensa no contemporâneo.

O *gesto-arquivo* pode incidir com larga força no contemporâneo por meio de algo que Foucault chamou de insurreição dos *saberes sujeitados* (FOUCAULT, 2009). Por *saberes sujeitados* o pensador entendia a existência real de toda uma série de saberes que se encontravam desqualificados, insuficientemente elaborados, ingênuos e inferiores. Trata-se do saber das pessoas, o que não significaria que seriam de ordem comum. Muito ao contrário, seriam justamente saberes particulares, locais e incapazes de unanimidade. E é a partir da reaparição, no tempo presente, desses saberes encontrados no baixo mundo do arquivo que a potência crítica desse modo de pensar o passado se exerce.

As possibilidades da descrição do arquivo adquirem tal potência a partir do momento em que nos auxiliam a nos afastarmos de nossas próprias convicções. Para isso, sua manipulação, seu manuseio e operação deveriam ser experimentados por meio de um tipo de contato sem luvas, tal qual insinuado por Walter Benjamin em um curto fragmento:

LUVAS

A sensação dominante em quem tem asco dos animais é a do medo de ser reconhecido por eles quando se lhes toca. Aquilo que, no mais fundo de nós, nos horroriza, é a consciência obscura de que em nós alguma coisa vive, tão pouco estranha ao animal que nos causa asco que ele a possa reconhecer. Todo nojo é originalmente o nojo do contato (BENJAMIN, 2013, p. 14).

Assim, o *gesto-arquivo* poderia nos desprender de nossas perspectivas continuístas, ativar nossa consciência para o fato de que vive em nós algo próximo ao enigma estranho que nele reside, dissipar a identidade temporal com a qual gostamos de nos pensar e, com isso, escancarar diante de nossa mirada as rupturas da história. Por fim, o arquivo só pode estabelecer que somos, nós mesmos, pura diferença e “que nossa razão é a diferença dos discursos, e nossa história a diferença dos tempos, e nosso eu a diferença das máscaras” (FOUCAULT, 2009, p. 160).

O pesquisador que gesticula a partir dessa atitude veria se abrir diante de si o espaço de uma infinita liberdade (VEYNE, 2011). A indiferença com a qual o arquivo o olha o abastece de uma imensa tarefa: uma vez que o arquivo não se dá a tocar por perspectivas hermenêuticas, o que pode advir como escrita do contato com os documentos deve lidar com uma composição

da ordem da invenção. Não se trataria de escrever *sobre* o arquivo, mas *a partir* dessa estranha relação com ele, ou seja, estaria aberta a possibilidade da escrita de um texto que não poderia ser outra coisa senão um novo texto.

Vê-se que o *gesto-arquivo* pode catapultar o pensamento em direção à sua não-coincidência com o tempo presente, oferecendo-lhe certa defasagem, inadequação e anacronismo em relação aos regimes de verdade contemporâneos. Mais além, ele pode, como que subitamente, permitir com que miremos a nós mesmos também como arquivo: é possível, por meio da lida com esse gesto, que nos assistamos também a partir de nosso hermetismo em relação ao tempo porvir. Com isso, ele nos reintroduz em um espaço de ausência de nossas próprias expectativas de redenção. Nesse sentido, é um gesto profano por excelência, uma vez que abre a possibilidade de uma ética de nós mesmos pautada por um gesto de distanciamento em relação ao nosso próprio tempo presente.

Seguindo por esse caminho, também seria possível tentar aplicar essa perspectiva de arquivo para os textos produzidos recentemente. Trata-se, sem dúvida, de uma tarefa mais árdua, pois os regimes de verdade que circulam nesses textos, assim como suas problematizações, certamente nos são familiares e teríamos maior dificuldade em lermos esses mesmos enunciados a partir dessa defasagem temporal proposta pelo arquivo. Entretanto, tal tarefa não parece impossível. Pode-se convidar a si mesmo para estranhar o tempo presente, e tal atitude dá-se pelo viés de uma espécie singular de problematização: aqui, uma vez mais, a arqueogenealogia.

***the globe**

Seja acompanhado por um humor melancólico ou mesmo habitado por uma inquieta voracidade, a criatura que pesquisa vez ou outra se depara, ao longo de suas arqueologias, com uma serpente que se pronuncia a partir do chão.

Ela, a criatura traiçoeira. A languidez do corpo de casca verde, indistinta das folhagens pelas quais a mão do pesquisador abre caminhos, é resultado das contorções permitidas por sua anatomia, esparramada pela natureza a qual ela toma e exerce como violável.

Diante do encontro com o animal presunçoso, o já desolado pesquisador cede e paralisa, antes mesmo que a víbora penetre seu veneno dentro da corrente sanguínea, pondo fim às certezas de sua investigação já tão bem fundamentadas.

“Há segredos que só te serão ditos às custas da sua finitude” — ela sibila ao pesquisador lhe cobrando o preço a ser pago pelos que procuram revelações. “É o seu momento derradeiro, por isso acolhe minha presença e interrompe sua patética avidez”.

Eis que a triste criatura, enfeitiçada e alheia ao seu próprio gesto inquiridor, já se encontra debruçada sobre o corpo ofídico e rendida à sedução: “Seu magnetismo é a prova que me faltava para comprovar a tese de que *o todo* sempre deve ceder diante da meia presença de um deus. Saldo insuficiente e vago, tamanho é o absurdo do mundo. Pois que sua existência vulgar atesta e se manifesta avessa à verdade que eleva esse mesmo deus. E só posso acessar esse saber pela irônica contorção de seu corpo cujo pronunciamento contrapõe a verdade e retidão do sagrado e lança à miséria do meu corpo uma obrigação: que me ajoelhe diante de ti, ser circunvolto. É isso o que te confere a força cativante e faz com que eu te queira minha”.

E esta é como a resposta-senha aguardada para concretizar a conquista. O pronunciamento final que arma o duplo consenso no qual víbora e criatura possam se enfiar numa mesma carne. Num só rasgo de mordida pelo fundo buraco escuro do corpo do abobalhado pesquisador, a serpente se mete em sua coluna vertebral e se torna o eixo. Desloca a retidão do esqueleto humano rumo

a sentidos e movimentos imprevistos. E eis que o corpo ativo que pesquisa jaz agora no chão, contorcendo-se e acolhendo como seu elemento a baixa superfície mundo.

*

Munido da mesma habilidade rastejante, eis o homem: Ricardo III, déspota e demônio.

Assiste-se a uma cena: Ricardo, a víbora humana, seduz Lady Anne enquanto ela chora sobre o corpo de seu marido, assassinado pelo próprio tirano que também havia matado seu sogro.

“Será que alguma mulher nesse estado de espírito foi cortejada? Será que alguma vez mulher nesse estado de espírito foi conquistada? Eu a terei, mas não por muito tempo”⁷ — sibila Ricardo, num aparte, para sua plateia de espectadores.

[As linhas foram escritas por W. Shakespeare. Infelizmente, a ciência humana nunca pôde precisar exatamente a verdade de sua autoria, muito menos de sua existência.]

Por conta de sua natureza, ela mesma imprevisível, a serpente deve lidar com o destino de não ter obrigação de preservar suas conquistas. Os corpos aos quais ela pode se enredar são muitos e as circunvoluções infinitas: torções. E Ricardo, um pouco mais adiante em seu espetáculo, arma um plano para matar Lady Anne, após tê-la desposado e finalmente tornado sua.

Muitos séculos mais tarde, numa Inglaterra do século XXI devidamente asfaltada — buracos tapados —, o tirano peçonhento, já um defunto, segue articulando armadilhas e faz dobrar ao chão outra criatura cujo coração palpita em direção a si: à sua cova.

A roteirista inglesa Philippa Langley, mulher ambiciosa e impaciente, cruza as ruas de uma pequena cidade com sua sensibilidade aguçada. Num dia quente de

⁷ Trecho do monólogo de Ricardo III após ter cortejado Lady Anne diante do caixão de seu esposo (SHAKESPEARE, 2010, p. 42).

verão enquanto anda pela área em que se acredita estar Ricardo III enterrado,⁸ sente um arrepio repentino. Seu andar paralisa ao passar diante de um estacionamento usado pelo serviço social de Leicester.

“É do inverno descontente de seu túmulo que emerge esse vapor gelado. Portanto é aqui, debaixo do *parking lot*, que seus restos estão enterrados, serpente amaldiçoada” — pensa a roteirista encorajada diante da absurda intuição.

Quando o corpo se recompõe o suficiente para poder caminhar, Miss Langley se dirige ao caixa bancário mais próximo e saca a primeira parcela com a qual passa a financiar uma escavação arqueológica. Membro da *Sociedade Ricardo III*, ela trabalha agora em um documentário que registra as escavações e o achado da ossada. O filme será exibido hoje à noite. Estúdios de Los Angeles e do Reino Unido já se mostram muito interessados nos direitos.

O espetáculo: ironias arqueológicas. Seu título poderia ser *a víbora asfaltada*, ou *o verdadeiro inverno da idade média*.⁹ Entretanto, basta que se chame o produto da escavação de *Ricardo III: o rei no estacionamento*. Apagam-se as luzes e os corações sobem à boca.

Fotos da ossada resgatada circulam na internet e em periódicos mundiais:

Um crânio pendido para o lado diametralmente oposto ao da bacia. A bacia parece desproporcional quando comparada à extensão das omoplatas e das costelas. A coluna vertebral, vista em tal situação de curvatura, remete à torção de um gancho ou a um artrópode em movimento.

À época da descoberta, restam dúvidas sobre a legitimidade dos restos mortais. Como comprovar a existência e persistência dos restos de um demônio entre a ilustre civilização?

⁸ Parte da descrição do episódio envolvendo Philippa Langley é proveniente de uma matéria do jornal inglês *The Guardian* intitulada *I just felt I was walking on Richard III's grave. I can't explain it*. (Disponível em: <<https://www.theguardian.com/uk-news/2013/dec/08/philippa-langley-richard-third-car-park>>. Acesso em 02 out. 2017)

⁹ Há alguns historiadores que consideram como o marco do fim da Idade Média na Inglaterra a morte de Ricardo III em campo de batalha.

Intensa análise + estudo da ossada + cientistas + confirmações + autenticidade de um cadáver + DNA comparativo com dois de seus descendentes vivos.

Ao anúncio da legitimidade da ossada descoberta, comparece a mídia internacional. Soam fanfarras, palmas e uivos do público com a confirmação da veracidade dos restos. O jornal *Daily Mail* redige um longo artigo intitulado *500 anos depois, os segredos da cova perdida de Ricardo III foram revelados: o rei, descoberto num estacionamento de carros, foi retalhado, amarrado e sofreu uma série de “feridas humilhantes” após a morte.*¹⁰ Os dedos se perdem e os músculos que escrevem sofrem de tendinite. Páginas e mais páginas e palavras, palavras, palavras. O achado dos ossos do rei Plantageneta permite que se refaça — graças ao avanço técnico dos cientistas e jornalistas de mãos frias e coração quente — todo o percurso do momento de uma morte em campo de batalha de Bosworth, em 1485.

Eis as fotos, análises, zooms e panorâmicas. O detalhe do osso. Causas da morte de uma víbora: machadadas que abrem uma larga fenda no crânio. Perfurações de espada em diversos pontos de seu tronco.

O ponto auge da análise é publicado: pode-se atestar a equidade da largura dos braços do tirano. Ali, onde o corpo de Ricardo não escapa à norma biológica, reside um triunfo.

“Eis que estão provadas as sucessões de exageros com as quais William Shakespeare pôde inventar um Ricardo III a seu bel-prazer. A história, de fato, sempre foi outra! Viva ao avanço histórico-científico! Prossigamos”.

[Segundo inverídico dramaturgo inglês, Ricardo teria um de seus braços malformado.]

O coro responde *Viva!* e prossegue. E o esqueleto permanece ali petrificado, como já estava.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2273535/500-years-grisly-secrets-Richard-IIIs-lost-grave-revealed-King-discovered-car-park-stripped-tied-suffered-humiliation-wounds-death.html>>. Acesso em 02 out. 2017.

O saldo reflexivo gera o que muitos temiam: Ricardo teria sido uma figura muito menos interessante do que aquela inventada pelo bardo.

A *Sociedade Ricardo III* publica em seu *site* uma nota oficial: “Reconhecemos a verdade sobre a vida e morte de Ricardo, a ciência a prova; Shakespeare foi tudo, menos um bom historiador; celebramos, hoje, a ossada do rei; atualizamos nossa *homepage*; e informamos ao futuro de nosso legado”. A redatora desliga o *notebook*, deixa de ver as imagens da ossada e segue relendo peças e novelinhas nas quais Ricardo III ainda permanece excessivo o bastante para seu gosto pessoal. Trata-se de um problema bastante crucial poder sustentar o mau-gosto mesmo em meio às evidências: diagnósticos.

Espectadores pacificados assistem ao descer do pano de mais um movimento glorioso da história da verdade. Aplausos seguidos por refeições que distraem.

*

Há um espetáculo mais interessante que esse. Afasta-se do pó de cálculo misturado com concreto e retrocede algumas séries de séculos. Encontra uma expectativa de audiência muito diversa daquela que aguarda pela legitimação da verdade óssea possibilitada pelo discurso científico.

Construído na cidade de Stratford-upon-Avon em 1599, o *Globe Theater* (ou *The Globe*) é reduzido a cinzas por um incêndio em 1613 e reconstruído no mesmo ano.

A arquitetura desse teatro é assim composta: uma estrutura cilíndrica acomoda três galerias de espectadores. A mais alta é protegida por um telhado. Hasteia-se uma bandeira branca quando o espetáculo se trata de uma comédia e uma preta para as tragédias. O palco projeta-se na arena, de modo a que ambos, público da arena e atores, fiquem descobertos ao longo das apresentações. Sobre o palco, há uma galeria, coberta por um toldo, que é ocupada por músicos. Acima dessa galeria, eleva-se um pequeno espaço por onde um corneteiro sopra e anuncia o começo da apresentação. Algumas das galerias são reservadas para os nobres. O gentio se divide entre os que podem pagar e os pobres que pagam apenas um

penny e podem assistir às peças da arena, que se situa como um fosso abaixo do palco.¹¹

Os espectadores dessa arena rebaixada podem ver o horizonte do palco quase à altura dos olhos, como répteis espreitam na água.

O espectador pobre, que só pode pagar o *penny*, recebe a alcunha de *groundling*. Os *groundlings* são temidos pelas companhias de teatro. Elevam suas vozes em aprovação e desaprovação, e, muitas vezes, são responsáveis pelo fracasso de uma peça. Sem qualquer tipo de assento, sustentado ao longo da representação apenas por seus pés, o *groundling* se amontoa na arena junto com vários outros miseráveis, situando-se muito próximo do proscênio.

São chamados também de *fedarentinos* (*stinkards*) ou *fedetostão* (*penny-stinkers*). Como Ricardo III, são répteis terríveis de movimentos descontínuos: conhecidos pelo mal comportamento, eles atiram comida ao palco — frutas, cascas e caroços — como sinal de reprovação em relação às personagens que não os cativam. Há *groundlings* saqueadores de bolsas cuja atividade, ao longo do transcorrer da peça e da algazarra do *The Globe*, é cortar as alças dos pertences dos espectadores sem que eles possam se dar conta disso.

[Não se sabe se isso é verdade.]

Dentro desse globo é que se encena *Ricardo III*. A peça traz para a cena 58 personagens, sem contar os “guardas, albardeiros, cavalheiros, lordes, cidadãos, serviçais e soldados”¹² que figuram entre os seus cinco atos.

Personagem central da peça, Ricardo é também a primeira aparição no palco. Sozinho, ele entra em cena e organiza um pacto com os espectadores por meio de um longo e célebre monólogo no qual expõe sua ambição de poder e os planos criminosos que desenvolverá ao longo da ação da peça. Tudo se cumpre: Ricardo assassina irmãos, sobrinhos, amigos e esposa.

¹¹ BERTHOLD, 2000.

¹² Relação de personagens da peça *Ricardo III*.

No último ato, Ricardo é visitado em sonho pelos fantasmas daqueles que morreram por suas mãos. O tirano acorda sobressaltado numa barraca em campo de batalha e pede apenas por um cavalo e para que lhe fechem as feridas. Na cena seguinte, após a ofensiva da tropa do conde de Richmond (futuro rei Henrique VII), Ricardo é abandonado por seu corcel no meio do conflito. Desguarnecido diante do inimigo e reduzido a um mero mortal, a serpente então exclama a sentença memorável:

“Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!”¹³

Besta torta e desfigurada, tirana e vil, impossibilitada de trotar para longe, Ricardo acaba por se enfrentar corpo a corpo com o rei Henrique VII numa batalha silenciosa. Recebe suas machadadas e furos de espada e tomba, morto, no campo de Bosworth.

A ossada e o *parking lot*.

Espectadores do século XXI insinuam: “temos dúvida se o corpo tombado de Ricardo em cena era recebido por algazarra ou silêncio por parte dos *groundlings*.”

[E essa é uma dúvida que segue impossível de ser esclarecida.]

Ao mesmo tempo, o pesquisador, cuja coluna se contorce pelo solo, arrisca aqui sugerir um possível parentesco entre a imoralidade retratada na figura do Ricardo shakespeariano e a ética exercida pelos espectadores “do chão” que se acumulavam sobre si mesmos no fosso diante do palco:

Menos gente do que bichos (o nome *groundling* futuramente veio a nomear um peixe que emerge com seus olhos para fora da água), seria talvez a esse populacho do fosso que as vis personagens de Shakespeare endereçariam seus apartes, em que expõem toda a atrocidade de sua alma, e não às galerias dos nobres que se sobrepunham cobertas. Uma palavra com direção ao chão, ao montante, à massa ruidosa e violenta: torções.

¹³ SHAKESPEARE, 2010, p. 186.

*

O sol se põe: durma bem. São tantos palmos abaixo de nós que seguem sibilando... Portanto, aplaude, que ainda é tempo.

*

Fato inexplicável... O número de turistas anuais em Leicester salta de 30 mil para 230 mil. Um sopro de autoestima para uma cidade de 330 mil habitantes que não era nada relevante para a economia da Inglaterra.¹⁴

O milagre segue excedendo os limites racionais e sibila: o Leicester City, grupo de futebol masculino cuja história é de hediondos fracassos, passa, com Ricardo enterrado dignamente, a ganhar sete jogos, de nove disputados.

Na segunda-feira, ele consegue seu primeiro título nacional em mais de 130 anos de história. O campeonato é longo: 38 rodadas ao longo de nove meses.

A imprensa esportiva já considera esse o maior feito da história dos clubes de futebol: o time azarão é liberado de sua maldição com a alma do mítico tirano encomendada dentro dos padrões cristãos.

Gritos, algazarra e bebedeiras. Buzinas celebram a volta gloriosa de um inverno. O prefeito se pronuncia, no inglês clássico — a pureza da língua:

— Não vandalizem as vias públicas.

¹⁴ Sobre essa reviravolta da história, ver: *Ricardo III e Leicester: a redenção de um rei maldito e o maior feito da história do futebol*. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/blog/contaoutra/ricardo-iii-e-leicester-a-redencao-de-um-rei-maldito-e-o-maior-feito-da-historia-do-futebol/>>. Acesso em 02 out. 2017; e *The King's Power: Did the digging up of Richard III lead Leicester to the Premier League title?* Disponível em: <<https://www.thesun.co.uk/archives/news/1156904/the-kings-power-did-the-digging-up-of-richard-iii-lead-leicester-to-the-premier-league-title/>>. Acesso em 02. out. 2017.

CAPÍTULO 2

O TEATRO PEDAGOGIZADO

2.1 A eficácia educativa do teatro e algumas de suas alianças com o Estado

Lamentos a respeito de uma suposta orfandade do teatro em relação à sociedade e ao Estado, assim como sua dificuldade de sustentação econômica no Brasil, atravessam pelo menos dois séculos da história dessa prática no país: aparecem enunciados em crônicas e livros do século XIX (FARIA, 2012; SANTOS, 1862; ASSIS, 2008), são retomados em muitos textos do século XX (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2009) e marcam sua presença em documentos recentes, como os manifestos do *Movimento Arte Contra a Barbárie* (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2009). Ainda, até meados do século XX (mais especificamente até a década de 1940), a esse suposto abandono estatal e social se somava todo um campo retórico que versava até mesmo sobre a inexistência geral do teatro brasileiro. Diversos críticos se apoiavam em tais ideias para defender a sua hipótese de uma quase total insignificância da prática teatral para o Estado e a sociedade, tanto em termos culturais quanto financeiros.

Claro está que a essa ideia de falta se acoplava todo um jogo discursivo cujo saldo final seria a afirmação de uma crise permanente na qual se encontrariam as práticas teatrais desde seus primórdios no Brasil. Ora, acredita-se que tal tipo de diagnóstico de crise sempre resulte em uma postura menos lamurienta e mais combativa, pois teria como objetivo produzir determinados sentidos e conteúdos a respeito de formas específicas de se fazer e pensar teatro. As ideias de atraso, inexistência ou insignificância então veiculadas estariam relacionadas não a uma ausência de efeito em geral, mas, ao contrário, à incitação de certo modelo de produzir, escrever e fazer teatro, operando, portanto, como produtoras de determinados novos ideais a serem levados a cabo pelas práticas teatrais (ANDRÉ, 2011).

Desta feita, a presente pesquisa refuta, como ponto de partida, qualquer hipótese que afirme o desinteresse social e estatal pelas práticas teatrais ao longo do curso da história do país. Ao contrário, parte-se do pressuposto de que essas práticas teriam se aliado à determinada lógica de governo, operando ativamente no cotidiano dos habitantes das grandes capitais brasileiras, em especial durante o século XIX. Entretanto, antes de adentrar especificamente os debates teatrais do XIX, propõe-se um sobrevoo, ainda que demasiado rápido, cujo objetivo é evidenciar o processo de urdimento da aliança entre teatro e Estado ao longo do século XX.

Após a investida financeira em João Caetano e em seu teatro sede — o São Pedro de Alcântara, na cidade do Rio de Janeiro —, o Estado brasileiro só viria a efetivamente aplicar

capital nas práticas teatrais durante o governo de Getúlio Vargas, a partir de 1930 (TROTТА, 2013). Apoiando iniciativas esparsas e de curta duração, o governo estado-novista atuou em companhia do *Teatro Escola* de Renato Vianna, por meio de uma parceria intensiva com o *Ministério da Educação e Cultura*, à época com Gustavo Capanema como ministro. Tendo arrebanhado a simpatia de muitos artistas de teatro, especialmente após a aprovação da lei de 1938 que conferia uma série de direitos trabalhistas aos artistas, Getúlio Vargas pôde, por meio da promoção de patrocínios estatais, viabilizar também a empreitada d'*Os Comediantes*, núcleo que se contrapunha a determinadas correntes teatrais vigentes (BARROS, 2010). Não seria descabido afirmar que, sem o apoio de Vargas, não teria sido possível a realização da montagem de *Vestido de Noiva* por Ziembinski em 1943. Considerada o possível marco do moderno teatro brasileiro (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2009), a montagem teria se aproveitado dos mesmos impulsos financeiros do *Estado Novo*, assim como o grupo *Teatro Universitário*, cuja missão consistia na popularização e democratização das práticas teatrais (ANDRÉ, 2011). Ainda na mesma toada, o apoio estatal getulista viabilizaria os projetos da *Comédia Brasileira* (1940-1945), dirigida por Abadie Faria Rosa, e da *Companhia Dramática Nacional* (1953-1954), dirigida por Henrique Pongetti — esta regrada por um repertório dramatúrgico inteiramente nacional e pelo objetivo de atrair como público as classes que não costumavam frequentar o teatro. A *Companhia Dramática Nacional*, apesar da brevidade de sua existência, também seria a primeira a excursionar por diversas cidades do país com o intuito de instituir o teatro como uma definitiva prática cultural (TROTТА, 2013).

À profissionalização obtida pelo governo getulista se atribui o fundamento normalizador das práticas teatrais brasileiras (ANDRÉ, 2011). Os moldes empresariais da época que o teatro passou a exercer para lograr sua institucionalização teriam definido uma série de limites disciplinares e reguladores que formalizavam o artista como um trabalhador. A cláusula da lei da profissão teatral que mais chama a atenção versa sobre a regra conferida aos artistas de “portar-se convenientemente em cena e com devido respeito ao público” (SILVEIRA *apud* ANDRÉ, 2011, p. 11). Por meio dessa vigilância comportamental seriam evitados riscos de escândalo na relação cena-público. Assim, o teatro, em seus primeiros moldes profissionais, tinha como um de seus fundamentos criar uma atmosfera de discríção edificante.

Ainda com Getúlio Vargas, o *Serviço Nacional de Teatro (SNT)* foi criado em 1937. Órgão de regulação do teatro atrelado ao Estado, o *SNT* tinha como fundamento o fomento da “expressão da cultura nacional que tem por objetivo a elevação espiritual do povo” (RIEGO,

2010, p. 54). Assim, o *SNT* produziu numerosos programas culturais, publicações, construções de teatros pelo país e subvenções a companhias teatrais.

Posteriormente, ao longo do governo de Juscelino Kubitschek, foi criado o *Teatro Nacional de Comédia*. Essa seria a última e mais duradoura companhia oficial criada pelo *Serviço Nacional de Teatro* entre as décadas de 1940 e 1950, tendo sido dirigida por Gianni Ratto, José Renato — um dos idealizadores do *Teatro de Arena* —, entre outros. Em 1956 surgiria a *Comissão Estadual de Teatro* em São Paulo com o intuito de financiar companhias que se dispusessem a montar dramaturgias nacionais e tivessem objetivos democratizantes. Os espetáculos, assim, seguiriam excursionando para cidades do interior e — fato inédito — também para escolas estaduais. A atriz Cacilda Becker assumiu a presidência do órgão em 1968.

Em 1975, ao longo da ditadura militar, o ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, criou a *Política Nacional de Cultura* procurando contentar os diversos setores de produção artística de então. Em busca da democratização cultural com o objetivo de dispor os benefícios do desenvolvimento do país a toda a população, tal política atribuiu ao governo o papel de ativar a criatividade social ameaçada pela massificação. Em dezembro do mesmo ano foi criada a *Fundação Nacional das Artes (Funarte)*, com o objetivo de formular, coordenar e executar programas de incentivo das manifestações artísticas.

Fruindo do mesmo impulso governamental que enredava a criação das novas instituições, o *SNT* aumentaria muito de tamanho até o final da ditadura militar:

[Ao longo da ditadura militar], o Estado se torna o grande mecenas do teatro e da cultura, com atuação maciça e fartura na distribuição de verbas e subvenções. Em 1978, o *SNT* tem o seu maior orçamento custeado pelos recursos do Fundo Nacional de Desenvolvimento Econômico, em medida única na história. Até o final da ditadura militar, o *SNT* se tornará Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) e depois Fundação de Artes Cênicas (Fundacen). Nesse período, Orlando Miranda e Carlos Miranda fazem com que todas as artes cênicas sejam atendidas pela instituição, instituem o crédito a produtores, reformam e reabrem as casas de espetáculo de todas as capitais (que estavam fechadas, com exceção do teatro São Luís), criam o apoio à circulação das produções por meio de passagens e hospedagem, realizam publicações como a *Série Depoimentos* que resgata a história do teatro nacional, compram o Teatro Duse, no Rio de Janeiro, que passa a fazer parte da rede federal de teatros, criam a Escola Nacional de Circo (TROTТА, 2013, p. 478).

Já em 1984, com apoio do até então governador Tancredo Neves, realizou-se em Belo Horizonte o *Encontro Nacional de Política Cultural*, que discutiu e aprovou a criação do *Fundo Nacional de Desenvolvimento da Cultura* e do *Ministério da Cultura e da Comunicação Social*. O objetivo principal era reunir apoio político para a *Nova República*. José Sarney convidou a atriz Fernanda Montenegro que, por sua vez, indicou Celso Furtado (economista de esquerda e

ex-exilado político) para formular a lei de incentivos fiscais. Em 1985, com a criação do *Ministério da Cultura (MinC)*, foi aprovada a *Lei Rouanet*, que levava o nome do diplomata e literato Sérgio Rouanet. Na década de 1990, a atuação do Estado face às práticas culturais acabou por se restringir às leis de incentivo e editais pontuais.

Em 1999, acontecimento inédito, foi lançado o primeiro manifesto do *Movimento Arte Contra a Barbárie*. Fruto de uma organização política e militante composta por artistas fazedores de teatro, tal movimento pôde aprovar, em janeiro de 2002, a lei 13.279, que instituiu o *Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo* (FARIA, GUINSBURG, LIMA, 2009). Momento histórico no que tange à formalização de políticas públicas para a área cultural, a aprovação da lei dista 140 anos da publicação do reclame de João Caetano para com as regalias de D. Pedro II. Esse cenário recente será objeto de maior atenção, não de modo a encontrar aí semelhanças com o passado, mas, ao contrário, suas mutações.

2.2 A expansão da produção teatral na cidade de São Paulo e a formalização de um espectador cidadão

Em sua análise da relação entre os artistas de teatro e o Estado ao longo dos últimos dois séculos, a pesquisadora Rosyane Trotta (2013) opõe o modelo histórico predominante de financiamento do teatro brasileiro — segundo o qual a destinação de verbas públicas aconteceria como ação isolada e levada a termo pelo jogo de influências pessoais e políticas — ao modelo que pensa ser ideal e que se estruturaria a partir de uma política definidora da função social da cultura em seu diálogo com a sociedade. Alegando a atual ausência dessa definição por parte do Estado e o não engajamento dos artistas a esse debate, a pesquisadora afirma a recorrente ideia de crise do teatro contemporâneo, justificando-a a reboque dessa indefinição social. Viveríamos, segundo Trotta, um tempo de diluição das relações entre teatro e sociedade, em que pouco adiantaria o financiamento estatal, uma vez que o teatro raramente estaria tomando para si sua força de coletividade, continuidade e vínculo com o público. Partindo dessa hipótese de crise, o teatro nacional contemporâneo viveria uma situação-limite: teria passado a ser um corpo moribundo, sem finalidade e destino esclarecido, e, ao mesmo tempo, sem fôlego para se embater, tanto no campo artístico quanto político, com a pergunta de sua real necessidade.

A presente investigação se afasta da análise elaborada por Trotta. Apesar de considerar as práticas teatrais brasileiras em sua permanente fragilidade econômica, parte-se, aqui, da

constatação de que o teatro se encontra longe de ser o corpo moribundo perspectivado pela pesquisadora. Pode-se ver na contemporaneidade que os efeitos sociais de tal prática seguem intensos, prescindindo, ou não, de apoio estatal. Acredita-se aqui, portanto, que o teatro, tal como outras práticas artísticas, insere-se de maneira ativa em determinada lógica de governmentação contemporânea.

Para evidenciar esse diagnóstico, pode-se investigar os 46 números da revista *Camarim* (1997-2012), publicada pela *Cooperativa Paulista de Teatro*,¹⁵ com o intuito de rastrear enunciados circulantes que dialogam com ou refutam a perspectiva de Trotta. A revista é aqui trazida à baila por ser lócus de todo um campo de problematização a respeito da necessidade social do teatro, tendo diversos efeitos na cena cultural paulistana, dentre eles a organização de algumas políticas públicas cujo eixo é justamente a relação entre teatro e sociedade.

O dramaturgo, roteirista e diretor brasileiro Aimar Labaki — também militante do *Movimento Arte Contra a Barbárie* — assim se manifesta na revista:

Por que um Estado que não conseguiu até hoje formular ou implementar uma política agrícola — num país com incontestável vocação agrícola — haveria de conseguir fazê-lo no caso da política cultural? Pode-se defender que a Cultura é prioridade do Estado se a população não acha isso? Como pode essa população achar outra coisa se não tem acesso à formação ou informação suficientes que a instrumentalize para entender minimamente a realidade? (LABAKI, 1999, p. 11).

Na contramão, refutando a ideia do desinteresse populacional pelas práticas teatrais, o ator e bonequeiro Henrique Sitchin (2000, p.12) afirma que o teatro brasileiro necessitaria “criar novos mecanismos de acesso da população ao teatro. No Brasil, estima-se que 80% da população nunca foi a um teatro. E essa gente iria ao teatro, com gosto, e muitas vezes se pudessem”. Destarte, seria uma solução possível, de acordo com Sitchin, um investimento financeiro que pudesse viabilizar um amplo programa de *difusão* das artes cênicas.

Insistindo no assunto da ausência da população nas salas de teatro, a pesquisadora Silvana Garcia repõe a insatisfação dos fazedores de teatro diante da crônica redução de público percebida ao longo da segunda metade do século XX, alertando para o risco que funda a relação paradoxal entre a crescente produção teatral e a escassa aparição de espectadores. Garcia,

¹⁵ A *Cooperativa Paulista de Teatro* é uma entidade representativa criada em 1979 por artistas de teatro que trabalhavam com produção coletiva e que se reuniram para discutir a necessidade de organização de sua classe. Algumas de suas funções contemplam reunir artistas e técnicos, criando condições para o exercício de suas atividades; dar condições de difusão à produção teatral paulista; estabelecer contratos e convênios; promover cursos, debates e seminários de formação artística etc. A *Cooperativa* conta hoje com cerca de 800 núcleos e 3800 associados, respondendo pela maior parte da produção artística teatral do Estado de São Paulo, e também operando como pessoa jurídica para seu corpo de associados. O debate da relação entre teatro e Estado, assim como os fins dessa aliança, mostram-se patentes nesse periódico.

entretanto, aponta como possível saída dessa situação uma ênfase não mais na facilitação da acessibilidade teatral por parte da população, mas sim no próprio potencial educacional das produções teatrais. O deslocamento projetado pela autora visaria à “[...] formação de plateias: iniciar o espectador na linguagem cênica e, na continuidade, cultivar um público já atraído para o teatro, fazê-lo permanecer e ampliar-se. Estamos falando, portanto, de uma *pedagogia de público*” (GARCIA, 1999, p. 6, grifo da autora). A pesquisadora afirma ainda que o movimento de teatro de grupo de São Paulo seria a única alternativa ao cenário de crise, pois suas criações artísticas envolveriam pesquisa, experimentação, ajustes e avaliações. Indo mais além, o ideal do teatro de grupo traria consigo afinidades ideológicas e estéticas que confeririam coerência às suas propostas artística. Nesse sentido, Garcia conclui:

Penso que um dos caminhos seja investir nesse ideal de teatro arregimentador, que tenha com o que alimentar um público cativo, presente e fiel a cada nova encenação, um teatro que desperte no espectador a necessidade de educar-se junto com o grupo, para crescer com ele e compreender sua trajetória artística (GARCIA, 1999, p. 7).

É importante notar que datam de 1998 as primeiras reuniões do *Movimento Arte Contra a Barbárie*. Esses encontros foram fundamentais para a aprovação da *Lei Municipal de Fomento ao Teatro* em 2002, que passou a garantir, desde então, o mínimo de R\$ 6.000.000,00 anuais destinados à manutenção de pesquisa e produção teatral na cidade de São Paulo. Tal aprovação reorganizou de forma contundente a cena da cidade e do país, uma vez que o sucesso do movimento paulistano desencadeou uma série de outras iniciativas, passando a operar como uma experiência-modelo. O *Fomento ao Teatro* também possibilitou a inédita continuidade de investimento estatal em experimentos teatrais de difícil sustentação por fontes econômicas laterais (patrocínio privado, bilheteria etc.), para que pudessem ter suas pesquisas viabilizadas, o que pôde fortalecer determinada produção que pretenderia se afastar do teatro genericamente categorizado como *entretenimento* ou *mercadoria* (FARIA, 2009). Segundo um dos militantes do *Movimento*, o diretor de teatro Marco Antonio Rodrigues (*apud* LABAKI, 2000, p. 4), “a cena prospectiva, investigativa, crítica, que é o que alavanca e distingue a arte do comércio puro e simples, vai sendo sufocada”, e o Fomento viria mudar esse cenário de restrição. Luiz Carlos Moreira, diretor do grupo Engenho Teatral, entrevistado como um dos vencedores da 1ª edição do *Fomento* que contemplou 23 projetos, afirma:

A Lei de Fomento não veio para atuar dentro das regras do jogo. Veio para quebrar, para construir uma outra coisa; virou um programa público [...] A Lei veio para redistribuir valores para os coletivos. Assim se faz um trio forte: teatro-sociedade-poder público, que nada mais é do que fazer um tipo de teatro que não cabe mais no mercado, porque o próprio mercado exclui e expulsa essa expressão de nossa realidade (MOREIRA *apud* UZAM, 2002, p. 18).

O relator da *Lei* e então deputado Vicente Cândido (*apud* ALBUQUERQUE, 2004, s.p.) confere ao *Fomento* um papel de inclusão social dos cidadãos que “jamais tiveram acesso a nada, quanto mais ao jogo lúdico e criativo da arte”, de forma que a política viria fazer jus ao direito pleno de qualquer cidadão de entrar em contato com os bens culturais.

Dessa maneira, parece-nos que a novidade fundamental que tal política pública introduziu na produção artística se refere a um dos critérios para a seleção de projetos nomeado *contrapartida social* ou *benefício à população*. A obrigatoriedade dessa contrapartida exigida pelo edital de inscrição do *Fomento* desencadeou, ao longo dos últimos anos, a realização de um amplo espectro de ações educativas pela cidade: palestras públicas com especialistas, *workshops*, oficinas, gratuidade nas apresentações, ações de formação de público, mutirões, publicações etc. A pesquisadora Maria Lucia Pupo (2012, p. 153) atribui uma “tensão fértil entre arte e ação social” ao teatro que passou a dialogar com os princípios da *Lei de Fomento* e, conforme análise da *Cooperativa Paulista de Teatro* (2005, p. 59), “os recursos da lei foram utilizados para muito além da mera montagem de espetáculos teatrais e passaram a atender às necessidades de formação, ampliação e capacitação do público para o entendimento do teatro”.

Trazemos à baila os pontos demarcados nos três manifestos publicizados pelo *Movimento Arte Contra a Barbárie* (FARIA, 2009) ao longo de sua existência, segundo os quais a necessidade de teatro é justificada em termos de uma perspectiva de ação social. De acordo com os manifestos: a) a Cultura seria o elemento de união de um povo, podendo lhe fornecer dignidade e o próprio sentido de nação; b) o teatro seria tão fundamental quanto a educação por se contrapor à barbárie generalizada, resultante do sistema capitalista; c) o teatro seria um elemento insubstituível para um país por registrar, difundir e refletir o imaginário de seu povo; d) o teatro, por sua essência artesanal e comunitária, se manteria mais resistente à lógica mercadológica do que outras práticas; e) o teatro possibilitaria a formação de cidadãos críticos.

Outra das respostas a esse anseio de intervenção social pautada por um ideal democratizante firmou-se por meio da organização da *Divisão de Formação da Secretaria Municipal de Cultura* (à época secretariada pelo ator Celso Frateschi), no *Departamento de Expansão Cultural*, que contava com dois grandes programas artístico-pedagógicos: *Formação de Público* (2001-2004) e *Teatro Vocacional* (2001-). O primeiro consistia em práticas de mediação teatral para alunos da rede pública municipal (alunos da sétima e oitava série e adultos da *Educação de Jovens e Adultos*). O segundo se dedicava a fomentar a ampliação e qualificação da produção teatral não profissional por meio da instauração de processos criativos guiados por artistas-orientadores com considerável formação e prática artística (TENDLAU,

2010). É importante ressaltar que a organização do *Departamento de Teatro* da SMC, que abrigava os programas supracitados, estava orientada por 3 eixos:

- a) A sociabilização dos bens culturais;
- b) A veiculação e a difusão de uma produção oculta na/da cidade;
- c) A elaboração de um pensamento estético crítico que refletisse as questões mais relevantes do século XX (TENDLAU, 2010, p. 24).

O *Programa Formação de Público* operava, em seu princípio, da seguinte maneira:

Escolhidos os espetáculos, os monitores, devidamente treinados, passavam a atuar nas escolas municipais, desenvolvendo atividades de preparação com alunos e professores. Em seguida, acompanhavam os grupos para assistirem aos espetáculos e, na sequência, coordenavam debates com a equipe artística. Dias depois, voltavam à escola e realizavam com os alunos atividades visando à apreciação e apropriação do espetáculo. Se na origem do Projeto o propósito era formar os professores para que, a médio prazo, multiplicassem essa sensibilização em direção a seus alunos, de modo que se tornassem mediadores, prescindindo assim dos monitores, rapidamente se observou que essa dinâmica precisaria ser revista, pois o universo da cena era absolutamente desconhecido para aqueles docentes. Para a maioria deles, era a primeira vez que tinham contato com a representação teatral (PUPO, 2015, p. 344).

Segundo o ex-Secretário de Cultura, Celso Frateschi, a essência de um programa como o *Formação de Público* seria “a formação de cidadãos, não estando voltada a simplesmente aumentar o público dos espetáculos em cartaz” (*apud* TEATRO, 2002, p. 13). Tratava-se de fazer vingar o deslocamento da ideia de difusão cultural à de uma pedagogia do espectador, proposta que já havia sendo perspectivada anos antes por outros fazedores de teatro. Assim, não é nada espantoso o fato de que, após nove meses de execução do programa, 133 mil pessoas haviam assistido aos espetáculos, 410 escolas haviam participado do projeto e 90 artistas haviam sido envolvidos direta ou indiretamente em suas produções.

Lançado em 2012 — 10 anos após a aprovação da *Lei* —, o livro *Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais em São Paulo* reúne uma série de artigos escritos por artistas e pesquisadores envolvidos com essa política pública ao longo de sua existência, oferecendo algum saldo reflexivo dessa experiência em relação à produção cultural da cidade. O ator e pesquisador Ney Piacentini, prefaciando a coletânea, assim defende a existência de uma subvenção estatal como o *Fomento*, mesmo ciente de algumas de suas consequências problemáticas:

[...] temos que pensar que se tantos avanços se fizeram notar a partir da Lei de Fomento, agora é o momento de nos questionarmos se de fato este programa está chegando àqueles que são o objetivo maior das políticas públicas: o cidadão, a população. Lutar pelo direito à cultura significa ter em mente que somos agentes, que somos meio para que as pessoas tenham acesso ao bem cultural e artístico. Se o ‘Fomento’ vem proporcionando condições mínimas de trabalho aos coletivos contemplados, não podemos nos acomodar dentro

dos nossos grupos e companhias, mas ter em vista o público, que afinal é quem contribui com os impostos para que haja saúde, educação e cultura. Quem sabe possamos promover a melhoria da vida em sociedade (PIACENTINI, 1999, p. 11).

Apesar do lamento do autor diante da execução incompleta dos efeitos democratizantes visados pelo projeto da *Lei*, a observação do pesquisador Luiz Fernando Ramos descreve um diagnóstico de sucesso em relação a esses objetivos:

As experiências recentes, com todas as suas limitações, revelaram que a combinação de incentivo à pesquisa continuada de grupos teatrais com ações sistemáticas de preparação de público à assistência, geraram significativo aumento não só da quantidade, mas da qualidade do que é encenado na cidade. Mais do que isso, com elas formou-se uma massa crítica, viabilizando-se o ambiente cultural e social, e despertando públicos que nunca antes tinham assistido a um espetáculo às graças do teatro; quem recebeu o inesquecível beijo de Dionísio terá aprendido a pescar e será, doravante, um espectador (RAMOS, 2010, p. 49).

Por mais que os lábios do deus tenham estalado sonoramente despertando muitos que dormiam na noite da produção teatral paulistana, o debate sobre os descaminhos da *Lei* se insinuam de maneira mais expressiva no tocante ao problema da contrapartida social.

Demarcando posição contrária em tal discussão situa-se o professor Paulo Arantes. A hipótese do pesquisador é a de que o *Fomento* estaria inserido em um movimento institucional novo ao qual nomeia de *mercado da cidadania*. Composto também pelas Organizações Sociais,¹⁶ tal mercado operaria como um meio de governo ao qual subsistiria, “no fim da linha, o elo mais fraco da luta de classes, estilizado em planilha como ‘público-alvo’” (ARANTES, 2012, p. 207). O autor exemplifica sua hipótese contando uma anedota: “Quando o Folias¹⁷ inaugurou o seu Galpão, nas portas do toalete não se liam mais os triviais Masculino e Feminino, mas os eloquentes Cidadãos e Cidadãs. Mau sinal. Por aquelas portas ‘republicanas’ estávamos entrando no universo do Fomento” (ARANTES, 2012, p. 209). Ainda, segundo Arantes, um dos riscos de uma política pública com essa função residiria na oferta de dispositivos populacionais pacificadores,

pois a cultura, nesse meio tempo, tornou-se um precioso meio de governo, reunindo as duas funções: não só acalma os nervos, que a esta altura andam à flor da pele, como pode, vez por outra, abrir as portas para o subemprego, intermitente, porém sublimado pela aura artística. [...] Aqui o nervo da armadilha em que o teatro de grupo se deixou apanhar, e não tinha como evitar (mesmo fazendo o certo na hora certa), pelo menos desde o momento histórico

¹⁶ As Organizações Sociais surgem em 1998 como pessoas jurídicas de direito privado, declaradas de interesse social e utilidade pública para todos os efeitos legais. Tais organizações celebram contrato de gestão com o poder público para formação de parceria no patrocínio e execução de atividades dirigidas ao ensino, pesquisa científica, desenvolvimento, entre outras.

¹⁷ Folias D’Arte é um grupo teatral da cidade de São Paulo criado em 1997.

em que a luta social, na falta de melhor escoadouro, foi sendo canalizada para a arena altamente regulada e vigiada das políticas públicas (ARANTES, 2012, p. 209).

O editor e jornalista José Arbex Jr. também elenca como problemática fundamental da temática das políticas públicas o critério de benefício civilizatório a elas vinculado. Entretanto, ao questionar a prática da contrapartida como meio frequentemente usado para a realização de parcerias entre supostos militantes de movimentos sociais e o capital,¹⁸ Arbex Jr. afirma que, no péssimo cenário de desvios de verbas públicas para fins privados, o Fomento ao Teatro continua sendo uma exceção:

[...] a Lei do Fomento é uma excrescência, é quixotesca naquilo que a expressão tem de melhor e mais profundo. Ela não é “pragmática”. Não se curva às exigências do “mercado”; não se compromete diante das corporações e das empresas de “entretenimento”, não faz do lucro o seu critério (...) Aqueles que se associam em defesa da Lei do Fomento têm no horizonte a ambição de conquistar a humanidade inteira. Ou, talvez, uma ambição ainda mais premente, tão impossível quanto necessária: a de não perder sua própria humanidade (ARBEX JR., 2012, p. 180).

Por ora, deixaremos a conquista da humanidade inteira suspensa, assim como a descrição da relação entre práticas teatrais e o Estado. Conforme pôde ser visto, por mais que se posicionem as práticas teatrais brasileiras sob uma perspectiva de crise, torna-se evidente o fato de que sobre elas vem incidindo um forte apelo educacional ao longo das últimas décadas, motivo do qual resulta um movimento muito mais vigoroso do que moribundo. Mais além, tal investida discursiva pedagogizante teria passado a atuar no campo interno dessas práticas, alterando os próprios resultados cênicos do teatro que se vem produzindo.

Se a ideia do teatro como escola instrutiva (SANTOS, 1862) e, portanto, formativa de um corpo populacional necessário às demandas governamentais de uma recém-instaurada Corte já se encontrava patente em meados do século XIX, pode-se ver esse movimento se transformar paulatinamente ao longo das décadas subsequentes. Ao compromisso de discrição na incidência pedagógica do teatro — com intuito edificante — perspectivado pelas leis trabalhistas da década de 1930 do século XX (ANDRÉ, 2011), encontramos, no princípio do século XXI, uma nada singela investida educacionalizante abraçando tais práticas. Aportaríamos, portanto, no

¹⁸ O autor usa como exemplo o caso da rede *Fora do Eixo (FDE)*, grupo criado em 2005 sob a insígnia de *coletivo de gestores da produção cultural*, inicialmente com polos em Cuiabá, Rio Branco, Uberlândia e Londrina. Segundo Arbex Jr. (2012, p. 179), “com a proposta de revelar novos valores culturais ‘independentes’, e adotando o modelo organizativo baseado na formação de ‘coletivos’, o FDE conseguiu o apoio do programa Cultura Viva do Ministério da Cultura, durante a gestão de Gilberto Gil e depois de Juca Ferreira. Ao mesmo tempo, trabalhou com o patrocínio de empresas e grupos privados vinculados aos circuitos cultural e digital, espelhando-se na experiência de grupos semelhantes, como o *Creative Commons* estadunidense”.

cenário histórico de nosso presente em que às práticas teatrais seriam vinculados os ideais de cidadania, e seus frequentadores se tornariam passíveis de serem formados como cidadãos.

***pigmalião**

Henrique é um homem de pele negra que veste o uniforme da prefeitura do Rio de Janeiro. Pode-se ler em suas costas a palavra CONSERVAÇÃO. Neste exato momento, ele está montado em cima da estátua de João Caetano dos Santos, localizada em frente ao teatro de mesmo nome do ator, na Praça Tiradentes, s/n, centro, Rio de Janeiro.

Enquanto Henrique lida com os excrementos das pombas incrustados na estátua e amarra uma cinta amarela no corpo do ator petrificado para que seja removido por um guindaste, um outro homem logo ao seu lado dá uma entrevista para uma câmera. Trata-se do administrador do teatro.¹⁹

“... pela importância que teve João Caetano para o teatro brasileiro... ele foi um lutador... quando sofreu algum dos grandes incêndios da época... por duas vezes... e também por ser uma peça histórica... monumento para a cidade, para a cultura, para o povo... e a gente fica muito feliz de saber que será restaurado etc. etc. etc.”

Henrique finaliza a amarração da cinta e a estátua é erguida e levada embora por um carro da prefeitura. Uma réplica impressa em papelão do monumento fica na frente do teatro nos prometendo o retorno do patrimônio carioca dentro em breve.

*

Estela Sezefreda, aos quinze anos, passa uma noite na cadeia, em 1825: ela teria atirado um limão de cheiro sobre o séquito de D. Pedro I.²⁰ Em 1832, apesar de solteira, dá à luz pela terceira vez. É bailarina, o que não acrescenta à sua biografia nada de nobre.

Também em 1832, João Caetano, à época com seus 24 anos, faz com que Estela passe ao estatuto de atriz: convida-a para estrelar em seu teatro, o S. Pedro de

¹⁹ O vídeo da entrevista, assim como outras cenas da remoção da estátua de João Caetano para revitalização patrimonial, pode ser visto pelo *link*: <<https://www.youtube.com/watch?v=LUp5cEcj3W4>>. Acesso em 05 out. 2017.

²⁰ PRADO, 1972.

Alcântara, futuro Teatro João Caetano, localizado na Praça Tiradentes, s/n, centro, Rio de Janeiro.

Em *Seis degraus do crime*, ambos contracenam juntos. Na cena em que Júlio se apossa de ciúmes pelo abandono de Luiza que, por sua vez, havia fugido com um amante estadunidense, há uma estranha comoção em cena. Caetano grita:

— Morre, diabo!

Além disso, João Caetano atira o corpo de Estela Sezefreda em direção ao tablado, coloca o joelho sobre seu peito e, passando-lhe o cabelo em volta do pescoço, sufoca a moça com todas as suas forças. Grita — Morre, diabo!

O público foge da plateia, apavorado. Os outros atores, da coxia, saem em direção à salvação da atriz e a retiram de cena. João Caetano, desesperado, segue gritando por vingança, mesmo diante de uma plateia já vazia e sem um corpo diante de si para enforcar.

Anos mais tarde, escreve em seu tratado sobre o trabalho do ator: “Por quê? Por que me compenetrei eu deste sentimento até esse ponto? Por que igualei tal forma de natureza? É porque eu tinha 24 anos e a dama 22; é porque eu era ciumento, e, parece-me que o coração a amava muito mais como mulher do que como atriz”.²¹

Depois disso, Caetano e Sezefreda se casam.

Em 1876, passada a morte de ambos, o literato Joaquim Manoel de Macedo assim descreve Sezefreda:

“A Inteligência radiante. A estrela do teatro da escola romântica no Brasil”.

Para Caetano, Macedo concede apenas uma linha:

“João Caetano não lia bem, tampouco escrevia. Mas sabia adivinhar”.²²

À morte de Caetano, o ator Vasques põe na cabeça a vontade de lhe prestar homenagem. Importuna, entre os anos de 1884 a 1891, fontes financeiras do Rio

²¹ SANTOS, 1862, p. 12.

²² MACEDO *apud* PRADO, 1972, p. 185.

de Janeiro para cumprir sua empreitada. Além disso, faz uma subscrição popular, colhendo assinaturas, muitas vezes, durante os espetáculos.

A estátua, em bronze, é inicialmente modelada em gesso por Francisco Manuel Chaves Pinheiro, um dos principais escultores do século XIX, e fundida em Roma, sob toda sua glória histórica. Pesando 800 quilos, é inaugurada em 1891 em frente à antiga Escola de Belas Artes.

Às 11 horas e 30 minutos chega o então presidente da República, Marechal Deodoro da Fonseca, em traje civil, acompanhado de sua casa militar, sendo recebido ao som do Hino Nacional. As bandas de música executam, depois, o “Guarani” e, uma vez obtida a vênua do chefe do Governo, desvenda-se a estátua do grande ator, ao som do hino triunfal “Il Gottard”.

Discursa o jornalista Pereira da Silva, que faz o elogio de João Caetano. Por último, as bandas de música executam um *pout-pourri* da “Gioconda” e o Hino Nacional. A numerosa assistência é composta, em grande parte, por funcionários do Ministério da Instrução, da Academia Nacional de Belas Artes, e de atores e escritores dramáticos.

Logo alguns anos depois, a estátua de João Caetano é removida para um canto desimportante do parque da Praça da República.

Depois, vai para o Campo de Santana.

[Em algum momento, *um qualquer* rouba o punhal que Caetano leva à mão.]

Em 1916, a estátua é transferida para a Praça Tiradentes em frente ao Teatro João Caetano, antigo Real Teatro de São João:

“A João Caetano, glória do teatro brasileiro – III – MDCCCXCI”.²³

*

O Real Teatro de São João (futuro Teatro S. Pedro de Alcântara e posterior Teatro João Caetano) é construído graças a uma loteria aberta em 1809.

²³ Inscrição gravada na estátua do ator (PRADO, 1972).

Em alguns jornais da época se indaga se não seria mais correto investir o dinheiro arrecadado pela loteria na construção de Santas Casas ou cadeias públicas e não em algo tão supérfluo como o teatro. Porém, é a construção do edifício teatral que vinga em meio a tantos debates e possibilidades abertas pela apressada instauração da Corte na cidade do Rio de Janeiro.

Ao longo de sua existência, o teatro sofre três incêndios: o primeiro em 1824, o segundo em 1851 e outro logo em seguida, em 1856. A insistência do fogo leva D. Pedro II a investir capital na organização do corpo de bombeiros do Rio de Janeiro. É sempre necessário evacuar o recinto tão logo as labaredas se pronunciem.

Nos entreatos das chamas, em seu palco são encenados alguns dos grandes sucessos do teatro brasileiro. Dentre esses triunfos está a versão brasileira do musical da Broadway *My Fair Lady*, protagonizado pela atriz Bibi Ferreira na década de 1960.

Minha querida Lady, por sua vez, é uma versão adocicada do enredo da peça *Pigmalião*, escrita pelo dramaturgo irlandês Bernard Shaw. O arco narrativo de ambas as peças é praticamente o mesmo: *uma qualquer* mendiga vendedora de flores nas ruas de Londres é interceptada por um culto professor de fonética. Sem que ela saiba, ele a estuda e grava as formas com as quais ela pronuncia a língua inglesa. Percebendo-se por acaso alvo do trabalho do intelectual, a florista se rebela, ao que o professor retruca que uma existência tão baixa quanto a dela atestaria um crime para o sucesso de uma língua tão evoluída quanto a inglesa. Ainda, o professor anuncia que se sente capaz de levar a cabo uma missão necessária: transformar a simples mendiga em uma alta dama da sociedade num curto espaço de tempo. No dia seguinte a esse encontro, a própria moça se dirige à casa do professor para se submeter à essa espécie de conversão intelectual e comportamental por ele proposta.

Se em *Pigmalião* a peça culmina em um rompimento radical entre a florista, tornada agora uma dama refinada da sociedade, e o professor de fonética, em *Minha querida Lady* há uma espécie de conciliação final entre as duas linhas de força postas em questão: a ex-mendiga e o intelectual acabam se afeiçoando um pelo outro e chegam a um termo possível para seu convívio.

Ainda, uma das conclusões da *querida lady* a respeito de seu processo de educação cultural proposto pelo homem é a enunciada em meio a uma discussão entre ambos:

“Deixando de lado toda a série de coisas que podem ser aprendidas, a diferença entre uma dama e uma florista não está na maneira como ela se comporta, mas na forma com a qual ela é tratada”.²⁴

No Brasil, Bibi Ferreira interpreta a *qualquer* que se metamorfoseia em *lady*: é uma atriz de talentos raros. Competente no canto, na fisicalidade, na expressividade e na prosódia, tem um de seus primeiros grandes êxitos no teatro com essa peça. O musical, por sua vez, é o primeiro a exportar cenários, figurinos e direção cênica dos Estados Unidos. Os produtores de Nova York cuidam da produção de perto, pois as montagens devem ser idênticas em todos os países pelos quais a peça excursiona.²⁵

Matérias de jornais exaltam o carisma de Bibi Ferreira e seus pequenos feitos em cena, como a capacidade de trocar de roupa em 30 segundos ao longo do espetáculo.

Ainda na década de 1960, Bibi passa a apresentar um programa na TV Excelsior chamado *Bibi Sempre aos Domingos*.

Em 1973, a atriz homenageia seu pai, o ator Procópio Ferreira, no programa *Só o amor constrói*, da Rede Globo.²⁶ O objeto da homenagem é menos circunscrito à biografia do pai e mais uma reivindicação em prol da regulamentação da profissão de ator no Brasil. O fato é que Procópio, com sua já avançada idade, havia enfrentado recentemente sérios problemas para conseguir sua aposentadoria frente ao Ministério do Trabalho, tendo que provar de todas as formas o que era óbvio a todos que o conheciam, ou seja, o fato de ter trabalhado como ator durante toda a sua vida. Sendo ovacionada pela plateia do programa, Bibi exclama que a luta do momento deve estar centrada unicamente no

²⁴ MINHA bela dama. Direção: George Cukor. [S.l.]: Paramount / Universal, 1964. 1 DVD (173min).

²⁵ Materiais disponíveis no site da FUNARTE: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/my-fair-lady-em-versao-nacional/>> (Acesso em 08 out. 2017).

²⁶ O trecho do programa *Só o amor constrói* pode ser visto pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=I5P9u69LDtI>>. Acesso em 08 out. 2017.

reconhecimento profissional dos artistas de teatro, cinema e televisão. E que a glória de Procópio é o monumento diante dessa luta.

Bibi Ferreira, a grande dama do teatro brasileiro, completa, hoje, 95 anos. Ela, por sua vez, diz descartar qualquer possibilidade de aposentadoria.²⁷

*

É evidente que, se nos ocupamos muito tempo parafusando fonemas, pontuações e adentrando o universo da erudição gramatical e do bem falar, pronunciar, escrever, vestir, cantar, bater ritmicamente com os pés e palmas e, ainda, se organizamos vértebra sobre vértebra em linha vertical ascendente de nossas colunas, não se pode esquecer que também existem as recusas.

Também existem os desvios e os domingos. E sempre há aquelas pessoas que se recusam a trabalhar aos domingos.

O filme *Nunca aos domingos* é protagonizado pela atriz grega Melina Mercouri. Trata-se também de uma releitura do mito de Pigmalião e da peça de Bernard Shaw:

Um intelectual estadunidense parte para Atenas em busca da experiência quase mística de entrar em contato com os princípios da cultura Ocidental. Lá, onde esperava encontrar um povo filósofo, ele se depara com gente comum, vivendo seu tedioso cotidiano de trabalho portuário. Decepcionado com essa gente simplória, ele conhece Illya, uma prostituta autônoma e extremamente cativante. Para o intelectual, ela possui o frescor essencial da vitalidade grega, mesmo vivendo de uma profissão que, segundo ele, seria degradante e medíocre. Illya, por outro lado, passa dias e noites recebendo seus amantes, dançando e flanando alegremente pelas ruas do porto. Entretanto, todos os domingos Illya se recusa a se prostituir para ir assistir às tragédias gregas no Teatro de Dionísio.

Em uma de suas saídas para assistir tragédias, o intelectual (Homer) a acompanha com o interesse de compreender como uma mulher de profissão medíocre pode buscar uma prática tão elevada quanto a dos poetas trágicos.

²⁷ Uma entrevista com a atriz em 2017 pode ser lida no jornal *O Globo*: <<https://oglobo.globo.com/cultura/aos-90-anos-bibi-ferreira-diz-nao-cogitar-aposentadoria-4465539>>. Acesso em 08 out. 2017.

Por meio do *travelling* da câmera, podemos ver as reações de todos os espectadores e de Illya ao longo do espetáculo. A tragédia apresentada é *Medeia* e, enquanto a feiticeira pragueja contra Jasão logo nos primeiros momentos da obra, todos os espectadores assistem calmos e Illya chora muito. Mais à frente, quando Medeia assassina os dois filhos e amaldiçoa a vida de Jasão, a plateia assiste aterrorizada ou em lágrimas e Illya dá muitas risadas, quase como se assistisse ao triunfo da justiça. Ao final, quando os atores recebem os aplausos do público, Illya está em êxtase de alegria.

Em outro momento do filme, Homer passa a compreender o que acontece com a espectadora Illya que tem reações em tudo diversa das dos outros espectadores. Nessa cena, a prostituta convida todos os seus amantes para que escutem a história de Medeia. Entre mimos, música, comidas e bebidas, ela se diverte ao contar a peça, enquanto Homer, indignado com a versão de Illya, compartilha seu pasmo com o Capitão, um dos amantes da prostituta grega:

“Illya (contando para todos os seus amantes): *Medeia* é uma peça bonita, mas para vocês, homens, não é muito elogiosa. A peça é sobre o que uma mulher sofre por um homem.

(Homer olha surpreso para o Capitão.)

Illya: Era uma vez uma princesa de um reino muito distante. O nome dela era Medeia. Ela era linda, com uma longa cabeleira negra. Um grego chega e, imediatamente, Medeia fica louca por ele. Ela não ouve ninguém, ela o quer... Ela briga com seu pai, com seu país inteiro... Medeia era muito doce, mas, às vezes, tinha um pavio curto.

Homer (para o Capitão): Doce? Era uma personagem vil, uma assassina!

Illya: De qualquer forma, ela vai à Grécia para se casar com esse homem. Ele é um príncipe. Seu nome é (Illya cospe no chão, com desprezo) Jasão. Ela é boa para ele, lhe dá dois lindos filhos. Mas ele, em seguida, casa com uma princesa loura em Atenas. Esse Jasão não tem nem o cavalheirismo de contar uma mentira para Medeia. Não! Diz, na cara dela, que quer a loura porque ela é uma princesa. Medeia chora e diz “eu sou uma princesa também”. É bonito como ela chora. Ela faz tudo por Jasão, até manda presentes para a loura!

Homer (para o Capitão): Ela manda presentes envenenados!

Illya: Mas todos falam mal dela. Eles dizem que ela é uma bruxa. Há doze senhoras ricas em lindos vestidos, mas elas falam mal de Medeia também!

Homer (para o Capitão): Doze senhoras ricas? O coro grego?

Illya: E Medeia chora. Vou te dizer, ela parte o seu coração. Ela está com medo. Ela pega as crianças e as esconde. Mas, no final, Jasão percebe o quanto Medeia o ama, eles compram uma linda carruagem, ela pega as crianças, e eles todos vão à praia!

Homer (para o Capitão): Não! É uma tragédia grega, e ela lhe dá um final feliz! Ela nem disse que Medeia matou os filhos!

Capitão: Ela mudou isso também. Ouça, Illya é feliz. Ela tem sua própria maneira de viver. Deixe-a em paz.

Homer: É impossível, uma prostituta não pode ser feliz. Um mundo prostituído não pode ser feliz. Eu gostaria de alcançar a mente dela.

Capitão: E o que colocaria lá?

Homer: Razão no lugar de fantasia. Moralidade ao invés de imoralidade. Eu tenho que educá-la. Transformá-la.

Capitão: Lembre-se do que aconteceu com Pigmalião.

Homer: Eu não cometeria esse erro. Illya é encantadora. Mas, para mim, ela não é uma mulher, é uma ideia. Ela é uma criminosa, isso sim! (O Capitão ri) E a ordem deve ser restabelecida em toda parte, não vê, Capitão?

Capitão: Eu vejo que você terá olhos vendados por toda a sua vida.

(A câmera focaliza Illya no meio de seus amantes, terminando de contar-lhes, agora, *Édipo Rei*.)

Illya: Mas vamos nos esquecer dessas coisas ruins. Machucaram seus olhos, pobrezinho. Mas, no final, ele encontrou sua família, e foram todos juntos à praia!

Homer (ao Capitão, repetindo a frase de Illya): “E eles foram todos à praia”?

Capitão: Para ela, as tragédias sempre acabam na praia...”.²⁸

*

²⁸ NUNCA aos domingos. Direção: Jules Dassin. [S.l.]: Silver Screen, 1960. 1 DVD (91 min).

A estátua em homenagem a João Caetano será reinaugurada hoje, às 14h30m. O monumento foi restaurado pelo artista plástico Edgar Duvivier, sob encomenda da Secretaria municipal de Conservação e Serviços Públicos. O elenco da peça “O Mágico de Oz”, em cartaz na casa, participará da festa.²⁹ O musical, por sua vez, é uma dessas peças que exporta cenários, figurinos e direção cênica dos Estados Unidos. Os produtores de Nova York cuidam da produção de perto, pois as montagens devem ser idênticas em todos os países pelos quais a peça excursiona.

A obra e seu pedestal estão limpos do esterco de bicho e da ferrugem do tempo. A estátua também recebeu uma aplicação de resina para proteção das intempéries e dos incêndios. O trabalho incluiu ainda a confecção de um punhal refeito a partir do molde em gesso. Isso porque o teatro deve ter uma mira única: introduzir-se como um punhal cravejado no coração do espectador.³⁰

Às 14 horas e 30 minutos chega o restaurador Edgar Duvivier, o diretor do teatro, o elenco de *O Mágico de Oz* e Henrique. Todos vestem o traje civil, menos Henrique, homem de pele negra que veste o uniforme da prefeitura do Rio de Janeiro com a inscrição CONSERVAÇÃO em letras garrafais. O elenco do teatro canta a música *Somewhere over the rainbow* e, uma vez obtida a vênua do restaurador, os atores de *O Mágico de Oz* desvendam, juntos, a estátua do grande ator, ao som dos aplausos de alguns poucos passantes.³¹

*

Há um tipo de lenda que evoca a origem dos ventos, das crateras e daquilo que no mundo é profundamente quente e intocável.

Há os mistérios que nos fazem engasgar de repente ao se aproximarem sorrateiros com sua demanda por uma cognição caolha. E poucos estão dispostos a decifrá-los tendo que oferecer, para isso, um olho.

²⁹ A descrição do episódio de inauguração da estátua de João Caetano pode ser lida em matéria do jornal *O Globo*: <<https://oglobo.globo.com/rio/restaurada-estatua-em-homenagem-joao-caetano-6033032#ixzz4IVLLDIQ8>>. Acesso em 08 out. 2017.

³⁰ Citação de uma ideia presente nos *Ensaios sobre a tragédia* (RIBEIRO; ROCHA; QUEIROGA, 2001, p. 267-316).

³¹ O vídeo da inauguração da estátua de João Caetano pode ser acessado pelo *link*: <<https://www.youtube.com/watch?v=D7i7iCcQ0CQ>>. Acesso em 08 out. 2017.

Há as histórias que esculpem acima de nós um arco com o qual criamos pontes ou complexos diante da necessidade de travessia.

E existem os domingos. Os outros dias são de lamento.

Escuta-se às 14 horas e 30 minutos um gemido nostálgico. Chora o antigo rei desta ilha, Pigmaleão, homem presunçoso: ele também quis acreditar, certa vez, que dois corpos poderiam ser apenas um: talhou a estátua de Galateia por lamentar a insuficiência moral de todas as outras criaturas mulheres existentes ao seu redor. Imediatamente apaixonado por sua própria criação, passou a adorná-la de anéis, presentes e ouro. Vênus, a deusa de marfim, por ver o tamanho do afinco com o qual tal homem era devoto de si mesmo, amarrou-o de vez a essa estátua: deu vida ao gesso e ambos, criador e criatura, puderam consumir a paixão em carne e gerar seres nascidos dessa relação plena de vontade de verdade.

Mas, com o passar dos anos, a estátua perdeu um braço, seus dentes e um de seus seios foi irremediavelmente manchado pelos excrementos das aves que nos sobrevoam.

Para cumprir a meta diária da perfeição teríamos que embalsamar de vez os pássaros e alterar a densidade do ar: conservações, tremores e rebatimento dos arcos luminosos.

*

Henrique permanece até o final da cerimônia para assinar alguns papéis dispostos em pranchetas e que comprovam a presença do serviço público na reinauguração de mais um patrimônio da cidade do Rio de Janeiro.

Antes de ir embora, olha de relance para a estátua e se percebe num misto de cansaço e indiferença que não cabe aqui ser descrito.

Dirige-se a algum assento próximo para checar mensagens recebidas em seu celular. Seu dedo desliza pela tela abrindo a camada de pele elástica que lhe permite fragmentar seu próprio ser em comunicações infinitas com o passado e o futuro.

Repentinamente, percebe sob o acento uma protuberância que incomoda sua nádega esquerda. E então, sente, sobre a camada escura de sua calça jeans, um ovo que se quebra e, dentro desse ovo, um outro ovo. Nenhuma gosma derramada, os ovos estão secos. De dentro do último, sua mão retira um papel. Ele experimenta ler. Há alguns números marcados de preto.

Trata-se de uma chance. O acaso: um giro. É um bilhete premiado de loteria.

— O que eu faço com este bilhete premiado?

O que fazer senão suar?

2.2 Do público ao espectador em processo

Este subcapítulo pretende apresentar alguns campos de conhecimento que emergiram a partir da segunda metade do século XX e que pensam a relação entre arte, educação e os sujeitos implicados nesse encontro, sejam eles alunos, público, espectadores etc. O que justifica a aparição desses campos de conhecimento na presente investigação é o fato de que tais domínios de saber se mostram divisores de águas por conta de sua intensa circulação acadêmica e da expressividade social deles derivada. Além disso, muitos de seus saberes cunhados acabariam se avizinando a diversas políticas públicas na área da cultura. Três dessas áreas são aqui trazidas à baila: a arte-educação e, por consequência, o teatro-educação; a estética da recepção; e a pedagogia do espectador.

A seguir, objetiva-se mapear brevemente o território composto por essas forças discursivas que incidem sobre diversas maneiras no presente. A montagem do que aqui se apresenta é fruto de uma investigação dos verbetes *arte* e *educação* associados entre si em alguns periódicos acadêmicos brasileiros de ambas as áreas³². Deve-se, ainda, notar que a presente investigação busca apenas mapear tais domínios no intuito de produzir um cenário dos enunciados que vem circulando e gerando consequências visíveis em nossa contemporaneidade. Não se trata de uma adesão à essa discursividade. Tampouco é nosso objetivo organizar uma reconstituição totalizante de todos os autores nacionais e internacionais que se debruçaram sobre os assuntos aqui expostos. Parte-se, portanto, do que os documentos aqui analisados — os periódicos acadêmicos — fazem circular.

Eis, a princípio, um breve diagnóstico sobre a relação entre esses dois termos focalizados na contemporaneidade:

Entre as metamorfoses que vêm marcando a cena (teatral) nas últimas décadas no Ocidente, e em especial no Brasil, destaca-se a explosão dos contextos nos quais ela se manifesta. Escolas, organizações não governamentais, prisões, instituições vinculadas à saúde, entre outras reconhecem no fazer teatral potentes eixos para a realização de suas atribuições (PUPO, 2009a, p. 2).

Com intuito de compor um breve mapeamento desse atual cenário de espraiamento social das práticas teatrais tal como descrito acima, traz-se à tona o trabalho da pesquisadora Ana Mae

³² Trata-se de um conjunto de textos provindos de periódicos acadêmicos brasileiros que articulam teatro e educação, de 2001 a 2017: *O percevejo online* (UNIRIO), *Eccos* (UNINOVE), *Educação e Realidade* (UFRGS), *Revista Sala Preta* (USP), *Urdimento* (UDESC) e *Revista Brasileira de Estudos da Presença* (UFRGS). Além disso, este subcapítulo tem como uma de suas fontes principais a recente publicação *O ato do espectador* (DESGRANGES; SIMÕES, 2017) que compila artigos de diversos pesquisadores e fazedores de teatro latino-americanos com foco na problemática do espectador teatral e das políticas públicas na área da cultura.

Barbosa, tida como pioneira nos estudos a respeito da arte-educação no país. Em depoimento à *Revista Educação e Realidade*, no qual elabora uma análise sobre o atual estágio do ensino da arte no país, Barbosa (2005) lamenta o fato de sua excelência não estar mais presente em escolas, e sim em espaços de escolarização não formais, tais como ONGs. Segunda a pesquisadora, buscando diálogo com os “excluídos, esquecidos e desfavorecidos da sociedade, as ONGs estão trabalhando com arte e até vem ensinando às escolas formais a lição da Arte como caminho para recuperar o que há de humano no humano” (BARBOSA, 2005, p. 291). Valendo-se da máxima pedagógica contemporânea — *aprender a aprender* —, Barbosa parabeniza tais iniciativas como resposta ao credo neoliberal de gestão populacional.

Não são poucos os programas valorizados pela autora como responsáveis pela reinserção do indivíduo na sociedade. A autora cita o *Projeto Axé*, na Bahia; o *Projeto Travessia*, em São Paulo; o *Cria*, em Salvador; o *Majê Moiê*, o *Nação Erê*, o *Arncirco* e o *Maruê Malungo* no Recife; o *Casa do Pequeno Davi*, em João Pessoa; e o *Renascer*, de Fortaleza (BARBOSA, 2005). A autora ainda conclui seu discurso de apoio às iniciativas não governamentais com o seguinte relato:

César Giobbi, em um excelente artigo na *A Revista*, fala dos projetos de Sérgio Carvalho, dono de vários *shoppings centers* no Brasil; dialogando com as comunidades pobres em torno do Shopping Nova América, em Del Castilho, no Rio, obedeceu aos desígnios da comunidade e criou primeiro uma creche, depois cursos profissionalizantes para jovens, a fim de tirá-los das ruas e finalmente um *day-care* para idosos. Dar voz aos oprimidos deveria ser o primeiro mandamento dos projetos ditos sociais. Decidir sem ouvir, isso o Governo já faz continuamente [...] Foi ouvindo os moradores de uma comunidade que o empresário Sérgio Carvalho instaurou uma curiosa relação de oposição: um *shopping center*, definido por Rem Koolhaas como atividade terminal da sociedade ocidental, traz qualidade de vida para os que vivem à sua margem (BARBOSA, 2005, p. 295).

Constituindo-se como campo de pensamento impulsionado pelo *Movimento Arte-Educação* levado a cabo por Barbosa, o binômio teatro-educação aparece por vezes com outras nomeações fronteiriças como *teatro na escola*, *teatro na educação*, *teatro aplicado à educação*, *ensino de teatro* etc. (KOUDELA; ALMEIDA JÚNIOR, 2015). Tal campo de saber se dedica ao estudo e à prática dessa relação em territórios que escapam aos espaços oficialmente teatrais, prescindindo muitas vezes de qualquer relação com o espetáculo. Assim, o teatro-educação abrangeria inúmeras vertentes de ação, tais como:

[...] o currículo da escola formal, a temática da preparação de professores, os cursos de iniciação e as práticas metodológicas disseminadas em escolas e centros culturais, as formas de capacitação voltadas para carreiras

profissionais, as ações promovidas por ONGs, etc. (KOUDELA; SANTANA, 2013, p. 447).

A disciplina *Educação Artística* foi implantada na educação formal brasileira em 1971 e, por conta dessa demanda, a ênfase na formação de professores aptos a lecionar nas escolas públicas impulsionou a criação de uma série de cursos de licenciatura em Artes Cênicas pelas cidades do país. Figura fundamental no avanço desse campo do pensamento é a professora Ingrid Dormien Koudela que, no início da década de 1980, traduziu para o português o livro *Improvisação para o teatro*, da arte-educadora estadunidense Viola Spolin, tendo sido responsável pela introdução do conceito de jogo teatral no Brasil. Um dos fundamentos de todo o pensamento de Spolin se trata justamente da afirmação de que “todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco” (SPOLIN, 2003, p.3). Tem-se aí, como se observa, determinada perspectiva democratizante para as práticas teatrais.

Assim, em parceria com o pensamento de Spolin e recusando a herança escolanovista de compreensão instrumental do uso da arte na educação, Koudela (2002) defendeu certa linha *essencialista* de arte-educação, segundo a qual a arte possuiria um valor intrínseco e único, prescindindo de justificativas exteriores para sua presença em processos educacionais.

Bastante familiar às práticas da arte-educação é o conceito de ação cultural formulado pelo crítico de arte e curador Teixeira Coelho. A ação cultural, em linhas gerais, seria o “conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de determinada política cultural” (COELHO *apud* KOUDELA; ALMEIDA JÚNIOR, 2015, p. 17). Menos propositiva do que combativa, a ação cultural ensinaria circunscrever práticas de posicionamento crítico ao poder dominante e massificador da sociedade.

Com sotaque advindo das teorizações pós-estruturalistas, um artigo da pesquisadora Suzana Schmidt se dedica a não separar a ideia de ação cultural da própria produção de objetos artísticos, chamando a atenção para a imensa correspondência que se observaria entre processos tanto educativos quanto de criação artística contemporâneos. Segundo a autora, o próprio gesto de ação cultural implicaria um traçado artístico, pois tudo se resumiria a “qualquer ação no campo da cultura capaz de interromper o fluxo cotidiano de hábitos e valores dos agenciamentos e da indústria cultural, permitindo que linhas de fuga criem novos territórios, novas possibilidades de viver” (SCHMIDT, 2011, p. 17). Organizadas ao redor da noção de modos de subjetivação, as teorizações advindas do trabalho de Schmidt falam de uma subjetividade em constante construção, destruição e reinvenção por meio de um campo procedimental aberto pela ideia da ação cultural. É importante notar que a mesma perspectiva da pesquisadora aparece

presente no material norteador de uma política pública como o *Programa Vocacional* supracitado (FARINA; VILLARDI; BERNARD; DELMANTO; GENTILE; SCHMIDT, 2013).

Retomando alguns eixos do teatro-educação, temos como um de seus epicentros as ideias de apreciação e valorização. No *Encontro de Especialistas de Educação Artística da América Latina e Caribe*, realizado pela Unesco em 2011, que contou com a presença de diversos pesquisadores brasileiros, uma das conclusões aprovadas pela plenária final afirmava que o

[...] teatro é uma área voltada para a aquisição e construção do conhecimento no processo educacional, devendo ser parte integrante dos currículos de educação básica, com a mesma importância atribuída às demais áreas sendo importante para o desenvolvimento da criatividade e da capacidade simbólica de crianças, jovens e adultos, e também uma porta para a entrada dos valores da comunidade e suas relações artísticas e culturais. [...] A Unesco se propõe incentivar a promoção de um ensino/aprendizagem em arte e teatro visando ao desenvolvimento da criatividade das crianças, jovens e adultos, e à apreciação dos bens artísticos e culturais (Relatório da Unesco *apud* KOUDELA; SANTANA, 2013, p. 452).

O tema da apreciação nos faz aportar em outro campo de pensamento crucial que institui o cenário da discursividade sobre teatro e educação. O professor e crítico Edélcio Mostaço, em seu artigo *Uma incursão pela estética da recepção* (2008), lamenta a escassa investida dos estudos brasileiros na corrente teórica criada em Constança, na Alemanha, e que tem em Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser seus expoentes mais notórios. Em princípio tangenciando a recepção literária e enfocando o leitor e seus processos de leitura de obras textuais, o *turning point* teórico constituído por essa abordagem teria acontecido quando ela passou a ampliar sua abrangência, envolvendo os demais formatos artísticos e culturais que se guiam em torno da *mimesis*, da narrativa e das imagens como materiais expressivos. No campo dos estudos teatrais, pesquisadores como o italiano Marco de Marinis e os franceses Anne Ubersfeld e Patrice Pavis trataram de aproximar a estética da recepção ao campo do espetáculo. Segundo Mostaço (2008), ao emergir, a estética da recepção teria provocado uma série de deslocamentos nas discussões sobre a cena teatral, especialmente por deixar de privilegiar o autor e seu universo para ressaltar o processo interativo que se estabelece entre a obra, o leitor/espectador e o contexto social que os circunda. De acordo com a professora Biange Cabral (2008), a estética da recepção viria a se contrapor ao *New Criticism* vigente até então nos estudos acadêmicos, o qual atribuía o significado de um texto à sua organização interna, prescindindo da voz do leitor e do próprio autor. Destarte, o que se veria a partir dos anos 1970 seria o deslocamento dessa ênfase em direção ao receptor e, no caso específico do teatro, ao espectador.

Ocupado em redefinir os estudos da recepção teatral no país, o pesquisador Clóvis Massa (2008) questiona a atitude teórica de comentário e se queixa da ausência de desenvolvimento de uma questão acerca da recepção teatral brasileira. Massa retoma a latência da entrada do campo teórico no Brasil na década de 1980 e distingue os dois pontos cruciais dos estudos da recepção: um estaria vinculado à estética da recepção, com a intenção de examinar a acolhida de obras por um grupo em determinado momento histórico; o outro, desenvolvido pela semiótica teatral, investigaria processos mentais, intelectuais e emotivos do espectador. Para prosseguir o desenvolvimento de suas ideias no artigo, Massa ainda estabelece outra distinção:

Nas últimas décadas, a ideia de público enquanto entidade sociológica abstrata e homogênea cedeu lugar à noção antropológica de espectador. Entretanto, os lineamentos desta nova teatrologia devem pressupor a experiência estética não apenas como 'trabalho do espectador', mas considerá-la em seu caráter coletivo e plural (MASSA, 2008, p. 50).

O que aparece como algo problemático na observação do autor interessa sobretudo a este trabalho. Massa expõe o fato de que ao corpo genérico e indistinto do *público teatral* teria sido associada uma intensa necessidade de individuação, de modo a evocar tudo aquilo que na multidão poderia haver de singular; singularidade essa que nos parece demandar uma espécie de subjetividade de espectador. Não mais escamoteado pela agregação coletiva, o espectador, tornado agora indivíduo, passaria a ser alvo dos estudos da recepção. Mais além, esse espectador adquiriria, talvez pela primeira vez na história, uma subjetividade psicologicamente profunda e de acesso quase impossível. Assim, ele se tornaria protagonista das discussões da prática teatral e, ao mesmo tempo, seu maior enigma e alvo.

Observamos que o problema de um espectador enigmático e considerado em sua psicologia profunda não é tido como resolvido por esse campo de estudos. Tanto Massa quanto Desgranges (2012) apontam a falta de um *corpus* conceitual que seja ao mesmo tempo abrangente e específico, com vistas a atender plenamente os estudos da recepção, na busca da compreensão desse ser-espectador contemporâneo.

Talvez uma das tentativas de resposta mais eficientes na lida com tal problemática poderia ser observada em um campo teórico recente: a pedagogia do espectador. Um dos objetivos desse campo de saberes seria perspectivar justamente o corpo individualizado do espectador sem deixar de se ater aos processos coletivos nos quais ele está inserido.

Logo em seu princípio, há uma discussão encabeçada pelos ideais da pedagogia do espectador que parece remeter à necessidade de alfabetização dos ignorantes em relação às especificidades da chamada linguagem teatral:

O acesso linguístico, como o próprio termo sugere, opera nos terrenos da linguagem. E trata não apenas da promoção, do estímulo, mas especialmente da constituição do percurso relacional do espectador com a cena teatral, da conquista de sua autonomia crítica e criativa. [...] A organização deste potencial de sentidos que surge na experiência artística, a elaboração de significados que constituem o ato pessoal e intransferível do espectador, como sabemos, não se limitam a um talento natural, mas precisam ser antes de tudo compreendidos como conquistas culturais (DESGRANGES, 2008b, p. 76).

Se, conferindo um papel produtivo ao leitor/espectador, a estética da recepção passaria a demandar uma *atitude engajada* que o forçaria a aprimorar sua capacidade de decodificação dos textos coletivos que se produziriam no espetáculo (CABRAL, 2008), a mediação teatral proposta pela pedagogia do espectador (DESGRANGES, 2008b) seria, portanto, a agenciadora dessa empreitada. Conclui-se que, para ser bem-sucedido na tarefa, cada indivíduo necessitaria ser instrumentalizado com ferramentas de leitura. Entretanto, todo esse instrumental não viria sozinho: a ele estariam atreladas oficinas, formação de professores, questionários de espectadores, encontros com o público antes e após os espetáculos, encontros em escolas, publicação de cadernos pedagógicos, entre outras ações (PUPO, 2009b; CABRAL, 2008). Todas essas proposições viriam a dar conta de uma falta presente em todo indivíduo – sua inaptidão inata de se relacionar com a linguagem teatral sem formação prévia.

Mais além, os estudos da pedagogia do espectador determinariam como uma de suas necessidades de ação a compreensão do *ser* do espectador contemporâneo:

A arte teatral dialoga, atualmente, com um indivíduo bem informado, participante incondicional da hiper-ramificada rede de comunicação. Porém, se a espetacularidade do cotidiano promovida pelos *media*, associada aos múltiplos informes, proporciona um amplo conhecimento acerca dos fatos sociais, a informação excessiva, afirma-se, é uma das melhores induções ao esquecimento. [...] Talvez se possa conceber que o teatro contemporâneo pretenda suscitar neste espectador habituado a fragmentos narrativos descontínuos a formulação de *contra-lances* inesperados, provocando-o a elaborar leituras próprias, surpreendentes, estimulando-o a fazer jogadas inventivas. O caráter pedagógico do teatro de espetáculo deixaria, portanto, de ter um valor *formador* para ter um valor *performático* (DESGRANGES, 2002, p. 227).

Ao sujeito massacrado por uma sociedade do espetáculo que o arrebataria despudoradamente, Desgranges também atribuiu uma percepção alterada: estaríamos diante de um sujeito distinto daquele que ocupava as plateias do século XX e que teria se contentado com a escuridão das galerias. Diante dessa alteração perceptiva, o pesquisador propõe, valendo-se da autoridade de Walter Benjamin para justificar suas ideias, a produção de experiências disruptivas atravessando os hábitos comportamentais contemporâneos:

As alterações na percepção solicitariam procedimentos artísticos modificados para provocar a irrupção da memória involuntária. Somente uma recepção distraída, em que o consciente seja surpreendido, pego desatento, poderia se deixar atingir pelo instante significativo em que, na relação com o objeto artístico, o olhar nos é retribuído, nos toca o íntimo, e faz surgir o inadvertido, trazendo à tona experiências cruciais do passado. O encontro com a arte se coloca, desde então, para Benjamin, fundamentalmente vinculado com a proposição e a produção de experiências (DESGRANGES, 2008a, p. 16).

A produção de experiências em substituição às composições espetaculares seria função atribuída estritamente aos fazedores de teatro. Dessa forma, o campo da pedagogia do espectador passaria a nos remeter não mais em direção a uma hermenêutica da recepção teatral ou a práticas artístico-educacionais espalhadas em espaços não formais, mas a um deslocamento da própria constituição poética das práticas cênicas de grupos e criadores de teatro. Não é à toa que Desgranges faz notar que, ao longo das últimas décadas, a atuação dos artistas deixou de se limitar à concepção de espetáculos ou obras de arte, sendo transferida para outras esferas da vida pública. O autor vincula o fenômeno diagnosticado a impulsos advindos da contrapartida social presente numa política pública como o *Fomento ao Teatro* (DESGRANGES, 2012).

Cabe-nos ressaltar que as proposições do campo da pedagogia do espectador não invalidam os projetos presentes na estética da recepção ou no teatro-educação. Longe de se tratar de uma superação, tal pedagogia conteria em sua discursividade um arsenal teórico proveniente também dos outros campos. Entretanto, é preciso que se demarque o deslocamento possibilitado por tal teorização: nela, as práticas propostas pelos grupos e artistas passariam a assumir um caráter formativo alongado, não restrito à brevidade espetacular, buscando “trazer para a arena pessoas apartadas dos processos artísticos, convidando-as a participar da elaboração de discursos cênicos que efetivamente lhes digam respeito” (DESGRANGES, 2012, p. 220). Ainda, permitiriam o “acesso ao fazer teatral da parcela da população que pouco ou nada conhece do assunto” (DESGRANGES, 2012, p. 221). Ponto crucial de mudança é o que faz notar o autor no que se refere à formalização de uma nova atitude de espectador: este passaria a também assumir a gestão dos processos criativos, engajando-se como coautor, responsabilizando-se também pelas decisões tomadas ao longo do processo investigativo. Os artistas, agora tornados também *aprendizes do processo*, passariam a gestar o percurso formativo dessa figura inédita: *o espectador em processo*. Não mais um corpo limitado de movimentos, relegado aos assentos das salas escuras, tampouco um corpo demandado apenas em seu exercício crítico e consciência de si. O que vemos emergir é uma seara enunciativa solicitando um engajamento contínuo e processual em relação às criações artísticas, uma espécie de *expertise* frugal a respeito dos assuntos da cena, uma filiação à linguagem por meio da alfabetização conquistada. O corpo do

espectador assumiria, nessa configuração, sua expressão mais livre e, ao mesmo tempo, mais aperfeiçoada e especializada. Qualquer estranheza notada nessa nova formalização corpórea do espectador poderia ser sublimada ao se argumentar que nada mais lhe está sendo oferecido além de seu puro direito de ser cidadão.

***um homem de mau gosto**

Tudo o que é vivo na terra treme e se comunica tremendo. E não se pode decifrar essa comunicação.

Enquanto se escreve, o próprio ato que firma a letra também treme. Esforço e imprecisão diante da exigência de um solo.

Enquanto se lê: tremor, oscila o olho aqui e, agora,

aqui. Salto de linha é fissura. Corpos tombam e cedem diante da terra que nunca se aquieta.

Os pés em contato com o solo também vibram. E eis uma manada de patas que vem para intensificar o abalo.

Ensurdecador.

Pé-orelha, relação inconveniente da fisicalidade humana. Guardem os tamancos e aquietem os passos! Durmamos.

Pode-se querer decifrar esse pulso. Vamos adiante e determinados pela busca de suas raízes.

Desisto.

“Arreda o pé da origem, ela não te será concedida” — sibila.

E eu mesmo digo — não. vacilo. bato o pé.

Ao mesmo tempo, sabe-se que um coração é tão escuro que só pode se pronunciar por tremores, códigos e movimentos.

“Disponha-se a acolher dignamente o enigma e espera”.

Isso se pode aceitar, mas não se pode precisamente entender. Entre o salto e o aceite o corpo se desloca e rui. “Um esqueleto palpita e pode timbrar com o presente, mesmo endurecido em cimento fervente”.

[tudo isso é uma bobagem]

Como nomear um movimento tão irregular?

Um de nós chama isso de tragédia.

Outra, fala em desastre.

Um apenas diz — azar o nosso.

A terra também treme. Nela habita um núcleo que ferve, e ele não faz outra coisa senão se expressar por tremores, códigos e movimentos. E não se pode decodificar tal intensidade.

Escuta, portanto, a superfície.

*

Há um crocodilo que vem nos observando até aqui. Seus olhos espreitam um pouco acima do fio d'água. Sua casca é grossa e impermanente. Ele pouco se move e mal respira, à espera de algo.

*

Uma vida. É sempre o suficiente. É um espaço.

1761-1831, o tempo que é dado sob a terra para que viva um homem de mau gosto.

José Agostinho de Macedo, padre português e espectador aficionado. Sob seus olhos e presença viva, se desencadeiam alguns dos acontecimentos mais fantásticos de Portugal.

Portugal, por sua vez, é um país taciturno de expectativas católicas que boia na beirada do alto do mundo e gagueja... Pronuncia-se um corpo manco de nação, e os outros riem por trás. Toma a guitarra, senta-se no canto do continente — orelhas de burro —, e canta o fado:

Misérias,

De minha mãe e de Ritinha

Que foram comprar pão lá na vendinha

E soterradas numa linha

De terra que se abriu e as tragou

Misérias choro de saudades e de amor.

Padre Agostinho, germe do mau gosto de nós mesmos, quase nasceu a tempo de ver o terremoto de Lisboa.³³

*

1º de novembro de 1755. Tudo que é vivo, mesmo em Portugal, treme e se comunica tremendo.

Ao sismo que começa pela manhã, segue-se um maremoto e múltiplos incêndios.

Contabilizam-se mais de 10.000 pessoas mortas.

Nada se sabe dos cadáveres das cabras.

Também não se pode precisar exatamente o número de insetos que subiu à superfície, conscientes da tragédia. Houve alerta de baratas e libélulas em meio ao fogo? Houve orgia no escuro?³⁴ Quem sabe, um enxame esfuziante no salão real...

Tanto faz.

O céu procria e o solo engole: arqueologias.

Ossadas sepultadas de imediato em meio à digestão do mundo: ruidoso pavimento de nossos dias.

*

Na manhã seguinte ao abalo, eis o Marquês de Pombal, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, trotando pelos ladrilhos fraturados. Debaixo dele, como sempre, uma mulinha de perna bamba. Ambos vivos, o governante e a burra.

“Sobreviveu ao *terramoto*, o Marquês” — vê e dá o suspiro final um gajo *qualquer* preso em meio aos escombros.

³³ Uma descrição do famigerado episódio histórico seguida de uma potente análise arqueogenealógica pode ser lida na dissertação de Gisela Maria do Val (2016). Em sua pesquisa, Val aproxima o terremoto de Lisboa da emergência da imprensa no Brasil, por sua vez fruto da instauração da Corte em território nacional. Por meio dessa aproximação, a pesquisadora enseja problematizar as relações entre a emergência da imprensa e a educação ao longo do século XIX e em nosso atual momento histórico.

³⁴ Pergunta lançada por Clarice Lispector em seu conto *A quinta história* (LISPECTOR, 2016).

Não há vingança justa para nós e os homens industriais contam bastante com a sorte: sob a terra há somente pragmatismo e ordem e exército (e alguns corpos que se roçam, às vezes com delicadeza).

Enquanto isso, em algum lugar, jovens ingleses aprendem a tomar chá.

“Pronuncio o seguinte édito!” — diz o Marquês com os olhos postos no oceano (mas quase ninguém o ouve) — “Não se erga mais, mar de lágrimas tristes, nem deixe que arrebatem assim o seu coração, solo desesperado. Enquanto a vocês, cristãos que cheiram tão mal... escutem! Sim, vocês têm deus no coração, mas devem ter, antes de mais nada, parcimônia. Devem-se ajoelhar perante a necessidade e é a vida — e não a morte — que devem passar a ter como objeto de louvor. Tratem de voltar às suas casas e lavar as suas partes. A partir de hoje, bombeiros invadirão seus dormitórios e limparão os cantos sujos; cadáveres serão empilhados, pois epidemias não existirão mais entre nós; e aos atores será permitido entrar na cidade, mijar nos banheiros públicos e comprar em seus estabelecimentos: não lhes neguem mais o pão. E, por favor, povo de temperamento parvo, deixem um pouco as igrejas e se encaminhem ao teatro de vez em *quandinho*. Lá, poderão ver o espetáculo do mundo e aprenderão diversas maneiras de prosseguir vivendo após esses abalos absurdos que, assim como vêm, sempre vão.”

*

Para além do *terramoto*,

o Padre Agostinho nasce, e vê as invasões francesas que fazem migrar a Corte ao Brasil. Também é ele o padre eleito para realizar a oração fúnebre de D. João IV, à época de sua morte em 1826. É um padre importante.

No campo anedótico de sua biografia, será lembrado para sempre por seu excêntrico empreendimento poético de querer suplantar Camões. Aos *Lusíadas*, opôs uma epopeia de sua autoria e de mesmo tema intitulada *Gama*, posteriormente publicada como *Oriente*.³⁵

³⁵ SOUSA, 2016.

Nenhuma das obras de Agostinho obtém êxito. Pobre padre português pagão. Tudo o que sai de sua pena é relegado ao ostracismo.

Mas nosso homem é um personagem incansável. Tem caráter turbulento, agressiva vaidade e índole caprichosa: seguem-se aos seus humores intempestivos várias expulsões e realojamentos das ordens cristãs às quais serve.

Quatro são as queixas dadas contra ele nos tribunais eclesiásticos:

a primeira quem faz é uma freirinha que acusa o padre de carícias indevidas e expressões de afeto;

a segunda, vinda da analfabeta Josefa Maria do Nascimento, relembra uma prosa entre o padre e sua amiga, Domingas Rita, em que o excelentíssimo havia afirmado a não existência do inferno e atribuída ao *Gênesis* um caráter absolutamente ficcional;

a terceira vem da própria Domingas Rita, mulher apaixonada, que o acusa de constantes ameaças de morte após a denúncia feita por sua amiga Josefa Maria, a supracitada analfabeta;

a quarta queixa desaparece em meio aos arquivos da Torre do Tombo.³⁶ Dela nada se sabe, apenas que o padre teria feito algo de bastante mau.

As acusações são proferidas à época das invasões francesas. Mas todos estão correndo pelas ruas ou chorando nas esquinas. Nenhum dos quatro processos resultam em qualquer consequência para o padre.

Se fosse preso, nenhuma novidade. Agostinho, desde a idade de 16 anos, já era submetido constantemente ao cárcere. Foi repreendido numerosas vezes por seu hábito de roubar livros da biblioteca para vendê-los aos alfarrabistas.

Homem ávido por leitura, Agostinho entra em contato com a extensa e mal traduzida bibliografia sobre a moral, a política, a história e a filosofia. Sobretudo o cativaram os estudos sobre poesia e literatura, assim como o aprendizado do francês e do italiano.

³⁶ ANDRADE, 2006.

O padre traduz Horácio, porém — sinistra sina — sua tradução é considerada menos perfeita que a de António Ribeiro dos Santos, um homem mais elevado do que ele.

Enquanto não se torna cânone das letras portuguesas, Agostinho se diverte com amantes emprestadas e sobrevive em sua juventude graças a um emprego arranjado no *Jornal Enciclopédico*.

Lá, Agostinho começa a inserir pequenas composições poéticas, chamando, assim, a atenção do grande público que passa a ser, ocasionalmente, defensor dos modos de vida bizarros do padre.

[há sempre essa gente baixa que ama ver e ler e escutar os ecos vindos dos buracos vulgares do mundo]

Como se não bastassem seus constantes desvios dos princípios cristãos, o padre torna-se um grande oponente intelectual e poético de Manuel Maria Barbosa du Bocage. O encontro dos dois acontece em 1790 na *Academia de Belas Letras — Nova Arcádia*. Ambas as sarcásticas criaturas se atacam em publicações. Mas Agostinho, novamente, é muito menos publicado do que seu inimigo.

É 1812 e, contra Bocage e muitos outros poetas e intelectuais de seu tempo, escreve o longo poema *Os Burros*: ri de todas as personalidades artísticas que lhe vinham à mente. A sociedade lisbonense fica chocada.³⁷

Autor de mais de 300 obras, muitas com várias edições publicadas, o padre também se dedica à escrita de peças de teatro. Aqui, como em todos os outros casos, sua trajetória fracassa. Amante da atriz Maria Inácia Luz, Agostinho escreve suas peças para ela.

No teatro acontece de também arranjar um inimigo, o dramaturgo António Xavier Ferreira Azevedo que, por sua vez, escreve suas peças para serem protagonizadas por sua amante, Mariana Torres.

As contendas entre esse insólito quarteto servem de riso para as plateias de Portugal.

³⁷ SOUSA, 2012.

Uma das peças de Azevedo, *O mau amigo*, leva à cena uma personagem que parodia os comportamentos habituais de Agostinho, os quais são facilmente reconhecidos por grande parte dos espectadores lisboetas.³⁸

O padre é máscara do vasto teatro do mundo, que ri e pateia.

Por falar em patas, entrará para a história a pateada que receberá em sua estreia, hoje, a peça *Zaida*, de autoria do padre cristão. À pateada seguir-se-ão críticas terríveis disparadas por todos os seus inimigos em diversos periódicos de Lisboa.

Talvez seja por conta dessa e de outras pateadas recebidas e emitidas ao longo de sua vida que padre Agostinho se dedica à escrita de um extenso tratado filosófico: *As pateadas de teatro investigadas na sua origem e causas*.³⁹

O livro de Agostinho tem intensa circulação entre os moços letrados, pois chega a figurar na lista de importantes publicações recém-chegadas no Brasil.⁴⁰ O tratado é um texto fundamental até hoje para o entendimento da prática da pateada.

Entretanto, maldição eterna, quase ninguém mais o lê.

*

A terra treme e, diante deste tremor, animais terríveis estão rondando nossas esquinas. Temos que sair agora!

Então, eu pergunto: por que se matam os animais indefesos? Em minha profissão já vi muitas mortes. E, a cada dia, sei que morrem mais e mais animais indefesos. Sabem o que isso significa? Que estão por aí se multiplicando todas as feras que podem se defender. Todas as bestas selvagens, que dilaceram a nossa carne com seus dentes pontiagudos estão se proliferando pelos bairros e pelos campos. E, daqui a pouquíssimo tempo, um predador que costumava reinar há anos neste planeta vai se tornar inofensivo e indefeso diante de outra criatura que se elevará como mais assassina. E assim até o infinito. Por que, então, matar um animal

³⁸ ANDRADE, 2006.

³⁹ MACEDO, 1812.

⁴⁰ O livro do padre português é citado no *Diário do Rio de Janeiro* de 30 de abril de 1852, reaparecendo no *Correio da Manhã* de 19 de maio de 1935.

indefeso, quando aqui fora estamos sendo devorados por muitos que deveríamos combater porque são os verdadeiros animais culpados?

Temos que deixar este recinto! É urgente!

*

C umpre saber que o povo às vezes se mata e às vezes observa.

R i-se dos bonecos de madeira que se batem nos teatros de feira.

O rganizam rebeliões internas à noite em seus dormitórios,

C uidam das feridas abertas por acaso com tiras de algodão e

O ptam por apagar a luz mais cedo com medo que espíritos visitem.

D isso se conclui que o gozo brota dos buracos que se abrem:

I nclinada sobre uma ferida superficial, a carne pode atravessar.

L argas são as margens que entram em contato e vibram ao toque

O co ou ressonante daquilo que se choca.

CAPÍTULO 3

PATEADAS

O mundo não é mais do que um teatro,
onde uma farsa todos representam.
Na alta cena, em hábitos dramáticos,
brilham bispos, ministros e guerreiros.
Quanto a nós, baixo povo, na plateia,
tropa fútil, dos grandes desprezada,
assistimos a peça em baixo assento;
mas pagamos para ser espectadores;
e com nosso dinheiro adquirimos
(quando a farsa for mal representada)
o direito de dar-lhe pateada.
(O BRASIL, 4 jan. 1844, s/p).

3.1 Especulações a respeito de uma prática extinta

Em seu livro sobre as pateadas, José Agostinho de Macedo assim define tal prática:

Que coisa é pateada? Pateada é um movimento espontâneo de pés, bordões, cacheiras, tábuas, assobios, feito na plateia pelos senhores espectadores de que resulta uma assoada, açougaria e matinada confusa dada nas bochechas aos cômicos para se lhes dizer com toda a civilidade que o que estão representando, ou acabam de representar, é uma completa parvoíce, uma manifesta pouca vergonha, ou um solene destempero (MACEDO, 1812, p. 13).

O tratado é repleto de ironia e já nas primeiras linhas Agostinho mostra-se ciente do disparate em dedicar tanto tempo e espaço para a meditação de um assunto tão baixo. Entendendo a passagem do século XVIII para o XIX como o período do término da infância humana e de sua transição para maturidade investida da verdade científica, o padre declara que

[...] já que temos Elementos de Química, de Farmácia, de Terapêutica, de Patologia, porque não teremos também um livro Elemental de Pateadas? Não sou tão presunçoso que me atreva a dizer que quero fazer este benefício ao gênero humano de lhe dar um Tratado Elemental completo da Pateação, isto não é obra nem de um homem só, nem de um só século (MACEDO, 1812, p. 16).

O mais espantoso na leitura da passagem acima é menos o bizarro empreendimento teórico do padre e mais sua crença na manutenção da pateada como prática social ao longo dos séculos futuros. Mal poderia imaginar o autor que um século após a publicação dessas linhas, a pateada já seria uma prática em vias de desaparecimento tanto na Europa quanto no Brasil.

Manifestação recorrente na Europa setecentista, ao longo do XIX a pateada foi alvo de uma série de debates que indagavam a respeito de sua legitimidade, sendo cada vez mais rara sua

execução ao ponto de praticamente desaparecer no século XX. Ainda, no ano de 1873, pode-se ler em um jornal o seguinte raciocínio com o intuito de explicar aos habitantes letrados do Rio de Janeiro a existência da prática de patear:

Disse um notável orador francês, Dupin Jenne, que cada povo tem um modo especial de apresentar as suas reclamações: as queixas do touro inglês manifestam-se com ruidosos mugidos; o povo de Constantinopla apresenta as suas petições de tocha em punho; o povo francês mostra a sua cólera por suaves canções e alegres estribilhos. A plateia também tem o seu modo especial de apresentar reclamações: sua eloquência é o grito ensurdecedor e a vozeria infernal; seu gesto é o bater dos pés (DIÁRIO DE SÃO PAULO, 6 maio 1873, s/p).

E, no jornal *A manhã*, o cronista estabelece, mesmo que de modo um tanto exagerado, uma breve história da prática que já quase desaparecia do cotidiano brasileiro à época da publicação do artigo:

Quando surgiu a pateada? A data não há quem precise. Pode-se, porém, afirmar que a pateada é tão velha quanto o teatro. Na Grécia já se pateava nos primeiros dias das artes cênicas. E a pateada dos tempos modernos não é tão diferente do que a pateada grega. Na atualidade, as plateias que pateiam, além do ruído de gritos do bater dos pés, atiram para o palco batatas, cebolas e, às vezes, ovos podres. Na Grécia, quando um ator ou alguns atores desagradavam o público, atiravam-lhe figos, azeitonas, bagaço de uva e cascas de outras frutas gostosas (A MANHÃ, 6 ago. 1914, s/p).

Não se pode saber por quais fontes o autor das supracitadas linhas teve acesso à descrição dos sabores lançados aos palcos na Antiguidade. Talvez tudo não passasse de uma confiança na nobreza dos frutos concebidos pelo clima alpino em oposição à brutalidade dos tubérculos e rápida putrefação dos alimentos tropicais. Entretanto, aqui, a presença desses excertos quer chamar a atenção para o fato de que a pateada, uma prática teatral de relevante impacto e sustentada ao longo de muitos séculos, não nos é mais familiar. Mais além, a pateada parece se referir a determinada *possibilidade de jogo* instaurada pelos espectadores na instituição teatral, e da qual, atualmente, já não disporíamos mais.

É um fato notável que algumas das principais historiografias do teatro brasileiro não façam menção à pateada, ou apenas citem sua existência lateralmente ou a título de anedota. O *Dicionário de Teatro Brasileiro* também apresenta um breve e insuficiente verbete a respeito da prática anacrônica:

Foi nessa época (1853-1858) que se intensificaram as paixões dos espectadores por aqueles ou aquelas [artistas] a quem elegiam seus favoritos, a quem demonstravam suas preferências com um entusiasmo que ultrapassava muitas vezes todos os limites da contenção. O oposto também ocorria e as plateias, através de manifestações ruidosas, deselegantes e agressivas, mostravam seu desagrado por um determinado artista, às vezes por considerá-

lo rival das divas de sua predileção. Formavam aquilo que se designou como *partidos* e, entre outras atitudes, marcavam seu descontentamento batendo ruidosamente os pés no chão. Eram as famosas *pateadas* (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2009, p. 261).

O dicionário, inclusive, insiste em circunscrever a existência da prática da *pateada* a apenas umas poucas décadas do século XIX e tendo tomado lugar, sobretudo, nos teatros líricos e nas apresentações de óperas.

Em contraposição a esse diagnóstico, as fontes empíricas aqui mobilizadas indicam a presença das *pateadas* em quase todas as salas de espetáculo da Corte e também de meados da República, sem distinção dos tipos de obra ali representados. Assim, pode-se ler o fato de que recitais, óperas, peças de teatro (em seu amplo espectro: dramas, comédias, tragédias, revistas, etc.), palestras e eventos políticos eram alvos das ruidosas manifestações. Ainda, as notícias francesas presentes nos periódicos brasileiros do XIX indicavam que a prática também teria existido amplamente nas universidades europeias, como era o caso da Sorbonne, abortando uma série de aulas de célebres professores; não estando restrita, portanto, apenas ao campo das artes de espetáculo.

Entretanto, há um curto artigo publicado na revista *O Percevejo* em 1994 no qual o pesquisador e professor Luiz Fernando Ramos, em revista à inserção de Antônio de Alcântara Machado na tradição crítica teatral moderna, realiza uma aproximação entre a obra do crítico, a história do moderno teatro brasileiro e a prática extinta. Com o título *Da pateada à apatia*, o texto alude aos excertos críticos nos quais Alcântara Machado — que escreveu entre os anos de 1923 e 1933 — se valia da ideia de que a prática da *pateada* deveria ser retomada nos teatros brasileiros à sua época. O objetivo dessa reativação seria o de devolver à arte teatral sua potência que, de acordo com o ponto de vista de Alcântara Machado, havia sido varrida pelo programa da crítica teatral moderna ao querer idealizar um público que deveria ser demasiado comportado nos interiores das salas de espetáculo. Ramos mobiliza todo esse encantamento do crítico modernista pela prática da *pateada* como eixo argumentativo para conduzir o leitor contemporâneo à sua tese: nos anos noventa, década na qual escreve, a crítica teatral seria ainda mais pífia do que no começo do século XX, pois não comportaria nem a proposta do *teatro da bagunça* de Alcântara Machado, nem a exigência formativa de um público cultivado proclamada por uma série de outros críticos modernistas. Viveríamos, segundo o autor, em um período cuja crítica seria apática e só inspiraria no público essa mesma apatia.

Mesmo considerando o fato de que esta pesquisa não faça coro ao saldo final presente no diagnóstico de Ramos, é interessante avizinhar este estudo com a problemática elaborada pelo

pesquisador a partir de três termos que, relacionados entre si, apresentariam um problema fundamental às práticas teatrais no país. Seriam eles, como está evidente, a pateada, a experiência da crítica teatral brasileira e a formação dos espectadores e plateias no Brasil ao longo de determinado período histórico. Parece pertinente, portanto, realizar uma breve imersão em arquivos jornalísticos que descrevam as especificidades dessa prática no cotidiano citadino do século XIX para que se possa, minimamente e por meio do detalhe, pinçar alguns pontos que contribuam para a análise da problemática própria deste estudo.

*

Em 9 de novembro de 1872, o jornal *A vida fluminense* apresentou a descrição detalhada de uma noite habitual do teatro da cidade do Rio de Janeiro e que pode nos dizer sobre um cenário bastante comum nas salas de espetáculo das grandes cidades do país ao longo de todo o século XIX no Brasil. A descrição do ocorrido assume, no artigo, a forma de atos de uma peça. É importante sublinhar essa opção formal pois não são raras as aparições de descrições teatrais nos periódicos da época que trazem à baila a metáfora que cumpre indicar a existência de um teatro dentro do teatro.

O autor das linhas afirma, logo de partida, que muito mais do que o enredo da peça interessam-lhe justamente as cenas assistidas do ponto de vista de todo o evento da noite. Não apenas no palco, a ênfase da observação se situava nas ações das plateias.

O prólogo apresenta a intriga: quatro rapazes teriam cortejado a atriz Suzana Castera, que lhes teria desprezado. Jurando vingança, armam um plano para a próxima subida da atriz ao palco. O Ato I do relato apresenta uma assembleia em que “os quatro ratões resolvem arrancar pouco a pouco (para que o martírio seja mais longo) a coroa de rainha que orna a fronte da sra. Suzana” (A VIDA FLUMINENSE, 9 nov. 1872, s/p). O Ato II descreve a chegada dos pateadores ao teatro e a primeira ofensiva das solas em direção à atriz. Segundo o trecho, “os quatro iniciadores já fizeram quatro adeptos; total de oito indivíduos, calçando ao todo dezesseis botas inglesas... de sola grossa e tacão tacheado. Suspendem-se as garantias e o assalto começa” (A VIDA FLUMINENSE, 9 nov. 1872, s/p). Tem início a ensurdecadora pateada, e a representação é suspensa. O Ato III incorpora à cena mais uma personagem essencial ao jogo da pateada: o subdelegado. De fato, ele, mesmo tardiamente, resolve interferir no rechaço público à atriz e faz lembrar, do alto do camarote, que “a lei pune severamente todos os que fizerem assuadas, atirarem projéteis para a cena e proferirem palavras bicudas na sala” (A VIDA

FLUMINENSE, 9 nov. 1872, s/p). O Ato V apresenta a confusão geral da noite. Ponto máximo da peça, transcrevemo-lo integralmente:

ATO V. Tudo é baldado. A ideia caminha: o governo do povo pelo povo no teatro, eis o que os insurgentes querem! O subdelegado de nada vale, a autoridade pouco importa. O subdelegado lamenta a coisa, e, estribado na lei, dá parte do ocorrido ao delegado. Este apresenta-se em campo com a força suficiente para resistir a qualquer insulto feito à polícia. Ronca o trovão; a tempestade desencadeia-se, forte ao princípio, horrorosa no fim. Enquanto a pateada campeia sozinha, a impassibilidade é a norma de conduta adotada pelo delegado. De repente, uma batatada começa a se cruzar em diversos sentidos, ameaçando reduzir o rosto da Sra. Suzana às proporções de um *filet sanglant aux pommes sautées*. O delegado manda advertir os contraventores pelo comandante da força, o qual, como prêmio da advertência, recebe uma cadeirada pelas costas. Nasce o conflito. Os policiais travam do chanfalho, os insurgentes armam-se de balaústres e de parte a parte alguns ferimentos, embora ligeiros, mas lamentáveis em todo caso, vêm mostrar que a exaltação, onde quer que apareça, é sempre prejudicial (A VIDA FLUMINENSE, 9 nov. 1872, s/p).

O sexto ato indica ainda a surpreendente chegada do imperador, funcionando no acontecimento como um *deus ex-machina*. Tudo se acalma e o espetáculo é abortado. Tudo, “menos as cadeiras e os balaústres, cujos cadáveres, horrivelmente mutilados no meio da sala, teimam em não abandonar aquela posição” (A VIDA FLUMINENSE, 9 nov. 1872, s/p). Mesmo com a representação interrompida, a ação dos espectadores em conflito com a atriz e os policiais prossegue para fora da sala de espetáculo, ganhando a dimensão da rua e juntando ao redor de si uma multidão que não estava no interior do teatro. Apresenta-se o seguinte Epílogo:

Apaga-se o gás. Trevas por toda a parte. O teatro é evacuado e a rua do Espírito Santo transforma-se em acampamento... sem barracas. Há curiosos, insurgentes, polícia e tropa. Os primeiros querem ver, os segundos ainda insistem em dar cabo da Sra. Suzana, os terceiros querem moderar os ímpetos, e os quartos querem apenas recolher-se aos quartéis, porque já está tarde. S. Ex., baseado na lei que proíbe os ajuntamentos, dirige-se aos grupos na esperança de dispersá-los. Ninguém se mexe. Passa-se assim um quarto de hora, vinte minutos... Apesar de toda a lógica empregada pela polícia, os grupos não se dissolvem. A paciência não é de pederneira. A de S. Ex. esgota-se e, quando menos se espera, surgem da rua da Carioca uns vinte cavalheiros que, montados em briosos ginetes vêm a todo o galope juntar-se aos pedestres que já atopetavam a rua do Espírito Santo e suas imediações. O comandante dirige-se a S. Ex, e, ao cabo de alguns segundos de espera, recebe ordem de dispersar os grupos, sem maltratar quem quer que seja. Começam então umas corridas pela calçada que trazem à lembrança as entradas a cavalo do circo Chiarini; ouve-se o tinir de espadas d'encontro aos balaústres de ferro que guarnecem o passeio do Rocío [...]. Curiosos e insurgentes desaparecem, nem se sabe por onde; o autor destas linhas encarrapita-se n'uma das árvores do passeio para melhor presenciar aquele combate simulado, e, minutos depois, o silêncio dos tumultos sucede ao burburinho, aos gritos de vingança e aos protestos de morte! (A VIDA FLUMINENSE, 9 nov. 1872, s/p).

Como se observa, tamanha foi a força do entendimento da pateada como direito inalienável do espectador em determinado momento histórico que as tensões entre público e polícia nos interiores dos teatros terminavam, muitas vezes, com a vitória triunfal da numerosa multidão. Também não foram poucas as vezes em que o poeta e crítico francês Boileau foi citado nas salas de espetáculo como argumento para a legitimação do ato de patear. Defensor do gesto nos teatros franceses, Boileau era referência fundamental aos defensores da pateada, como aparece na seguinte nota de jornal:

O artista encaminhou-se para o prosclênio trêmulo, quis falar, mas a pateada era ensurdecadora. Saindo do seu lugar, um agente de polícia gritou:
— Não se vem ao teatro para patear!
— É um direito que se compra à porta da entrada!, gritou uma voz da plateia.
— Quem disse isto? Quem disse isto?, indagou, colérico, o agente.
— Quem disse isso foi Boileau, respondeu outra voz.
— Pois bem, replicou o representante da autoridade, descubram onde está esse Boileau e metam-no no xadrez por oito dias!
— Prendam esse Boileau! Metam no xadrez esse Boileau, gritava de todas as partes o público, entregando-se a grandes gargalhadas.
E graças a isso, o espetáculo que parecia ter final desagradabilíssimo, acabou muito alegre, sem que a plateia se lembrasse mais do artista infelicíssimo que pôde, assim, sair em paz (CORREIO DA MANHÃ, 5 fev. 1935, s/p).

No campo das práticas teatrais, muitos foram os atores e dramaturgos pateados ao longo da história — Racine, Sarah Bernhardt, João Caetano, Eleonora Duse, Martins Pena, Furtado Coelho, Cinira Polônio, Artur Azevedo, Itália Fausta, entre outros —, e raríssimos os que conseguiram se safar, ao longo de suas vidas artísticas, da grande humilhação. A esse respeito, o caso do ator e tenor Eugenio Oyanguren se tornou célebre entre os intelectuais da Corte. Chamado *o rei das pateadas*, conta-se que foram raras as vezes em que, tendo pisado o palco, não tivesse sido brutalmente rechaçado.

Diz-se que o escritor português Sousa Bastos, empresário do então chamado Teatro Príncipe Imperial, teria passado certo dia por uma rua onde ficava o quartel no qual trabalhava Eugenio Oyanguren, espanhol recém-chegado ao Brasil e músico do batalhão dos Permanentes da Polícia. Ouvindo um canto proveniente do quartel, Sousa Bastos ficou curioso para conhecer o homem dotado da bela voz. Interessado em firmar contrato e levá-lo ao seu teatro, Bastos deparou-se com a figura de Oyanguren: era dono de muito talento, sim, mas extremamente rude e falante de um português sofrível. Mesmo assim, o empresário deslocou o homem do quartel ao teatro e, em sua estreia no dia 20 de setembro de 1882, começou a sequência de infortúnios:

A peça era a *Marina*, uma tradução de Artur Azevedo. Um desastre. O Eugenio era xucro demais. A natureza só lhe havia dado voz. Não sabia pisar, não sabia andar, não sabia sentar-se, não sabia o que fazer dos braços e das mãos. E mais do que isso, quando falava, o seu espanhol era tão arrevesado

que ninguém entendia patavina. Logo que o tenor entrou em cena, ou melhor, logo que ele começou a falar, rompeu a pateada na plateia. Foi com pateada que Eugenio Oyanguren iniciou sua vida teatral. Outro qualquer desanimaria, ele não. A pateada ia ser a companheira inseparável de sua carreira artística (A MANHÃ, 27 jun. 1945, s/p).

Ainda, segundo a nota biográfica, depois de certo tempo o tenor viria a se acostumar com a recusa dos espectadores e afirmaria só se sentir bem quando a plateia lhe dedicava os assovios e o ruidoso estrondo dos pés.

É notável que casos como os de Oyanguren se configurem não como exceção, mas como regra. Em 4 de janeiro de 1877, o *Diário de São Paulo* expôs o caso das pateadas francesas contra o famoso poeta trágico Racine, a fim de consolar a triste sina dos intérpretes brasileiros. Se o grande trágico dos trágicos fora pateado na terra ilustrada, por que os artistas dessa república tão atrasada também não o seriam? Segundo a nota, a mais conhecida peça de Racine, *Fedra*, teria sofrido terríveis reações do público em suas primeiras apresentações. O motivo: pateadas compradas. A duquesa de Bouillon, conhecida por promover muitos poetas de seu tempo, em relação a Racine teria agido de forma diversa. Isso porque o poeta estreava uma tragédia cujo enredo era o mesmo de outra obra escrita por um de seus protegidos. Para tornar a obra do famigerado trágico um imenso fracasso, a duquesa comprou todos os ingressos do teatro onde se representava a *Fedra* raciniana ao longo de seis apresentações e os deu a pateadores contratados.

Aqui, faz-se necessário retomar os escritos sobre a pateada do eclesiástico português desnaturado. Em seu tratado publicado em 1812, José Agostinho de Macedo faz notar que nem sempre, ou melhor, quase nunca, os pés faziam barulho no chão de forma espontânea. Ou seja, uma pateada dada a uma peça em geral não deveria ser considerada uma tradução da verdadeira opinião do espectador. Tamanho era o esmero científicista do padre em distinguir e definir todo tipo de manifestação ruidosa que observava nas salas de espetáculo de Lisboa que listou sete tipos de pateadas distintas, desenvolvendo ainda, a partir de cada uma delas, um sem número de variações. Listamo-las: a) pateada simples; b) pateada mista; c) pateada redonda; d) pateada comprada; e) pateada real; f) pateada picada; e g) pateada rival.

Claro está que o supracitado caso do fracasso inicial da *Fedra* equivale ao tipo de pateada comprada, segundo o qual grande parte da plateia, quando não sua totalidade, encontrava-se previamente preparada para patear determinado intérprete ou a obra encenada. Tal costume era hábito frequente, e os que encomendavam as pateadas eram as figuras mais diversas: atrizes que contratavam pés alheios para soar contra sua rival de cena; empresários teatrais que queriam

ter motivo público para expulsar um intérprete de seu teatro; comerciantes que queriam punir determinado funcionário do teatro por dívidas em seu comércio etc.

Agostinho ainda faz notar a especial violência resultante das pateadas compradas uma vez que elas disparavam a organização de partidos teatrais ao redor de artistas. A divisão dos espectadores em partidos teatrais nas plateias do teatro brasileiro era comum ao longo de determinado período do século XIX. Os partidos organizavam-se ao redor de um ou outro artista e empenhavam-se em manifestar seu apoio com forte entusiasmo, muitas vezes provocando escândalos e brigas no próprio recinto teatral (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2009). Era função dos partidos proteger seu artista eleito e humilhar seus outros possíveis rivais. Assim, muitos eram os casos de desavenças sanguinárias nos teatros que culminavam com a destruição das próprias salas e seguiam para as ruas, sendo finalizadas apenas no cárcere. Não seria necessário mencionar que, no caso das pateadas, raras eram as peças que chegavam ao fim. O teatro do século XIX apareceria, então, como uma prática sempre atribulada pelo risco de ser suprimida antes de seu término previsto.

Ainda, segundo o padre Agostinho, havia o caso das pateadas mistas, em que as palmas se igualavam em presença em relação às pateadas, o que resultava numa plateia cindida em posicionamento diante de algum fator do espetáculo. Faz-se necessário dizer que, diametralmente oposta à pateada, havia a prática da claque, que consistia na compra de aplausos e ovações. Uma palestra sobre o teatro publicada em jornal apresenta a justificativa da existência de algo como a claque:

Nada mais efêmero que os aplausos com que o público anônimo que enche o teatro recompensa o trabalho do ator. As palmas e os bravos exercem sobre os comediantes uma extraordinária influência. O sucesso canta ao ouvido do artista uma música mirífica que lhe lisonjeia o amor próprio. Ninguém é mais sensível ao ruído dos aplausos que o ator: sensibiliza-se ao calor dos entusiasmos – verdadeiros ou fingidos – da plateia [...]. Daí a necessidade de se criar a claque. A claque não foi instituída para encorajar aqueles que se ocupam em desdobrar o progresso literário, nem para premiar as belezas da peça e ainda menos para instigar o público a reconhecer os primores da arte. A claque foi instituída, única e exclusivamente, para satisfazer a vaidade do ator. Segundo Seutônio, foi Nero o criador da instituição do aplauso... à força. Ruim poeta, mau recitador e péssimo cantor, Nero, excessivamente vaidoso, formou um batalhão de cinco mil rapazes robustos e decididos que, não só o aplaudiam, mas forçavam o povo a imitá-los sob pena de morte (CORREIO DA MANHÃ, 7 abr. 1935, s/p).

No Brasil, a claque sobreviveu algumas décadas a mais que a pateada, tendo o termo, inclusive, migrado para a televisão para descrever a relação da plateia com os programas de auditório ou humorísticos. Já em 1877, a prática da claque no Brasil era questionada por meio do exemplo de sua total institucionalização ocorrida na França. Segundo o artigo no *Diário de*

São Paulo, consistia um fato absurdo ver 200 ou 300 pares de mão batendo cadenciados, autorizando a obra representada, enquanto o restante da plateia permanecia apático e indiferente à vista do drama e de seus intérpretes. Haveria na prática da claqué algo de extremamente falso, que feria em largo espectro os nobres propósitos aos quais a arte passava a se engajar.

O teatro fornecia à claqué 20 ou 30 bilhetes cada noite de representação. Além desses, Vachette (um dos claquistas profissionais) recebia dos atores outros bilhetes de favor. Nas peças novas dispunha de 200 a 300 bilhetes. O pessoal dos palmistas é dividido em *íntimos*, *laváveis*, e *solitários*. Os *tenentes* ou chefes de *claqué* recebem prestação; os *íntimos* ou palmistas habituais entram de graça, os *laváveis* pagam metade da entrada. *Lavar*, em gíria teatral, significa *vender*, e os *laváveis* compram o bilhete por 10, 15 ou 20 soldos. Têm obrigação de dar palmas, de rir, de soltar a voz a um sinal dado, tal qual os *íntimos*, debaixo da vigilância dos *tenentes*. Há amadores ávidos de assistir às primeiras representações e que pagam o bilhete pelo preço da casa; mas que gozam da vantagem de entrar, como os *claquistas*, por uma porta lateral, antes do público que aguarda na rua em chusma, escolhendo os lugares que lhes convém. Só se exige deles que não pateiem e, isentos de qualquer vigilância, vão colocar-se longe dos cavalheiros do lustre onde lhes apraz, sendo denominados *solitários* por este motivo. O chefe do bando recebe proventos; não só dos autores, mas, sobretudo, das atrizes novas e bonitas munidas do competente amante, capitalista, pródigos em oferendas. Calcula-se que há chefe de *claqué* que recebe mais do que um alto funcionário; e, como o cargo se vende, como se fosse o de um tabelião ou corretor de câmbio, há mais de um que tem pago pelo lugar nada menos de 50.000 francos (DIÁRIO DE SÃO PAULO, 4 jan. 1877, s/p).

Partindo da linha argumentativa do artigo, pode-se conferir à pateada um caráter distinto daquele que recobre a claqué, uma vez que a primeira se apresenta como um gesto refratário à lisonja. Longe disso, o que uma prática como a pateada parecia instaurar era, mesmo em suas manifestações menos grandiloquentes, um espaço de disputa e de dissenso. Oposta a qualquer tipo de autorização advinda pelo consenso do aplauso, a prática de bater os pés ainda teria sido tratada como um *prazer sádico* dos espectadores, cuja força seria mais “atrativa que a da satisfação de aplaudir uma bela comédia ou a interpretação de um ator famoso” (CORREIO DA MANHÃ, 19 maio 1935, s/p).

Antes de adentrar a análise das instituições que, a partir de meados do século XIX, operaram a coerção das pateadas no teatro brasileiro, cabe ressaltar alguns pontos sobre a prática escandalosa.

O primeiro ponto que cabe chamar a atenção consiste em entender que a prática da pateada, por mais que se situe de modo adversário ao gesto lisonjeiro da claqué, parece não exigir para si nenhuma marca de autenticidade de juízo por parte dos espectadores, como comprovam os exemplos das manifestações que eram orquestradas de antemão. Como observaram diversos

artigos que a descreveram em periódicos, haveria também algo de teatral nela, pois a pateada instaurava todo um jogo artificial ao seu redor. A simples listagem de suas diversas modalidades, assim como dos papéis ocupados para sua execução, faziam da pateada uma espécie de jogo pressuposto por determinada época e delimitado por formas específicas de intervenção. No *Correio da manhã* de 19 maio de 1935, o caráter de verdade de juízo de uma pateada é questionado da seguinte maneira:

A pateada, porém, não explica coisa alguma, porque não prova de modo irresponsável que a peça seja má ou que o ator seja ruim, pela mesma razão que as grandes ovações não significam a excelência do espetáculo ou de seu desempenho. A má disposição do público e, principalmente, a sua má educação é o que origina o grosseiro protesto. Quantas peças pateadas na primeira representação fizeram carreira brilhante e quantos comediantes, cantores e maestros receberam manifestações de desagrado em um dia e, no outro, obtiveram triunfos delirantes? (CORREIO DA MANHÃ, 19 maio 1872, s/p).

Ao mesmo tempo, é evidente que patear significava a emissão de determinado juízo em relação ao que se observava em cena, mesmo que prescindindo de qualquer verdade íntima do espectador. E é justamente nesse ponto que tal prática parece se singularizar como uma atitude peculiar e não regulada de ajuizamento do público em relação à cena.

Deve-se afirmar aqui, portanto, que a pateada produz juízo. Ao mesmo tempo, seu posicionamento sempre se dá em um espaço intervalar aberto pelo seu caráter dúbio no jogo do verdadeiro e do falso. Destarte, pode-se observar na pateada uma atitude que muito dista da que começa a se instaurar a partir de alguns movimentos intelectuais no século XIX e que faz emergir algo como a crítica teatral. A posição de ajuizamento em uma pateada seria, portanto, não regulada, dada sua instabilidade e performatividade, uma vez que seria fruto de um encontro cena-público singular e irrepetível. A esse público *mal-educado*, como mencionado no artigo supracitado, cada vez mais seria oposto outro ideal de espectador, formado a partir de determinado juízo que se sustentaria em sua verdade e em constante elaboração de sua própria capacidade de discernir e de maneiras mais precisas de se posicionar criticamente.

Ainda meditando sobre esse gesto de ajuizamento singular instaurado pela pateada, cabe reafirmar que o que ali estava em jogo muitas vezes não se restringia apenas ao espetáculo, mas ao próprio cotidiano oitocentista. O caso das pateadas compradas ou previamente combinadas já diz sobre esse tipo de manifestação: também os conflitos da vida cidadina eram deflagrados ou resolvidos nas salas de espetáculo. Tais eram os casos de atrizes rivais que se digladiavam por meio de intervenção da plateia, ou o caso de um ator do qual se sabia que espancava recorrentemente uma criança e que foi pateado publicamente, ou ainda as numerosas pateadas

recebidas pela própria polícia em suas primeiras intervenções ao tentar silenciar o recinto teatral.

Sobre esse último caso, no *Correio da Tarde* de 15 março de 1860 lê-se a descrição de uma representação teatral no Rio de Janeiro que contava com a presença de 32 artilheiros ocupando as galerias do teatro, a fim de vigiar os pateadores. No meio da representação, alguém do público, no intuito de manifestar seu apoio à presença policial, teria gritado “Viva a força! Fora a pateada!”, ao que, imediatamente, outros espectadores teriam respondido “Viva a pateada! Fora a força!”. Não obstante, toda a plateia juntou-se à pateada, sendo encerrada a representação. O espantoso na descrição dessa noite é que

[...] os guardas deram vozes de prisão a vários indivíduos e quase toda a plateia então se dirigiu para fora, querendo-se entregar toda a prisão. Foram, porém, agraciados com a ordem de prisão três indivíduos. Um deles é um oficial da Guarda Nacional e inspetor de quartirão, o mesmo que, prendendo a poucos dias em flagrante escravos que se entregavam ao jogo e às maiores imoralidades, teve o desprazer de ver estes escravos soltos pelo Sr. Delegado de polícia, mesmo antes de receber a parte respectiva (CORREIO DA TARDE, 15 mar. 1860, s/p).

O resultado da noite seria o seguinte: tendo sido escoltados os prisioneiros ao cárcere, uma multidão de civis teria tratado de libertá-los da polícia e celebrado a vitória por muitas vielas da cidade ao longo da madrugada, o que teria obrigado o oficial a narrar ao delegado que os presos teriam sido arrancados de si pela população. Ainda, se os assuntos que levavam às pateadas não necessariamente emergiam da relação espectador-cena, também os conflitos extrapolavam e transbordavam as salas de espetáculo, resultando em longas jornadas de embate ou celebração nas ruas da cidade.

A partir dos excertos apresentados, pode-se observar como a relação entre cena e plateia no século XIX assumiria uma tonalidade de ajuizamento impermanente e radicalmente singular: ela dependia de uma série de fatores para sua sacralização, incluindo alguns bastante triviais ou mesquinhos. Conforme uma precisa observação de um autor anônimo no *Correio da Tarde*, atesta-se que os motivos que disparavam algumas pateadas eram realmente bastante vulgares. Segundo o autor, os pateadores em questão

[...] formam uma pequena oligarquia que aspira a todos os direitos da feudalidade compreendido o de senhor. Pateiam os artistas porque o diretor lhes desagrada, ou porque a primeira atriz não é bastante condescendente, ou para fazer despeito a um rival mais feliz, ou para satisfazer a um amigo despeitado, ou para vingar-se d'um inimigo, ou porque o diretor não os deixa entrar no camarim das damas, ou finalmente para se inculcarem inteligentes e difíceis (CORREIO DA TARDE, 19 jan. 1862, s/p).

Dessa maneira, em vez de uma forma precisa de ajuizar determinada peça, havia uma sucessão de acontecimentos, muitas vezes distintos entre si, que suspendiam qualquer possibilidade de verdade última do juízo e do gosto.

Segundo ponto a ser perspectivado é o fato de a pateada ter sido entendida como direito inalienável de cidadãos livres. Pode-se ler, na edição de 25 de novembro de 1857 do *Correio Mercantil*, mais uma defesa da pateada contra as sucessivas intervenções policiais nos teatros da Corte. Usando como argumento principal o fato de que “em todos os países civilizados o direito das manifestações do gosto das plateias seria um direito sagrado, garantido e respeitado por legislações próprias” (CORREIO MERCANTIL, 25 nov. 1857, s/p), o artigo ainda faz notar que tanto o bater de palmas quanto o dos pés seriam a manifestação legítima do gosto pessoal de qualquer cidadão habitante de um país livre.

Um caso de levante popular em Bruxelas é narrado por Quintino Bocaiúva, com o objetivo de fazer a defesa dos pateadores brasileiros. Em determinada noite na qual a polícia ocupou um teatro com o intuito de coibir qualquer manifestação agressiva, a plateia (descrita por Bocaiúva como *povo*) teve a seguinte reação:

O povo, que *entendeu* também não poder sujeitar-se sem quebra de dignidade a esse injustificável abuso da autoridade, e querendo ao mesmo tempo dar uma prova irrecusável de sua louvável moderação, levantou-se em massa, como se se houvera combinado, saiu tranquilamente, pediu seus bilhetes de entrada, e exigiu o seu dinheiro. Só ficaram no teatro nessa noite as pessoas que faziam parte da Corte. Por esse modo, o povo belga castiga belamente e sem pau nem pedra a autoridade policial e a empresa; esta na sua bolsa, e aquela em seu orgulho (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 19 out. 1854, s/p, grifo do autor).

Destarte, circulavam no Brasil oitocentista alguns ideais de liberdade e emancipação em relação a Portugal que não poderiam conceber qualquer tipo de submissão, inclusive a do espectador em relação às regras de respeito e da aceitação imparcial do que se passava na cena teatral do período. O projeto estava claro: a constituição de um país emancipado e estruturado, em alguma medida, sob moldes liberais. Assim, os debates ao redor da prática da pateada circunscreviam-se a uma grade da discussão da época: a liberdade conferida ao espectador. A presença intensiva do assunto pode ser observada em um artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro*:

O teatro lírico tem sido sempre o *Waterloo* dos nossos chefes de polícia, e a razão disto é que, pretendendo proibir uma coisa que de sua natureza não admite proibição, por fim perdem a força moral, e enfraquecem a autoridade de que se acham revestidos. Anteontem proibiu-se a pateada de bater com os pés; qualquer desses dias o público pateará rindo às gargalhadas, ou tossindo, ou conversando alto. A polícia pode proibir que se ria, que se tussa, que se converse? Não vê a autoridade que essa proibição é um plano inclinado que

vai do arbitrário ao ridículo? (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 23 nov. 1857, s/p).

E, à época das primeiras prisões de espectadores desordeiros, eram tão estranhas as ações da polícia perante a totalidade dos cidadãos que muitas notas questionando a presença massiva da instituição no cotidiano citadino foram publicadas:

O Sr. Chefe de polícia merece-nos consideração, quer pelo seu cargo, quer pelas suas qualidades pessoais. Mas, como representante de um povo livre, devemos observar-lhe que a polícia não é um poder soberano e caprichoso, mas sim um poder secundário cujo primeiro dever é zelar pela dignidade do cidadão e não a ofender. O teatro não é estabelecimento do Estado, nem casa patrimonial de pessoa alguma: é um recreio para o qual concorre todo o povo, quer pelos bilhetes de loteria, quer pagando as senhas de entrada. Quando o teatro for patrimônio individual ou de classes privilegiadas, então o gosto dos espectadores deve ser pautado pelo bel-prazer de quem os regula; mas se o público se regala à sua custa, não queira a polícia ser tão belicosa em um lugar pacífico, onde a recebem gratuitamente para fazer as funções de um juiz de paz conciliador e não a de um inexorável recrutador (CORREIO MERCANTIL, 25 nov. 1857, s/p).

À recusa de um policiamento estrito nas salas de espetáculo soma-se a ideia de um teatro passível de ser frequentado por muitas camadas da população. Ora, seria a partir da negação desse ideal quase democrático defendido pelo trecho supracitado que se formarão, ao longo da segunda metade do XIX, correntes críticas que passarão a apelar pela restrição da frequência dos espaços teatrais a apenas determinados grupos de espectadores cultivados. Também as ideias de recreio, de diversão e de distração promovidas como objetivo das representações serão deslocadas em prol de uma arte que pudesse educar, civilizar e moralizar o povo, por meio da discussão de assuntos ditos sérios. Tais transformações, como se verá adiante, acabariam por criar uma cisão entre formas teatrais (o *teatro ligeiro* passará a ser visitado pelas camadas mais baixas da população, ao passo que o *teatro sério* será palco das pessoas letradas), assim como serviriam para disciplinar largamente os comportamentos dos espectadores em qualquer um desses ambientes teatrais.

O terceiro e último ponto em relação às possibilidades de ação abertas por uma prática como a pateada é que sua presença social podia situar a própria ideia de arte no espectro de uma tensão.

O *Diário do Rio de Janeiro* aos 17 de outubro de 1852 dá conta de como os artistas não eram figuras de respeitabilidade geral até então. Um de seus artigos apresenta o caso da atriz estrangeira Mme. Stoltz que, em turnê pelo Brasil, teria sido encurralada no teatro após tentativa de fuga, por ter sido pateada. A polícia impediu sua saída e ela teve de voltar ao palco para finalizar a apresentação, mesmo sob as vaias do público. Casos como o da atriz pateada eram

muitos, e a regra era clara: a pedido da plateia, qualquer ator, dramaturgo e empresário teatral deveria se posicionar em foco, calado, para receber o rechaço das plateias.

Era também uma prática que colocava em risco o próprio recinto teatral, gerando numerosos prejuízos econômicos. Ao longo de uma pateada, raras eram as vezes que os lustres, bancos, carpetes e luzes do teatro se mantinham intactos. Na verdade, essa espécie de vandalismo que sucedia o rechaço público das peças teria, inclusive, sido socialmente autorizado durante algum tempo como mais um dos direitos do espectador. É possível notar, ao longo das primeiras décadas do século XIX, que nada havia de espantoso no fato de que, às expensas do mau serviço prestado pelos empresários teatrais, algumas almofadas, cristais e móveis fossem completamente destruídos como paga pela torturante representação:

Frustrados assim os seus mais caros desejos, que eram de fazer vir a cena o Talma do Rocio, os admiradores deste gênio entenderam dever vingar-se por qualquer modo: pagou então o pobre lustre as custas, quebrando-lhe uns poucos vidros; as cadeiras sofreram também estrago; e a geral não foi esquecida. – Os candeeiros dos corredores igualmente mereceram a pública atenção, e um camaroteiro levou meia dúzia de bofetadas para ficar-lhe o dia impresso na memória (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 5 fev. 1841, s/p).

Assim, observa-se que não eram gratuitas as analogias, descritas pelo padre Agostinho em seu tratado, entre a pateada e a guerra de Troia. E é ainda intrigante observar que a própria noção do teatro como um legado cultural ou do próprio edifício teatral ser perspectivado a partir da mesma ideia de patrimônio ainda não estava claramente delimitada.

Ainda, a despeito dos móveis, muitas pessoas saíam feridas dos levantes instaurados pelos espectadores, assim como no relato do camareiro supracitado. Um dos casos mais lembrados e debatidos pelos periódicos da década de 1850, por exemplo, é o da ferida no seio recebida pela atriz e cantora lírica Mme. Charton:

Muito se fala em um incidente que sem dúvida merece a mais enérgica reprovação, se acaso teve lugar. Uns dizem que Mme. Charton fora ferida, outros que queimada por algum projétil que lhe fora lançado. Asseveram alguns que este fora uma maçã, outros que uma moeda de cobre, outros que um estalo, outros, enfim, *c'est un peu trop fort* que um foguete do ar o qual, depois de queimar-lhe o seio, rojou-lhe pelos pés em risco de incendiar-lhe as saias (CORREIO MERCANTIL, 6 fev. 1856, s/p).

Mesmo sem ter certeza da natureza real do objeto que atingiu a atriz, o caso é que a intérprete ficou ferida e teve de se ausentar de uma série de representações já vendidas, o que também não era, de forma alguma, um bom negócio para os empresários teatrais.

À época dos intensos debates nos jornais sobre a legitimidade, ou não, da pateada, uma corrente argumentativa defendia sua necessidade justamente pela afecção por ela projetada no corpo dos artistas:

É verdade que uma pateada nem sempre é prova de falta de mérito, porque algumas são caprichosas ou originadas por intrigas; mas a exceção não destrói a regra, antes a estabelece, e se a pateada não prova insuficiência, ao menos deve ser aceita como indício. A pateada, ao artista no correr de um contrato, quando já ele tem sido muitas vezes aplaudido no mesmo papel, e o foi na sua estreia, não depõe contra o merecimento; porém, no ato da estreia, quando o público chamado a julgar repele o artista, a pateada é uma sentença de reprovação, e contra a qual nem a empresa e nem o artista têm recursos; é uma sentença em última instância, no tribunal único competente (CORREIO MERCANTIL, 6 fev. 1856, s/p).

Dessa maneira, alguns defensores da pateada intercediam a favor da prática alegando que ela cumpriria a função de colocar os fazedores de teatro em tensão permanente e positiva. Até mesmo alguns dos artistas defendiam que uma justa pateada poderia ter como fim a educação de seus colegas de profissão, exigindo-lhes maior dedicação, estudo e devoção à arte:

Somos de parecer que não facultando a lei o direito de patear, nem por isso as pateadas se devem abolir: as pateadas, quando oportunamente dadas, chegam muitas vezes a conseguir dois utilíssimos fins, a saber: o de fazer-se publicamente conhecido o mérito e demérito deste ou daquele artista, e, sobretudo, o de neles despertar a emulação e amor à arte, quando por uma razão qualquer algum se repete acima de todo o elogio e, por conseguinte, só com o direito de ser aplaudido (CORREIO MERCANTIL, 2 maio 1861, s/p).

A atriz Luiza Nazareth, entrevistada pelo jornal *Diário da Noite* em 1930, corrobora o apoio às pateadas, lamentando sua extinção progressiva nos teatros brasileiros do século XX. De acordo com a atriz, nos antigos tempos da pateada

[...] o público sabia separar o joio do trigo... E os artistas trabalhavam com mais vontade, com mais ardor mesmo. A vaia, a pateada, jamais deveria ser abolida, pois a sua existência determinava um estímulo maior ainda ao artista. A perspectiva de uma pateada obrigava o artista a estudar a sua parte e a representá-la com um certo critério e cuidado. Hoje, a própria indiferença do público faz com que o artista fuja a um esforço que ele já sabe de antemão que resultará em pura perda, pois a plateia não tem mais olhos para ver e julgar o valor de uma interpretação (DIÁRIO DA NOITE, 6 ago. 1930, s/p).

Entretanto, no *Correio da Manhã*, lê-se a opinião de que a prática não teria nenhum apelo pedagógico em relação aos artistas. Muito pelo contrário, ela se estabeleceria como uma prática de boicote radical:

A zoeira da pateada, longe de contrariar, alegre, diverte a plateia como se fosse o mais cômico dos espetáculos. Entretanto, a pateada desencoraja os atores, lhes aniquila o desejo de perfeição, abala-lhes a confiança na própria inteligência, esmorece-os, decepçiona-os, incute-lhes a descrença e o ceticismo (CORREIO DA MANHÃ, 19 maio 1935, s/p).

Aqui emerge um novo ponto de tensão que focaliza o problema do próprio estatuto social da prática teatral no século XIX e seus jogos de veridicção. Indo mais além, torna-se necessário agora destacar alguma fragilidade discursiva pela qual o teatro do XIX se enunciava e, ao mesmo tempo, indagar que tipo de espectador era esse que habitava as salas de espetáculo oitocentistas e que dista tão largamente do espectador contemporâneo. Dessa maneira, e com o objetivo de aprofundar a relação entre artista e essa espécie de figura que pateava, perspectiva-se mais um recuo analítico em direção a três eventos acontecidos no ano de 1827. Tais episódios parecem, aqui, cruciais para a análise de algumas das mudanças que se operariam no corpo do espectador teatral brasileiro. Assim, comecemos pela exposição de um banal e, ao mesmo tempo, notável episódio acontecido entre uma cantora lírica e um espectador infame.⁴¹

3.2 *Um qualquer espectador: notas sobre um escândalo teatral*

Setembro de 1827. Com 40 anos de idade, a soprano francesa Elisa Barbieri, quase desconhecida na Europa, desembarcou no Rio de Janeiro. Desde maio daquele ano, algumas campanhas em revistas e jornais que circulavam no país geraram grande expectativa quanto à sua chegada, produzindo certa aura mítica em torno da cantora. À estreia da artista, publicaram-se diversos comentários nos jornais confirmando a superioridade de sua performance em relação às demais líricas, adjetivando-a como *angelical*, *graciosa* e *formosa*, e elevando-a à posição de “a primeira de todas e, por isso mesmo, já não queremos outra primeira” (ASTRÉA, 28 fev. 1828, p. 2). Rapidamente, criaram-se partidos teatrais ao seu redor, rivalizando-a com outra soprano que já residia há muito tempo no país: a Fasciotti.

A peleja entre os partidos de espectadores de Fasciotti e os de Barbieri migrou também para os periódicos em circulação. De acordo com o pesquisador Luís Antônio Giron (2004), as opiniões sobre as artes de espetáculo nas gazetas e a consequente troca de insultos entre os cronistas contrastavam com a linguagem polida de textos relativos ao cotidiano das cidades, fomentando, provavelmente, a curiosidade do público leitor assinante.

Os autores da *Gazeta do Brasil*, em geral espectadores diletantes letrados que se valiam das publicações para esboçar alguns movimentos críticos, passaram a se confrontar com os autores das revistas *Astréa* e *O Espelho Diamantino*, voltada para educação das mulheres. Os primeiros filiaram-se aos *barbieristas*, redigindo textos agressivos em relação à soprano rival. A *Astréa*,

⁴¹ Os outros dois acontecimentos aludidos se tratam da emissão de um decreto policial e da inauguração da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Tais episódios serão abordados adiante.

por sua vez, tomou o partido de Fasciotti, alegando que nada haveria de extraordinário em Barbieri. Ao longo da disputa, os textos não cessavam de afirmar que a mediocridade da soprano francesa se evidenciava pelo fato de ela nunca estar cercada pela *melhor gente*, sendo valorizada apenas *pelos patuscos da plateia* (GIRON, 2004).

É notável o fato de que, em determinado momento da polêmica, um autor da *Astréa* tentou fustigar os admiradores de Barbieri ao indagar se a soprano não seria uma miragem que só tomaria forma aos olhos do *pouco cultivado* público brasileiro, incapaz de separar o joio do trigo. A própria divindade da cantora foi relativizada quando o autor questionou publicamente em razão de qual milagre seus encantos teriam sido escondidos até seus 40 anos de idade. Segundo o autor,

[...] em toda parte a chegada das cantoras divinas é anunciada pela trombeta da fama. Só este astro rutilante quis chegar entre nuvens, e bem espessas, para nos dar supressa de seu repentino luzimento! Quem não sabe que estas circunstâncias são as que acompanham sempre a mediocridade? (ASTRÉA, 28 fev. 1828, p. 3).

Pode-se observar aí ecos da ideia europeia de *bom gosto* cumprindo sua afirmação nos periódicos nacionais. Havia, portanto, uma prática que começava a dar seus primeiros passos nesse período histórico no Brasil, a qual se estendeu pelas décadas seguintes, chegando, de algum modo, até nós: a forja da possibilidade de um discernimento efetivo entre mediocridade e excelência como critério do ajuizamento artístico. Tratava-se, dessa maneira, de operar um novo sentido crítico não somente analítico, mas também prescritivo, que possibilitaria, em tese, fundamentar a diferenciação entre as pessoas de bom e de mau gosto, entre os melhores e os piores da plateia, entre os espectadores cultos e os *xucros*, assim como entre os talentos artísticos verdadeiros e os impostores.

Entretanto, é importante relembrar a elasticidade característica dos critérios de verdade em jogo à época do episódio aqui em destaque. A justa medida do legítimo *versus* ilegítimo na arte teatral ainda se encontrava em seus primeiros esboços. Além disso, tais parâmetros não cessavam de ser questionados por escritores, diletantes, fazedores de teatro e pelo próprio público em relação à sua validade. Desse modo, lançar o olhar para um episódio lateral envolvendo uma soprano estrangeira recém-chegada ao Rio de Janeiro permite vislumbrar uma situação outra em relação à enunciação social do entendimento sobre o artístico em uma circunstância histórica em que os próprios critérios desse juízo começavam a se tornar problemáticos.

Em razão, talvez, desse jogo impermanente entre o verdadeiro e o falso no campo das artes de espetáculo, a revista *O Espelho Diamantino* — *periódico de política, literatura, belas-artes*,

teatro e moda dedicado às senhoras brasileiras descreveu e, ao mesmo tempo, refutou o seguinte episódio acontecido em uma das representações da *ópera semisséria* intitulada *O califa e a escrava*, estrelado por Barbieri:

Todas as folhas desta Corte têm falado nos escândalos que se têm praticado ultimamente no Teatro e das medidas enérgicas que têm a Polícia tomado para acabar com eles. Entretanto, não devem as pessoas que têm tido o objeto de semelhante brutalidade fazer dela mais conta do que merece, pois quando se encontra uma sala cheia de admiradores, que importa a uma cantora que *um lacaios, um mariola, um moço de estrebaria, pago por alguns invejosos, atire cobre no Teatro?* (O ESPELHO DIAMANTINO, 7 dez. 1827, s/p, grifo do autor).

O fato é que, numa noite qualquer de apresentação de Barbieri, a atriz foi interrompida, ao longo de sua performance, por algumas moedas de cobre lançadas violentamente ao palco por alguém da plateia. Até aí, nenhuma novidade: como visto, não seria nem a primeira e nem a última vez em que uma artista seria ferida por objetos atirados do público em direção à cena.

Entretanto, outro jornal assim descreve essa figura impertinente que teria se rebelado contra a atriz: “*um qualquer*, de longas orelhas, que jogou, diversas vezes, vinténs sobre a cena” (GIRON, 2004, p. 98, grifo do autor).

É preciso pontuar, então, que, nas salas de espetáculo, *lacaio*s, *mariolas* e *moços de estrebaria* podiam ser encontrados junto a estudantes, nobres e policiais. Até meados do século XIX, por mais que os teatros fossem tidos como diversões elitistas, também o frequentavam, sob diversas circunstâncias, pessoas em situação de escravidão, empregados braçais, famílias, crianças e pessoas pobres (RAMOS, 2012; GIRON, 2004). Essa espécie de convívio entre, de um lado, o imperador e seu séquito e, de outro, os habitantes mais diversos da capital do país, tornava as plateias um espaço de intensas reverberações e de debates do cotidiano citadino.

Um segundo ponto passível de ser subtraído do episódio sob exame é a desconfiança do autor de *O Espelho Diamantino* a respeito da autenticidade do juízo desse espectador insurgente. Duvida-se se a afronta à atriz seria espontânea ou não, pois como se viu bem a respeito da prática da pateada, o público era muitas vezes contratado por terceiros para se manifestar contra certas apresentações (MACEDO, 1812). Entretanto, cabe notar que a autenticidade do gesto de atirar moedas de cobre à cena não é enunciada como algo suficientemente relevante para a descrição do episódio. Na realidade, parece não importar em absoluto o fato de o sentimento do espectador em relação à cena ser análogo, ou não, à sua motivação interna. O que se apresenta como questão são os sentidos propriamente públicos e coletivos da atitude de atirar objetos contra uma atriz, e não a fundamentação íntima de tal gesto. Dessa forma, a própria verdade do juízo e do gosto pessoal não se constituía como um

problema para o pensamento crítico do período, pois ele se situava sempre de maneira pública e em sua superficialidade.

A terceira observação incide sobre a presença policial. Instituição recente no país, a polícia não tardou a entrar nas salas de espetáculo com o objetivo de conter comportamentos e manifestações tidas como inapropriadas ao longo das apresentações. Em seu estudo sobre a presença policial nos teatros do século XIX, Silvia Cristina Martins Souza (2005) descreve as atitudes disciplinares e pedagógicas dessa nova entidade instalada pela Corte, bem como a consequente estranheza em relação a ela por parte dos cidadãos. Por ser uma instituição recém-formalizada no país, a intervenção policial nos teatros acabava gerando uma série de resistências por parte dos frequentadores das plateias. No episódio aqui analisado, a ineficiência policial em ser respeitada como autoridade parece ser evidente, pois os autores exigem maior policiamento e normas mais severas nas salas de espetáculo, sublinhando, dessa forma, a frequência com a qual escândalos aconteciam dentro dos teatros.

Por fim, pode-se ponderar como acontecimento fundamental aquele que reside na própria espinha dorsal do episódio dos vinténs: o embate entre uma cantora divinizada e um espectador infame.⁴² Ou, mais especificamente, o inusitado embate entre uma cantora divinizada e *um qualquer* que questiona a veracidade do talento daquela. É importante relembrar que uma artista como Barbieri, ao mesmo tempo que era adorada, estava também sob a suspeita de ser um engodo e, justamente por ser objeto dessas duas opiniões, não havia consenso em relação a nenhuma delas. Assim, a *verdade* sobre a real natureza de seu talento era tanto afirmada como negada. Observe-se que não se trata, nesse caso, de nenhum meio-termo: não se tratava de uma indiferença em relação à atriz por parte de seus contestadores, e muito menos de uma aprovação com ressalvas por parte dos adoradores. Seu talento, ou seja, sua legitimidade artística, parecia comportar as duas qualidades ao mesmo tempo — o verdadeiro e o falso — no próprio calor de suas manifestações; isso só pôde ocorrer uma vez que duas forças discursivas o formalizavam dessa maneira e sem qualquer concessão. Ora, essa ambivalência vivida pela atriz era comum na vida de quase todos os artistas do palco do século XIX.

O caso de Barbieri, está claro, não é de um rechaço tão extremo quanto o do exaustivamente pateado Eugenio Oyangueren. Mesmo assim, o episódio da afronta da soprano faz notar um

⁴² Alude-se, aqui, ao texto *A vida dos homens infames* que, de acordo com seu autor, trata-se de uma “antologia de existências” que só puderam chegar até a contemporaneidade porque, no momento histórico em que viviam, foram interpeladas pelo poder: “o poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam; seja por se ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar, seja por ele ter querido intervir e tenha, em poucas palavras, julgado e decidido” (FOUCAULT, 2003, p. 210).

movimento bastante singular em relação ao funcionamento do discurso artístico de seu tempo. É necessário observar que o posicionamento da intérprete nessa região tensa entre aceitação e recusa pública, entre especialista dos sentimentos e charlatã estrangeira, e, por fim, entre ser divino e mundano, acabaria por conferir a Barbieri um espaço inusitado de ação no que diz respeito a seu próprio fazer artístico. Se, por um lado, a artista assumia um lugar discursivo de destaque, ou seja, posicionava-se como uma soprano que deveria ser apreciada, aplaudida e respeitada, ela também precisava sustentar, ao longo de sua performance, a margem de uma estranha abertura para o aparecimento do exato avesso da validação de sua arte. A própria possibilidade fornecida pela prática da pateada a obrigava a sustentar esse espaço.

Nomeia-se aqui essa espécie de posição como uma abertura ética, pois se tratava de certa disposição de jogo para que sua própria performance pudesse ser interpelada, dobrando-a para abrir mão de sua autoridade a qualquer momento e a *um qualquer*, dada a instabilidade de sua própria soberania, fragilmente traduzida em monopólio cênico. Isto é, justamente por sua autoridade ser ao mesmo tempo verdadeira e falsa, ela deveria estar sempre preparada para ser interrompida por qualquer pessoa que se dirigisse à sua figura na forma de provocação. Mais além, para poder ocupar sua posição como artista e obter algum sucesso em sua prática, ela era obrigada a correr o risco de se submeter cotidianamente a essa abertura para dois possíveis — a louvação e o rechaço —, pois, sem correr esse risco, ela jamais poderia encontrar sua glória.

Não se deve presumir que Barbieri, ou qualquer artista da época, tivesse a intenção de se situar em tal posição ambivalente e, presumidamente, incômoda. Ao contrário, entende-se, aqui, que essa posição era uma circunstância proveniente dos próprios jogos de veridicção da arte de seu tempo. O que deve ser perspectivado é o fato de que a instabilidade dos critérios de julgamento artístico que ali se dava fazia gaguejar a própria ideia de arte como força essencial e imutável. Indo mais além, essa vulnerabilidade podia, como no caso em evidência, abolir a distância entre as duas posições, a do artista e a do *um qualquer* espectador, configurando entre eles, em última instância, uma espécie de relação de perfeita equidade.

Antes de prosseguir, algumas observações sobre a referida relação de equidade se fazem necessárias. Esta, é evidente, não pressupõe uma posição de simetria social. O *um qualquer* do episódio dos vinténs não precisa ser um indivíduo respeitado para lançar os cobres à cena, e não há garantia de que se torne mais bem visto socialmente depois de fazê-lo. E é justamente por poder ocorrer na relação entre qualquer espectador e qualquer artista, sem distinção, que tal equidade aparece como uma abertura — ou uma disposição imanente — para o risco de um enfrentamento.

Como esse tipo de embate põe em xeque a própria autoridade da instituição artística, ele passa a instaurar, imediatamente, um campo de forças disruptivo. Logo, a equidade por ele cavada só pode ser efêmera, pois, obrigatoriamente em sequência a ela, a verdade pesará sobre qualquer um dos lados, sendo reestabelecida de imediato uma nova e provisória regularidade. Por se tratar de algo circunstancial — uma pausa evanescente nos jogos de verdade em voga —, tal efemeridade necessita tomar corpo a cada noite de apresentação e em sua específica singularidade. Igualmente, por se tratar de algo oposto ao código consensual do aplauso — em geral, marcado por pouca variação —, as manifestações de ofensa lidam com a expectativa permanente de seu próprio acontecimento, sendo imprevistas e causando efeitos improváveis.

Deve-se notar também que a abertura para essa espécie de equidade entre cena e plateia raramente é deflagrada pelo artista, por mais que ele precise estar o tempo todo disponível para tal embate. Ao contrário, para que sua performance possa se dispor ao risco de interpelação, ele deve vincular-se ao discurso da arte que lhe confere legitimidade e distinção, pois sem essa adesão incondicional poderia ser criada uma zona de conciliação entre plateia e cena; uma zona, portanto, demasiado estável e sem risco. Daí que os espectadores e, nesse sentido, qualquer um deles, a partir do momento em que têm como oponente um artista vinculado à determinado regime de verdade de sua arte, devem arcar com a atitude de inverter o sentido da direção do jogo em andamento e enunciar uma verdade divergente daquela em nome da qual o artista se posiciona.

Tal fato remete a outro ponto sobre essa equidade efêmera entre a autoridade do artista e a manifestação de *um qualquer* da plateia: não necessariamente a provocação do espectador será suficiente para colapsar a maquinaria teatral. Ao mesmo tempo, tal gesto pode sim causar a interrupção total ou parcial do evento espetacular quando seu enunciado puder ser acolhido pelos outros espectadores e, portanto, disparar os humores alheios, gerando mais respostas que consintam com sua enunciação. Isso se deve ao fato de que o acontecimento de tal equalização só pode se dar em público, ou seja, o espectador insurgente deve contar com o risco de sua intervenção ser admitida, ou não, pelos outros que se situam na mesma posição do jogo na qual ele se encontra.

Uma vez que esse jogo só pode se dar publicamente, pouco interessa a verdade interior da opinião de cada espectador. Mesmo assim, esse fato não é suficiente para esmorecer o calibre do acontecimento em questão. Isso porque o jogo no qual essa equidade se manifesta é um jogo de superfície. Ou seja, é precisamente porque nessa batalha discursiva as posições são móveis e se manifestam apenas em sua superficialidade, delineando um corpo de regras comuns aos

jogadores, que todos deverão ter em conta que a qualquer momento o artista pode ser interpelado. E justamente porque as posições se manifestam superficialmente, o jogo pressupõe movimentos ágeis e inconstantes, pois os corpos que o jogam não precisam lidar com o peso de sua própria interioridade para se locomoverem entre as posições de aprovação e desaprovação. Portanto, não se observa nessas práticas de rechaço entre o público e a cena qualquer margem para imersões ou discussões psicologizantes: é um jogo de pura exterioridade.

Por esse motivo, o gesto de rechaço não pode ser pedagógico. Se compreendemos a prática da pateada e suas derivações como gestos deajuizamento, deve-se ter em conta que se trata especificamente de um modo de endereçamento que não se pretende prescritivo ou edificante. O juízo emitido consiste exatamente nisso: ou há triunfo e inversão do jogo de verdade que se praticava até então, ou não há nada. Não é possível existir, portanto, o acontecimento de uma aprendizagem comum: o espectador não interpela o artista de maneira a incitá-lo a um aperfeiçoamento de sua técnica, assim como o artista não se pronuncia tendo como objetivo educar os espectadores, movendo-os em direção a uma vida melhor. Trata-se apenas de refutar o que ali se apresenta como verdade, sem pretensões ulteriores. Indo nessa direção, a pateada não cria ao redor de si um campo de saberes normativos. O máximo que dela se extrairá como saber será algo disparatado e absurdo como um tratado a respeito de suas modalidades específicas tais como o redigido pelo padre Agostinho.

Por fim, talvez o ponto fundamental a ser observado sobre o episódio remeta ao fato de que a abertura desse espaço de equalização entre cena e público estava condicionada a uma regra básica: para seu acontecimento, o espectador insurgente não poderia, sob hipótese alguma, ser um aliado do discurso formal da arte, ou seja, subserviente ao campo de saberes instituídos. É justamente por não operar no interior do repertório artístico que o gesto desse espectador se converte em força de interferência capaz de causar algum dissenso no plano discursivo teatral. É exatamente em razão de sua ignorância ou desconfiança em relação ao discurso da arte que o espectador se recusa a adentrar, mesmo sem querer, na posição de verdade assumida pelos artistas. Apenas por se tratar, de alguma forma, de um *outsider* da tradição discursiva do artístico é que sua potência de escândalo pode se realizar. É por fazer gaguejar o discurso de autoridade da arte que seu posicionamento em relação a um artista pode remeter ambos, imediatamente, a um estatuto efêmero e arriscado de equidade.

Ora, uma nota publicada em um periódico oitocentista já constata a complexidade do gesto de rechaço em questão: “Não há uma só pateada que não tenha alguma causa; por conseguinte o que significam?” (CORREIO DA TARDE, 19 jan. 1862, s/p). E se estão aqui

rascunhadas algumas análises a respeito dessa tensa relação entre cena e público, deve-se, sobretudo, enfatizar o fato de que mais do que a prática da pateada em si, seria preciso examinar demoradamente seu processo de extinção. Ora, uma prática não desaparece de repente. Algum campo de problematização deve ser instaurado para que seja aberta a possibilidade de existência ou desaparecimento de algo. Admite-se aqui, portanto, que o exame do processo de dispersão das pateadas pode permitir com que perspectivemos, de alguma maneira, o tipo de espectador que vimos nos tornando ao longo da história.

***patriamada**

A atriz se dirige ao microfone.
É uma jovem muito bonita e muito bem arrumada.
Excessivamente bem arrumada.
Entretanto, ela fala sem dentes.

Eu não posso sorrir mais.
Senhora presidenta, uma anedota: Eu sempre tive bruxismo. É um mal terrível e conheço muita gente — não citarei os nomes — que também tem isso. Pelo menos 15% das pessoas que estão aqui têm. E não há motivo para se envergonhar de dizer que se sofre desse mal. O bruxismo, senhora presidenta, causa desgastes nos dentes, dá dor de cabeça e vai destruindo lentamente a articulação temporomandibular, que, para quem não sabe, é esta aqui.

Aponta.

Nós já perdemos as telefônicas, as hidrelétricas e as siderúrgicas.
E eu perdi os meus dentes.
De tanto rangerem nas noites de espetáculo.
Melhor para mim, porque existem aqueles que tiveram que penhorar os seus.
Os meus, pelo menos, foram esfaqueados dia após dia
Por mim mesma e
Com certa autonomia.

É impossível negar, senhora presidenta:
Nós perdemos tudo.
Inclusive alguns dentes.
E de nada adiantará a alegria, entende?
De nada adiantará ter o que comer
Sem dentes.

Senhora presidenta, o que fazer das cabeças ociosas, agora que o espetáculo está terminado?

O que fazer das mentes ociosas?

O que fazer da minha boca sem dentes? Da minha boca inútil.

O nosso patrimônio: memórias de uma cena triste, e o pano baixou.

É preciso que a próxima campanha nos restitua os dentes:

Reimplantar os dentes. Reimplantar os abraços. Reimplantar algum sentido.

Reimplantar os empregos. Reimplantar alguma alegria, a mínima que seja.

Pois, realmente, já não temos mais nada.

*

Homem.

Seja D. Juan, o convidado de pedra,

Ou D. Pedro I, o bicho estúpido,

não importa.

Ele sempre trota, como todos os outros homens também trotam:

em cima de uma mulinha.

— Suba lá, ô filhinho, vá fazer seu dever. Mas não se esqueça de se limpar antes.

Ele vem, em nossa direção, subindo a serra do mar para declarar independência.

Ele ainda não sabe que a independência virá.

Ele não sabe de metade dos mistérios que repousam entre o céu e a terra e, mesmo assim, seu estômago se revira.

Ele, D. Pedro I, o homem, com seus 23 anos, trota por uma antiga trilha aberta por padres jesuítas.

No caminho, sua comitiva se demora em Cubatão para uma questão de ordem.

— Preciso evacuar, anuncia Pedro. Botar para fora todo o excesso revoltoso.

Os outros homens que o seguem se entreolham e tremem. É evidente que o filho do rei prenuncia a desgraça que está prestes a se abater sobre todos: estavam contaminadas as bicas e chafarizes que abasteciam as tropas e as mulas na serra do mar.⁴³

Se a burra geme, o homem caga: assim soa a música das origens. E a cada passo em direção à São Paulo, as bestas param ofegantes. E a cada parada, uma necessidade de Pedro de encontrar abrigo no matagal para dar vazão à sua bagunça interior.

Então, como se emergissem de mundos longínquos, três feiticeiras se revelam para Pedro, enquanto ele espera a melhora de seu desarranjo. Elas, como é de se esperar dessas aparições fantásticas, profetizam.

A primeira diz: Serás rei!⁴⁴

A segunda diz: Destruirás um jardim de seda!⁴⁵

A terceira não diz nada. É Maria do Couto, jovem de talentos, que lhe prepara um chá de folhas de goiabeira, remédio ancestral usado contra diarreia.⁴⁶

Antes de seguir viagem, Pedro equipa-se com um cantil de água tratada misturada com limão e desabafa para um homem *qualquer* de seu comitê:

— Dão-se aos homens muitas responsabilidades e este mundo de arbitrariedades me enoja. Melhor é voltar a governar uma placenta, ser feto outra vez, com o líquido amniótico quente e as notícias esparsas.

O *qualquer* que o escuta concorda. Mas não sabe o que a palavra *amniótico* quer dizer...

Oito quilômetros depois e cento e oitenta curvas em ziguezague passadas, o coro de sete homens chega no Ipiranga, o *rio vermelho* tupi-guarani.

Rostos pálidos e visão turva.

⁴³ GOMES, 2007.

⁴⁴ Da mesma maneira, Macbeth é abordado por três feiticeiras profetizas (SHAKESPEARE, 1978).

⁴⁵ Sobre esse episódio, ver a passagem **bicho-da-seda* neste trabalho.

⁴⁶ GOMES, 2007.

— Este é um dia infeliz. Paremos.

É sete de setembro e há sete testemunhas montadas em sete mulas.

Se fossem um pouco menos homens e mais atentos, teriam reparado que, ao longo do caminho, passaram por sete encruzilhadas, e que por eles passou um homem bêbado que tinha sete dedos no pé esquerdo, que sete são as cores dos arcos luminosos e que Pedro evacuou sete vezes até a chegada no rio.

Mas nada há a ser visto.

A não ser um ponto no horizonte, que logo vai virando gente.

Um outro homem — um oitavo, portanto —, chega, esbaforido, com três cartas endereçadas a D. Pedro. Eis o seu teor.

A 1ª carta: de como José Bonifácio pensava a liberdade

Pedro, meu senhor e meu igual,

o dado está lançado e de Portugal nada temos a esperar, senão escravidão e horrores.⁴⁷ Afugente de si os maus agouros. Declare a independência e goze a liberdade. (A necessidade que te chama parecerá, de início, como uma roupa que acaba de ser cerzida. Mas não desista, se esprema dentro dela e respire. Só com o uso tomará a forma do seu corpo.⁴⁸ Trate seu espírito e faça a barba ao longo dessa semana: apare. Durma com a luz acesa: há espíritos próximos que fingem ser amigos, mas que querem te boicotar.)

A 2ª carta: da imperatriz, ainda princesa, Leopoldina

Senhor, o pomo está maduro, colhe-o já!⁴⁹

Aperte a sua coragem até o ponto em que esteja bastante tesa e em riste. O que está feito não pode ser desfeito, lembre-se disso. Daqui, lanço mão de artimanhas para te lançar um feitiço: que seu corpo troque de sexo e que, de seus pés até cabeça, tudo se encha e transborde a mais implacável crueldade. Que seu sangue

⁴⁷ GOMES, 2007.

⁴⁸ Mais ou menos assim o companheiro Banquo se pronuncia para Macbeth na cena III do ato I (SHAKESPEARE, 1978).

⁴⁹ GOMES, 2007.

fique mais espesso e que o caminho da sua piedade esteja fechado.⁵⁰ Colhe o pomo, pois, o fruto, recém pronunciado, está maduro.

A 3ª carta: da avó paterna, D. Maria I, a louca

Ós, hom revrad, meia'íimage d'hom. Pob'r'hom d'rtrato. Criánc'ímbeci ornament'vã dum destin. Bob'é você, amolá fac'qui matáará a'si. U día cheg'prá cusp'irá nat'ua cara d'froux hom froux'qés! Curvi'si diant'd'mim! Riom'diant'das tuasneira. Desjot'morte.⁵¹

Lidas as cartas, encontra-se Pedro comovido com o vasto espectro familiar. Sucede-se a Independência.

Sobre ela, três depoimentos se contradizem.

Um padre diz que Pedro grita sem muita convicção — “E viva o Brasil, livre e independente!”

Um alferes afirma que Pedro grita — Independência ou Morte, ao que todos os outros repetem. (esse tem tanto tino na observação que acrescentará ainda que Pedro diz — “Brasileiros, a nossa divisa de hoje em diante será a Independência ou Morte; e as nossas cores, verde e amarelo, em substituição às das cortes.”)

A terceira testemunha não presta atenção no momento e não tem nada a dizer para o futuro.⁵²

Soando ou não, o grito voa. Nos bairros de São Paulo, outros homens escutam. — Passou a disenteria, viva o nosso povo e pátria! Haverá água potável e, no futuro, teremos em nossas casas os elementos biodegradáveis.

Ao redor das mulheres há um pôr do sol. Elas esperam.

Em frente a um teatrinho do Pátio do Colégio, um grupo de partidários da Independência ligado à igreja e à maçonaria se reúne para decidir o que fazer no dia muito especial.

É preciso homenagear o novo imperador, mas ninguém sabe como.

⁵⁰ Mais ou menos assim Lady Macbeth se pronuncia ao esposo na cena V do ato I (SHAKESPEARE, 1978).

⁵¹ Mais ou menos assim diz a velha e louca rainha Margareth para todos os nobres na cena III do ato II de *Ricardo III* (SHAKESPEARE, 2010).

⁵² GOMES, 2007.

D. Pedro I aparece ao longe: soam sinos das igrejas.

Decide-se aproveitar a ocasião da encenação da peça

O CONVIDADO DE PEDRA

marcada para essa noite.

Pedro gosta de teatro e sua real presença está confirmada.

7 de setembro, 21:30 horas.

Pedro senta-se em sua poltrona sem saber da homenagem que será lhe prestada.

Antes que o espetáculo comece, padre Idelfonso se levanta do camarote de

número 11, onde se reúne semanalmente o grupo de maçons, e se dirige à plateia.

Coloca-se de pé na terceira bancada, bem em frente ao lugar ocupado pelo ex-

príncipe, respira fundo e se prepara para cumprir seu papel. Ele grita uma

sentença memorável.

Entretanto, ele fala sem dentes.

—Viva o 1º rei brasileiro!

Silêncio no teatro.

Há um medo geral de que Pedro não aceite a nova alcunha de rei.

Mas ele aceita.

*

Ela, a piedosa.

Maria Francisca Isabel Josefa Antónia Gertrudes Rita Joana de Bragança: a rainha D. Maria I.

Seu primeiro *acto* como rainha é a demissão e exílio do Marquês de Pombal.

— Nunca te perdoei, ó besta empreendedora, pelos maus tratos com que rebaixou meu deus (que no coração real repousa) diante do arsenal de armas e novas leis que impôs após as palpitações de nossa terra. Ave inescrupulosa e fedorenta, arrede o pé de nosso Portugal sagrado e tectônico.

— Daqui saio sem um tostão. Mas antes de ir, lanço uma praga. Peço com veemência para que o núcleo terrestre te faça perder os dentes na superfície de uma maçã e que o inferno passe a ter como sede a sua cabeça, rainha presunçosa.

— Aceito o malefício. Agora, adeus. Xô.

Rainha, amante da paz que habita o coração de Cristo, Maria se dedica a obras sociais, a primeira-dama: concede asilo aos aristocratas franceses fugidos do Terror; ensina receitas de pastéis de santa clara ao entardecer para as jovens camponesas dos arredores de Lisboa.

Mesmo com seu coração generoso, é dada à melancolia.

Em abril de 1780 assina o decreto de *Prostituição, causas e remédios* e expulsa as prostitutas das praças de Lisboa:

— Vão-se embora, ó víboras dementes! Nos primeiros séculos da Igreja foram proibidas as representações teatrais. Hoje, tudo é diferente. O teatro é uma escola moral de repreensão dos vícios desde que se evitem os distúrbios da perigosa mistura dos dois sexos. Somente homens representarão. Às mulheres, criaturas aleijadas de sanidade, é proibida a entrada nos bastidores, camarins e salas de espetáculo, e, para maior cuidado em evitar deslizos contra os bons costumes, ficam vedadas as cortinas nos camarotes, possivelmente cúmplices de excessos condenáveis.⁵³

— Daqui saímos sem reclamar. Mas antes de irmos, lembre-se do que aconteceu com Pigmalião e que sua cabeça, testa e sinapses petrifiquem.

— Aceito o prejuízo. Agora, adeus. Xô.

Em 5 de janeiro de 1785, indisposta e deprimida, promulga um alvará impondo pesadas restrições à atividade industrial no Brasil. Por tal edito, durante seu reinado é processado, condenado e executado o alferes Joaquim José da Silva Xavier: o Tiradentes.⁵⁴

Essa noite, Maria é perseguida por demônios.

Vê a seu pai, D. José I, morto, como uma massa calcinada de cinzas, sobre um pedestal de ferro derretido.

⁵³ BOLETIM DO GOVERNO CIVIL DE LISBOA. Prostituição, causas e remédios. Lisboa, Governo Civil, ano I, n. 1, jan-mar de 1925, p. 6. Soubemos desse decreto a partir do estudo de Amilton Monteiro (1993).

⁵⁴ Grande parte das informações biográficas a respeito de D. Maria I foram retiradas do site *Rainhas trágicas*: <<https://rainhastragicas.com/2016/08/26/a-loucura-de-dona-maria-i-de-portugal/>>. Acesso em 11 out. 2017.

No dia 2 de fevereiro de 1792, vai ao teatro.

Maria se detém assistindo à variedade de gente que se reúne para assistir: uns olham os outros e os outros olham cada um. Acha graça ao notar como os globos oculares da multidão se parecem com microesferas cintilantes iluminadas pela luz que vem da cena. De repente, é acometida por uma visão: os olhos alheios dão à rainha a ideia de serem pequenas cápsulas planetárias miniaturizando os confins do universo que se digladia e se desorganiza ao redor de sua própria infinitude. Relembra-na, de alguma maneira, dos traços de nossa miséria e da arbitrariedade cósmica. A mera rainha de concreto, monumento de si mesma, vê que também possui essas duas órbitas celestiais, como todas as pessoas que não são caolhas. No mesmo instante que identifica suas duas estrelas, ambas começam a migrar para dentro de si: e é como se a sua cabeça pudesse sugar a luminosidade das estrelas e embrulhar todo o absurdo cósmico. E, nessa migração celeste, suas duas órbitas encontram uma galáxia já indisposta com deus, tamanha a perdição das ideias que assalta o interior revoltoso que acontece em seu crânio e peito. Aplausos e pateadas soam ao redor, emitidos pelos outros da plateia que estão ao seu lado. Mas tanto faz a natureza dos ruídos: sob a intensificação das palmas e patas também venta o final de sua razão em aberturas demasiado transcendentais e terrenas para serem aqui descritas.

D. Maria I é acometida subitamente por um ataque de desrazão enquanto assiste a um espetáculo no teatro do Paço Salvaterra.⁵⁵

Ela, a louca:

colete de forças, aplicação de pomada que causa bolhas nas pernas e banhos em água gelada. Dão-lhe vomitivos para aplacar os humores e ela é forçada a ingerir alimentos através de sonda. O médico cochicha nos corredores que as imagens religiosas afetam bastante a condição mental da paciente real. A partir de 1779, seu filho, D. João VI, trotando em cima de uma mulinha, anuncia ao povo que a rainha está incapacitada de tomar decisões.

A casta imperial: uma espécie condenada à extinção. Mas não:

⁵⁵ Disponível em: <<https://rainhastragicas.com/2016/08/26/a-loucura-de-dona-maria-i-de-portugal/>>. Acesso em 11 out. 2017.

ela, tornada subitamente *uma qualquer*, sobrevive, e quando mal se vê já é o dia 27 de novembro de 1807. Hoje a família real deve vir para o Brasil, para escapar de Napoleão, um homem baixo que, por sua vez, cavalga um alazão.

Na algazarra da partida, Maria faz um alerta derradeiro.

— N'á conduz t'an d'press! 'S pessoa v'au j'ugar q'stamo a fugi.⁵⁶

A família real relaxa o passo, e sobe no navio como quem está a passeio.

*

Há um teatro nacional em Portugal — D. Maria II, nome proveniente da bisneta de Maria I e filha de D. Pedro I.

Maria II é mãe de natimortos e mulher aborrecida.

Há algo revoltoso em seu funcionamento uterino que a impede de passar por gestações tranquilas.

Hoje nasce seu último filho: também uma criança morta.

MARIA II (*fala com sotaque carregado*): “Nós sempre oramos em voz alta, fizemos nossas rendições e ajoelhamos perante o bom deus, mas nossos órgãos são insensatos. Eles só se pronunciam por tremores, códigos e movimentos. E nunca pudemos entender o que nos comunicam. Dão-se aos nobres muitas responsabilidades e este mundo de arbitrariedades me enoja. Melhor é voltar a governar uma placenta sadia, ser feto outra vez, com o líquido amniótico quente e as notícias esparsas.”

Maria II morre dando à luz.

*

A presidenta se dirige ao microfone.

É uma mulher muito mais velha do que a atriz.

Veste acessórios de pérola.

Tudo muito discreto.

Entretanto, ela também fala sem dentes.

⁵⁶ GOMES, 2007.

Senhor presidente do Congresso Nacional, senador José Sarney,
Senhores chefes de Estado e de Governo que me honram com as suas presenças,
Senhor vice-presidente da República, Michel Temer, e sua senhora Marcela,
Senhor presidente da Câmara dos Deputados, deputado Marco Maia,
Senhor presidente do Supremo Tribunal Federal, ministro Cezar Peluso,
Senhoras e senhores chefes das missões estrangeiras,
Senhoras e senhores ministros de Estado,
Senhoras e senhores governadores,
Senhoras e senhores senadores,
Senhoras e senhores deputados federais,
Senhoras e senhores representantes da imprensa,
Meus queridos brasileiros e brasileiras,

Pela decisão soberana do povo, hoje será a primeira vez que a faixa presidencial cingirá o ombro de uma mulher. Sinto uma imensa honra por essa escolha do povo brasileiro e sei do significado histórico desta decisão.

Sei, também, como é aparente a suavidade da seda verde-amarela da faixa presidencial, pois ela traz consigo uma enorme responsabilidade perante a nação.

Para assumi-la, tenho comigo a força e o exemplo da mulher brasileira. Abro meu coração para receber, neste momento, uma centelha da sua imensa energia.

E sei que meu mandato deve incluir a tradução mais generosa desta ousadia do voto popular que, após levar à Presidência um homem do povo, um trabalhador, decide convocar uma mulher para dirigir os destinos do país.

Venho para abrir portas para que muitas outras mulheres também possam, no futuro, ser presidentas; e para que — no dia de hoje — todas as mulheres brasileiras sintam o orgulho e a alegria de ser mulher.

Não venho para enaltecer a minha biografia; mas para glorificar a vida de cada mulher brasileira. Meu compromisso supremo — eu reitero — é honrar as mulheres, proteger os mais frágeis e governar para todos!

Venho, antes de tudo, para dar continuidade ao maior processo de afirmação que este país já viveu nos tempos recentes.

Venho para consolidar a obra transformadora do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, venho para consolidar a obra transformadora do Presidente Lula, com quem tive a mais vigorosa experiência política da minha vida e o privilégio de servir ao país, ao seu lado, nestes últimos anos. De um presidente que mudou a forma de governar e levou o povo brasileiro a confiar ainda mais em si mesmo e no futuro do país.

Sob a sua liderança, o povo brasileiro fez a travessia para uma outra margem da nossa história.

Minha missão agora é de consolidar esta passagem e avançar no caminho de uma nação geradora das mais amplas oportunidades.⁵⁷

Aponta.

⁵⁷ A íntegra do discurso de posse está disponível no *site*: <<http://www.brasil.gov.br/governo/2011/01/leia-integra-do-discurso-de-posse-de-dilma-rousseff-no-congresso>>. Acesso em 4 nov. 2017.

CAPÍTULO 4

O LÁTEGO E O RAIOS

Alguns acontecimentos teatrais rendiam semanas de artigos de opinião publicados nos periódicos brasileiros oitocentistas. Seus editores, muitas vezes, cediam espaço tanto para as defesas como para as acusações de determinados assuntos a fim de possibilitar que tais problemáticas pudessem ser debatidas sob várias perspectivas. Isso posto, é importante lembrar a pergunta que guiou grande parte desses debates teatrais e que foi definida com precisão por um autor anônimo no *Correio da Tarde*: “As pateadas no teatro devem ser toleradas ou eficazmente reprimidas?” (CORREIO DA TARDE, 19 jan. 1862, s/p). Ainda, a partir da década de 1850, pode-se perceber a intensificação das publicações que passam a argumentar contra a sua legalidade.

O fato é que essa prática havia se tornado um grande problema. Antes de mais nada, ela tomava conta da totalidade dos teatros das grandes cidades. Por certo, as pateadas muitas vezes impossibilitavam as representações de chegarem até o final e, nas situações em que eclodiam logo no começo do espetáculo, faziam toda plateia voltar para casa muito mais cedo do que o previsto. Qualquer progresso no campo das artes dramáticas, como reclamavam muitos de seus fazedores, encontrava-se ameaçado por conta da lida cotidiana com o público arruaceiro.

Também, como observado nos artigos que descrevem a destruição dos interiores dos teatros no decorrer de uma pateada, tal acontecimento causava prejuízos econômicos diversos para os empresários teatrais. Era uma prática que passava a ser compreendida, paulatinamente, como um gesto que redundava em puro dispêndio de energia e que precisava urgentemente de regulação.

Pode-se supor, dessa maneira, que a pateada passou a ser problematizada nas páginas dos jornais e na vida cidadina por ter passado a ser vista como uma prática que já não era mais pertinente no tocante às transformações perspectivadas pela própria ideia de formação de uma sociedade nacional.

Como alternativa para suprimir a incidência das pateadas, aventava-se transformar as plateias do teatro em algo como um “bem disciplinado regimento, aplaudindo e reprovando somente quando a autoridade o permitir” (CORREIO MERCANTIL, 2 fev. 1856, s/p). Mesmo assim, um novo impasse se assomava a essa resolução: passou-se a indagar qual seria o melhor meio, ou então, quais as práticas, as instituições e os atores sociais que seriam mais adequados ativar para que se pudesse atingir o objetivo disciplinador.

Claro está que, para transformar hábitos tão entranhados nas plateias, a cooperação entre algumas forças institucionais e discursivas deveria se dar de maneira mais efetiva e entrelaçada. Ora, um breve texto, *Contra as pateadas*, escrito por um bacharel oriundo da Faculdade de Direito do Largo São Francisco em 1860, define com precisão as duas instituições que investiriam verticalmente suas forças tendo como alvo o corpo do espectador teatral ao longo do século XIX:

À plateia (muitos são os excetuados):
O homem de bem esconde-se quando se chega ao estado de coisas em que o insulto se comete impunemente. Homens há que procuram atacar sem exceção a todo o caráter ou individualidade, por um gracejo que adotam: são malfazejos como os insetos que a terra produz nas suas horas de parto! — Em suas asserções sediciosas, em seus atos repreensíveis, aristocratizam a mesma virtude, para terem o direito de espezinhar; democratizam o ultraje e, às vezes, o crime para poderem perpetrar sem temer a justiça. [...] O que dizemos não se reduz a uma hipérbole: o que tem tido lugar ultimamente no teatro merece outras palavras. Dissimulem a força do raio que só fere; porém não a do látigo que esmaga: o *raio* é a imprensa — o *látigo* é a polícia. Quando a obscuridade se aproxima ao foco da luz, tem por *vitória* seu aniquilamento. É impossível que a verdade esteja em tão limitado grupo — que é a máquina das pateadas. (REVISTA DRAMÁTICA, jun. 1860, p. 33).

O látigo e o raio; o chicote e o clarão; a educação do corpo e da alma: seria por meio desse acoplamento de forças que pôde ser levada a cabo a extinção de uma prática antes tão presente no interior dos teatros brasileiros. Entram na cena da pateada, portanto, a polícia, compreendida aqui como uma instituição cuja ação se dá por uma incidência vertical e disciplinar, e a imprensa, cuja manifestação se dá mais precisamente por meio de uma prática emergente, a crítica teatral, e que tem como estratégia toda uma espécie de normalização subjetiva e pedagógica dos comportamentos dos espectadores.

Além disso, a própria figura do pateador, seja ele um cidadão ou *um qualquer*, passaria a ser vista como o epicentro da inferioridade moral e do gosto. Esse novo lugar moralizante é explicitado pela precisa metáfora empregada pelo autor das supracitadas linhas que compara o espectador arruaceiro com os vermes que vêm à luz tornando evidentes os abalos sísmicos. Refutando o próprio ser do pateador, ambas as forças institucionais — polícia e imprensa — trabalhariam em conjunto tendo como fim a forja de um novo composto de saberes verdadeiros a respeito das práticas teatrais e a consequente formação de um novo tipo de sujeito da cultura.

4.1. O chicote

Havia, desde a instauração da Corte no Brasil, uma nova instituição se firmando nas grandes capitais do país e que se afigurava ora necessária, ora radicalmente estranha aos interesses dos habitantes. Por meio do Alvará de 5 de abril de 1808 foi criada a Intendência Geral de Polícia, seguindo a mesma forma e jurisdição da intendência da polícia portuguesa. No dia seguinte à emissão da licença, despachou-se um aviso informando a nomeação de Paulo Fernandes Viana como seu intendente-geral (LEMOS, 2012).

Qual seria a especificidade dessa instituição emergente? Em suas pesquisas sobre as políticas públicas geridas no Rio de Janeiro do século XIX, a historiadora Silvia Cristina Martins de Souza (2005) define a polícia brasileira em seus primórdios como uma instituição incumbida de criar e pôr em prática dispositivos com o intuito de estabelecer a urbanidade, a civilidade, a tranquilidade e a segurança pública. Ou seja, não se tratava de uma instituição repressora tão somente, mas de um órgão produtor de positivities.

Ainda, o vocábulo *polícia* possuía um sentido diferente do que contemporaneamente lhe é atribuído. Embora ao longo do período oitocentista a polícia já se dividisse em civil e militar, sua intervenção no tecido social se apresentava de maneira mais constante e espraçada. A expressão polícia, ao longo do século XIX, ainda tinha os seus significados ligados a um tipo de formação também pedagógica, cujo objetivo seria produzir comportamentos civilizados em oposição às atitudes consideradas *bárbaras* (LEMOS, 2012).

A emergência dessa instituição em solo nacional se deve, também, a um concreto problema de ordem governamental. A historiadora Nathalia Gama Lemos (2012) chama a atenção para a circunstância notável de que, para a idealização de um Império nos trópicos, era bastante grave o fato de que a população negra em situação de escravidão excedesse em muito o número de cidadãos brancos. Mesmo as estimativas não sendo precisas, a pesquisadora afirma que a população de escravos na cidade do Rio de Janeiro era alta, fato alarmante para as autoridades públicas. Somam-se a esse excesso populacional os ecos da revolução haitiana que aportavam nos debates de determinada elite letrada e também nas rodas de conversa dos negros libertos.

Não são raras as descrições das noites de teatro, suas pateadas, polêmicas e celebrações nos periódicos oitocentistas que se encontram impressas nas mesmas páginas de anúncios imensos, como o que vai transcrito:

VENDE-SE, por módica quantia, um bom guarda roupa; na Rua do Lavradio, n. 70.

VENDE-SE uma casa de secos e molhados, pintada e renovada, bem afreguesada e paga muito diminuto aluguel; trata-se na rua do Piolho n. 103.

VENDE-SE no largo do Rocio, n. 25, um preto muito reforçado, bom chacareiro e bom canoeiro.

VENDE-SE um lindo moleque de 18 anos, perito boleiro de 2 e 4 rodas e de cordões, é também cozinheiro de forno e fogão e copeiro; na rua d'Ajuda, n. 167, 2º andar.

VENDE-SE um bonito molecote de 20 anos, perito oficial de sapateiro de toda a obra, e de muito boa conduta o que se pode afiançar; na rua d'Ajuda, n. 167, 2º andar.

VENDE-SE um preto de boa figura, cozinheiro do trivial e bom comprador; na rua do Rosário, n. 144.

VENDE-SE uma armação toda envidraçada e própria para qualquer negócio, na rua da Lapa, n. 19.

VENDE-SE na rua estreita S. Joaquim, n. 71, uma negrinha de nação.

PELOS últimos dois navios de Londres chegou novo sortimento de pianos do célebre autor Butcher, no depósito da rua d'Alfandega, n. 41, defronte da igreja da Mãe dos Homens.

VENDE-SE um molecote de 18 anos, perito oficial de marceneiro de toda obra; na rua dos Ourives, n. 17.

VENDE-SE uma linda negrinha de 13 anos, com princípios de costura/engoma e sabe todo serviço; na rua dos Ourives, n. 17.

VERDADEIRO LEITE DE VACA continua-se a vender todos os dias às 5 horas da manhã, leite puro de vaca, no botequim defronte da igreja do Sacramento.

PRECISAM-SE comprar alguns pretos e pretas de meia idade e mesmo velhos, que é para mandar para fora para uma encomenda, e se pagará bem; na rua da Misericórdia, n. 69. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 13 jan., 1840, s/p).

Não foi à toa que uma das grandes preocupações de Paulo Fernandes Viana, ao assumir a Intendência Geral, se referia à prática da escravidão. Menos movido por sentimentos humanitários e mais atento às novas lógicas de gestão populacional e econômica que se verificavam em outras nações, Viana expunha ao longo de bilhetes e cartas sua posição contrária ao tráfico negreiro para d. João VI. Afirmando a necessidade da existência dessa prática até o momento, Viana sugeria que a escravidão aos poucos fosse suplantada pela mão de obra de imigrantes brancos, pois essa era de excelente qualidade e promoveria o *branqueamento* da população, evitando o risco de uma revolta de escravos, como a de São Domingos (LE MOS, 2012).

Além da mediação de vários problemas provenientes da situação de escravidão, o documento intitulado *Plano para a criação dos oficiais da Polícia e das suas rendas* dá uma melhor noção dos objetivos principais da recém-fundada instituição. Sublinha-se, nesse documento, o fato de ser a polícia a entidade responsável pelos divertimentos públicos e teatros, assim como encarregada dos alvarás de licenças para casas de jogos. A instituição também deveria observar e regular a mendicância e elaborar mapas e censos populacionais (LE MOS, 2012).

Partindo dessa linha programática, é evidente que manifestações como a pateada operavam como ruído aos interesses civilizatórios, devendo ser extintas o mais breve possível. Tal prática que, segundo o padre Agostinho (1812), instaurava uma verdadeira *praça de touros* nos ambientes teatrais, redundava em extremo risco, fosse aos espaços físicos, fosse ao corpo populacional, fosse, ainda, à ideia de moralidade. Assim, ela se opunha radicalmente aos objetivos do cuidado policial: já não se tratava mais de governar touros, mas de vigiar e disciplinar cidadãos.

Deve-se lembrar que o episódio entre Barbieri e o *um qualquer* da plateia data de 1827. Em dezembro daquele mesmo ano, o intendente geral da Polícia da Corte do Império do Brasil, Francisco Alberto Teixeira de Aragão, sucessor de Paulo Viana, foi responsável por baixar um edital com vistas a regular o funcionamento dos teatros e o comportamento do público, especificamente do público dito *popular* (GIRON, 2004). A partir desse decreto, passou a ser proibida a entrada nos teatros com armas, bengalas e chapéus, assim como a venda de produtos na plateia e a leitura espontânea de poemas por parte dos espectadores ao longo das apresentações. A prescrição visava preservar o artista de qualquer atitude incômoda que pudesse ser-lhe dirigida pelo público. Por isso, também se proibiu a perturbação da “tranquilidade dos espectadores com vozerias ou estrépitos antes de se levantar o pano ou nos entreatos; durante a representação, fica livre *mostrar moderadamente* o prazer ou descontentamento pelo merecimento do espetáculo” (O SPECTATOR BRASILEIRO, 3 dez. 1827, p. 1, grifo do autor).

Em 1º de junho de 1833, um aviso imperial intitulado *Instruções para a Polícia do Teatro São Pedro* foi publicado, ampliando os artigos já presentes nas normas decretadas por Aragão. O pesquisador Amilton Monteiro de Oliveira (1993) os transcreve em sua totalidade em sua tese de doutorado nomeada de *O teatro, as normas e a imagem do ator*. Aqui, por mais extenso que seja o excerto, opta-se pela mesma estratégia de transcrição integral, com o objetivo de trazer à baila o peso regulamentar que passava a incidir sobre as salas de espetáculo das grandes cidades brasileiras:

Artigo 1º – Não se porá em cena espetáculo diverso do que se tiver anunciado, e começará impreterivelmente na hora marcada, porém, se por motivo imprevisto for necessário alterar-se o espetáculo ou começar mais tarde, dar-se-á ao público a devida satisfação: o mesmo se praticará quando os intervalos se prolongarem além do tempo costumeiro e indispensavelmente necessário e, neste caso, para se fazer menos sensível a demora, a orquestra, por ordem do Inspetor, executará alguma peça de música;

Artigo 2º – Durante a representação, os espectadores estarão sentados e descobertos; porém, achando-se presente alguma Pessoa da Família Imperial,

estarão nos entreatos não só descobertos, mas em pé, e com a frente voltada para o Camarote Imperial;

Artigo 3º – É lícito dar moderados sinais de aprovação ou reprovação; porém não perturbar a tranquilidade com vozerias e estrépitos; nem mesmo conversar de maneira que possa distrair a atenção. Dos camarotes ou plateia não se poderão recitar discursos ou poesias, salvo em dias solenes nos entreatos, precedendo licença do Inspetor, que deverá mandar tocar a orquestra quando tais récitas deverem cessar por qualquer motivo;

Artigo 4º – Se qualquer ator, por gestos ou palavras, ofender em cena a decência pública ou cometer algum abuso contrário à moral e ao respeito devido ao Público, será preso logo que se recolher aos Bastidores e condenado à Cadeia depois que acabar a parte que tiver de executar;

Artigo 5º – Enquanto durar o espetáculo, fica vedado o ingresso no Cenário a todas as pessoas que não pertencerem ao serviço do mesmo;

Artigo 6º – Os porteiros não deixarão entrar na plateia com cassetetes, bengala, chapéu de chuva ou arma; junto à entrada haverá lugar destinado para depósito de tais objetos, entregando ao dono, a pessoa especialmente encarregada da sua guarda, uma cédula numerada à vista da qual lhes restituirá;

Artigo 7º – O Inspetor empregará na Polícia do Teatro, segundo a escala que organizar, os Oficiais dos Juizes de Paz e os de Polícia, encarregando aos que julgar necessários o vigiar a Plateia, os corredores e salas; trarão oculta uma medalha com a insígnia — Polícia — que só apresentarão quando for necessário fazerem-se conhecer;

Artigo 8º – Nas portas da entrada e saída pública, nas escadas, corredores e coxias, não se permitirá que estejam pessoas paradas;

Artigo 9º – Se dentro da Plateia, ou fora, mas no recinto do Teatro, se infringir alguns dos artigos deste Regulamento policial, o Oficial de Polícia intimará com toda civilidade ao infrator, para que imediatamente o acompanhe à presença do Inspetor. Se recusar, lhe fará ver a medalha mencionada no artigo 7º reiterando a intimação; se nem assim obedecer, lhe dará a voz de preso à ordem do Inspetor; sendo fora da plateia, ou camarote, fará logo efetiva a prisão pelos meios que a Lei tem posto ao alcance dos Oficiais de Justiça para esse fim; porém, se for dentro da Plateia, ou camarote, esperará que saia, vigiando-o sempre;

Artigo 10º – Pouco antes da hora designada para principiar o Espetáculo, estarão iluminados os corredores e salas; e depois que finalizar, assim se conservarão o tempo razoavelmente necessário para que possam os espectadores retirar-se sem precipitação. Todas as portas que facilitarem a saída deverão ser abertas;

Artigo 11º – Não se deixará entrar maior número de espectadores que os correspondentes às Cadeiras que houver na Plateia; nem se distribuirão bilhetes excedentes ou por maior preço que o anunciado;

Artigo 12º – O Inspetor designará com antecedência o lugar onde deverão arrumar-se as seges, carruagens e cavalos, de maneira que não embaracem a entrada e a saída, e encarregará uma patrulha rondante de vigiar o cumprimento deste artigo;

Artigo 13º – O Inspetor requisitará uma Guarda Militar mais ou menos reforçada segundo as circunstâncias, a qual se postará no lugar costumado, e distribuirá sentinelas onde for conveniente para manter a boa ordem segundo a disposição do mesmo Inspetor;

Artigo 14º – O Administrador do Teatro deverá ter pronto em lugar conveniente os utensílios necessários para o caso de incêndio; não se verificando esta cautela, o Inspetor mandará fechar o teatro;

Artigo 15º – Em tudo que respeita à regularidade, decência e pontualidade do Espetáculo deverão os Atores e mais empregados no Teatro cumprir prontamente as Ordens do Inspetor tendentes ao bom desempenho das funções de cada um;

Artigo 16º – Os Atores e mais empregados no Teatro que não cumprirem as ordens do Inspetor e bem assim quaisquer outras pessoas que infringirem as disposições deste regimento policial serão processados como desobedientes, na forma dos artigos 203 e 204 do Código de Processo, e incorreção nas penas do artigo 128 do Código Criminal (OLIVEIRA, 1993, p. 79).

Vê-se bem como as regulamentações policiais pretendiam incidir tanto sobre o corpo dos espectadores quanto sobre o dos atores e outros empregados teatrais. Eficiente ou não, está claro que a presença policial nos teatros e sua tarefa de normalização dos comportamentos visavam conter as violências cometidas na relação público-cena. Essa presença também tinha como objetivo formar uma nova compreensão a respeito da figura do espectador teatral, que deveria portar hábitos cada vez mais docilizados. A instituição policial seria, dessa maneira, uma força germinal para o rareamento dos escândalos teatrais ao longo do século XIX.

Foi a partir de 1843 que a polícia passou a dividir com o *Conservatório Dramático Brasileiro* as obrigações censórias, passando a operar mais incisivamente sobre os assuntos teatrais. Já em 1844, e seguindo até o final do Império, todos os teatros do Rio de Janeiro passariam a contar com um juiz inspetor de teatro e alguns assistentes, cujo objetivo era garantir a execução da censura nas salas, assim como a manutenção da disciplina ao longo da representação (SOUZA, 2005).

Havia também, à época, alguns decretos organizados em torno do impedimento de ajuntamentos, dada a periculosidade causada por tais reuniões de muitos indivíduos de uma mesma vez. Com o teatro não seria diferente. É notável o fato de que um dos grandes temores sociais à época tratava dos efeitos imprevisíveis provocados pela exaltação de tantos espíritos reunidos em um só lugar:

Quando o indivíduo, entregue ao jogo natural de suas disposições e de suas faculdades, não se vigia e equilibra por si mesmo, quando em vez de equilibrar-se, como deve, precipita-se no império desregrado de tais ou tais de suas propensões, nunca ninguém negou à polícia o direito que lhe assiste e o dever que lhe corre de conter tal indivíduo: em toda a parte onde a liberdade individual se não comporta convenientemente, sempre a polícia se encarregou de conter os seus excessos e de restabelecer a ordem; e isto que acontece com o indivíduo isolado, igualmente acontece com toda a reunião de indivíduos, unidos para um fim especial. Quem diz polícia, diz ordem, e para se conseguir esta é quase sempre necessário antecipar medidas de neutralizar e até destruir uma por uma todas as causas que conduzam a ordem (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 6 mar. 1855, s/p).

Se por um lado a pateada não necessariamente culminava em caos, violência física e quebratudo, por outro, toda manifestação dessa espécie demandava algum tipo de perda do controle. Mais do que isso: era uma prática que tinha como um dos seus eixos fundamentais o puro dispêndio de energia sem qualquer fim edificante, pedagógico, prescritivo etc. Assim, às novas prescrições sociais que exigiam a antecipação de determinada prática ou a contenção de excessos subjetivos, a pateada opunha-se com toda sua instabilidade na relação de agressividade entre cena e público e com seus imponderáveis efeitos reativos. À emergente necessidade de previsibilidade, seguridade e ordem reguladas pela instituição policial, contrapunha-se uma prática que abria espaço para um jogo que vibrava em intensidades imprevisas. Talvez seja por isso que a presença da polícia fosse tão repudiada ou estranhada por alguns frequentadores dos teatros oitocentistas.

O fato é que a presença arregimentadora da polícia nos teatros acabava por coibir um dos eixos discursivos fundamentais de defesa da prática das pateadas à época: a liberdade conferida ao espectador. Convém lembrar que por liberdade não se supõe, aqui, qualquer noção transcendente. Muito ao contrário, havia uma ideia bastante específica de liberdade que emergia no Brasil do século XIX; ideia essa filiada a um tipo de sujeito-livre habitante de um mundo de lastro liberal, já bem operativo na Europa. Deve-se lembrar, também, que a pateada foi defendida — desde José Agostinho de Macedo até suas póstumas aparições em periódicos do século XX —, como um direito inalienável do espectador, ou seja, como um dos eixos fundadores do usufruto de sua liberdade no recinto teatral.

Uma breve crônica publicada no dia 18 de fevereiro de 1865 no *Jornal do Comércio* tenta ponderar os dois polos da discussão instaurada a respeito do direito, ou não, de patear nos teatros brasileiros. Se, por um lado, o cronista chama os pateadores de *cegos partidários*, por outro, ele também ataca a oposição detratando-os como “os supostos propugnadores das deliberações e ordens policiais, que em todos os tempos e lugares têm surgido para sancionar verdades de um novo céu em prol da polícia” (JORNAL DO COMÉRCIO, 18 fev. 1865, s/p). Reconhecendo que sobre a questão das pateadas a legislação nada versava, o cronista se posiciona contra qualquer repressão definitiva das manifestações das plateias brasileiras. Entretanto, segundo sua opinião, “convém reprimir, e só reprimir as pateadas que saírem das raias do costume e do direito que a elas têm o público *ab initio*, isto é, desde que se sabe o que é teatro nos países mais cultos da Europa” (JORNAL DO COMÉRCIO, 18 fev. 1865, s/p). O que passava a ser defendido no texto era, portanto, um pedido de moderação aos humores das plateias, sendo que, caso não se obtivesse tal contenção, a polícia teria todo o direito de intervir por meio da força.

Outro ponto que levava ao questionamento da intervenção policial era o fato de que a desordem instaurada pela polícia era, muitas vezes, tão grande ou maior do que a de uma pateada. Contra tais argumentos e forçando a compreensão da pateada como um crime, lê-se:

Direito, em geral, é a faculdade que cada um tem de fazer aquilo que por lei é permitido, e pateada, segundo os lexicográficos, significa escarnecer, zombar, menosprezar a alguém por gestos, ações e ademais. Ora, definidas estas duas palavras, como será possível jamais conciliá-las, se por sua natureza são anômalas? Como será acreditável que a autoridade tranquila reconheça a primeira, e consinta na segunda? Tendendo a pateada a rebaixar qualquer, torna-se incontestavelmente uma injúria, que consista ela em palavras, quer em gestos ou ações, e, portanto, é um crime bem definido no código criminal. Sendo, pois, um crime, como pode em tempo algum constituir direito? Afirmá-lo é tudo quanto há de mais desarrazoado (CORREIO MERCANTIL, 13 fev. 1855, s/p).

A pressa por demandar alterações legislativas que transformassem a pateada em crime toma algumas páginas dos periódicos das décadas de 1850 e 1860. Ainda, no mesmo artigo supracitado, assim são definidas as atribuições policiais tanto no que diz respeito ao cotidiano cidadão quanto às suas formas de ação nos recintos teatrais:

Devendo velar e prevenir para que a ordem e tranquilidade pública não fosse perturbada; assim como está estribado no parágrafo 7º do ar. 78 do regulamento de 31 de janeiro de 1842 — que lhe ordena o *vigiar* e *providenciar* na forma das leis sobretudo o que pertencer à *prevenção* dos delitos e manutenção da segurança e tranquilidade pública — o sr. Chefe de polícia mandou chamar à sua presença alguns moços que por seus antecedentes eram costumados ou suspeitos de perturbar o espetáculo, e aí, com toda a urbanidade e cortesia, lhes fez sentir o quanto era isso inconveniente (CORREIO MERCANTIL, 13 fev. 1855, s/p).

Claro está que seria possível perspectivar o avanço da presença da instituição policial nas casas de espetáculo no transcorrer do século XIX; aos poucos, tal instituição perderia seu caráter de estranheza em meio aos habitantes, como aqui se supõe. Entretanto, seria insuficiente querer analisar o processo de desaparecimento das pateadas do teatro brasileiro como fruto apenas da atuação repressiva e disciplinar da polícia.

Há um inconveniente que reside no cerne desse tipo de intervenção policial: ele é, em geral, extremamente vertical, não podendo redundar em nada mais do que recusa ou aceitação por parte dos habitantes da Corte. Ainda, as ações repressivas das quais a instituição policial se valia, muitas vezes, geravam respostas análogas ou mais intensas do que o impulso originário. Dessa maneira, por mais que a polícia fosse uma força fundamental para o processo de extinção da prática da pateada, ela também se mostrava insuficiente para cumprir seu fim.

Deve-se, portanto, recorrer à imprensa e à emergência de uma nova prática, a crítica teatral, como epicentro de todo um novo tipo de regulação pedagógica da relação cena-público.

***bicho-da-seda**

A loteria é anunciada. Uma criança *qualquer* faz giros com a testa grudada no bastão. Desnorteada e sem arrependimentos, ela encontra algumas moedas pelo chão e compra bilhetes para apostar.

Ouve-se a eletricidade que murmura na ponta da caneta marcando os números ao acaso: aqui, em meu peito, responde algum tipo de certeza numérica... — pensa ao riscar ao

riscar os vincos espaço-temporais que conduzem ao

riscar os vincos espaço-temporais que conduzem à ascensão e que começam a se dobrar enquanto os sonhos gerais trabalham pela multiplicação das casas lotéricas: templos.

A pressão sanguínea eleva-se diante da possibilidade concreta de... súbita certeza de que a vida pode ser... ao riscar esse limite com a faca e a caneta, a casa lotérica permitirá com que...

e a cidade se expandirá, gerando novas edificações, cavalos químicos montados por policiais cujo colete será feito de aço, ofertas de emprego e facilidade na importação de máquinas que nos divertirão à noite.

Ela sabe muito bem o que fará com o dinheiro recebido e os seus planos já voam altos: inalcançáveis.

E isso é bom, pois nos dá alguma possibilidade de alegria: passados séculos de domesticação, as asas também atrofiam. E, de repente, *um qualquer* se vê impossibilitado de alçar voo.

Roda-se a roleta: arriscam-se as peles e as palavras e as hipóteses e as análises.

— Não, obrigado. Prefiro ir me deitar, ou ir me sentar naquela mureta para apreciar as estrelas; talvez ligar o ar condicionado, pois está muito quente por aqui.

A recusa é tropeço: em busca de frescor para a hipertensão de sua expectativa, ao acionar o ventilador, os papéis amontoados durante anos a fio voam ao léu. E um buraco negro se abre adiante. Tudo vira e as escritas grafadas migram seus conteúdos para a concretude tátil do sopro que embaralha todos sinais e todas letras e todos os sentidos.

— Estou ficando um pouco alta com tantas expectativas... Você pode exigir um pouco menos de mim no momento? Eu realmente preciso me sentar naquela mureta...

[Corte seco para imagens de papel de jornal contendo os cem mil ditos e escritos. Todas as palavras são tragadas pelo ponto oco. Uma vez dentro da intensa ausência escura, a própria tinta que grafa as palavras já não tem mais razão de ser e se dilui em borrões pouco específicos. Corte: uma antiga biblioteca queima. Corte: um peixe se equivoca e salta para a terra. Corte: uma criança *qualquer* gira com a testa grudada no bastão. Corte: um punhado de energia é convertido em força do núcleo terrestre. Corte: a atriz se dirige ao microfone; entretanto, ela fala sem dentes. E tudo isso constitui um Plano]

Entre a voz de uma criança e a de um especialista, escuta-se um monólogo:

— A loteria é anunciada. Nela, está contida a liberdade e a ascensão. *Um qualquer* já não é mais requisitado dentro do jogo anacrônico das patas, mas sim dentro da aposta individual e solitária. É, enfim, o conceito de liberdade que possibilita nossa compreensão a respeito da rapidez com que viaja o sangue daqui até ali em vertigens diante do enunciado de uma nova vida. Trata-se de habitar uma zona demasiado mista — aberta economicamente e fechada por constantes de pó —, na qual os impostos são abatidos e as dívidas sanadas em nome de uma terra almejada de onde partem naves que desbravam línguas e visitam paisagens turísticas de novos mundos. Ao mesmo tempo, e com isso, *um qualquer* talvez nunca se exile da terra do desespero absoluto.

— Você é uma graça falando e escrevendo, por dar tanta vazão à sua imaginação...

— Se eu ganhasse na loteria vocês perguntariam: onde ele está? E por que tão longe daqui?

Aponta.

O pensamento é um sopro.

O acaso é um tiro.

E essa passagem tem a cara do diabo.

Gira a roleta e demarca o seu lugar na fila dos empreendedores: apostas.

E não é tudo uma e mesma mania?: dissertações, mestrados, títulos e cia!

Mas sério, gente: o que eu devo fazer com esse bilhete premiado?

*

Há uma lagarta que secreta fios de seda.

Isso caso ela se nutra bem de folhas de amoreira ao longo de sua breve vida.

Basta que ela coma e que a gente espere um mês.

Então, seu corpo se torna amarelo e produz um fio que forma um casulo.

Lá, ela aguarda uma metamorfose que não virá.

Lá está seu imbróglio cavernoso.

Lá também está a seda: a fonte têxtil.

Essas mariposas foram domesticadas há 5.000 anos atrás nos países asiáticos. É por isso que não podem mais sobreviver sozinhas na natureza. Vivem apenas da boa vontade de estranhos⁵⁸ e não conseguem mais voar.

⁵⁸ Assim como enuncia a respeito de si mesma na cena 11 a personagem Blanche DuBois, protagonista da peça *Um bonde chamado desejo* (WILLIAMS, 1980).

(as asas também atrofiam, se são passados séculos de domesticação e, de repente, *um qualquer* se vê impossibilitado de alçar voo)

Desde o século XIX o bicho-da-seda é criado no Brasil e seus casulos são destinados à exportação.

Cientistas trabalham na preservação de bancos de genes em cruzamentos calculados, para aperfeiçoar as criaturas por vir.

Deve-se lembrar que a criação das larvas apresenta baixo ou nenhum impacto ao meio ambiente: jardins suspensos e o ar rarefeito.

Para aproveitar a seda, deve haver o sacrifício da crisálida antes de seu amadurecimento e metamorfose. Assim, se preserva a integridade do fio.

O ciclo de vida do inseto jamais se completa.

*

Confusão, o meu epílogo.

*

5 de abril de 2009, em derivas solitárias pelo sobrado da espessa eternidade militar, fuçando aqui e acolá, conversamos com a gente mesmo:

— Já viu uma arma escondida em cima do armário da sua tia?

— Já. Eu...

A tranca abre, alguém chega, o cão late e o ovo cai abrindo uma passagem secreta e tudo se esconde novamente dentro dela. Fingimos que estamos dormindo com a cabeça no travesseiro; as ideias nas balas, o sexo nos canos e o corpo em suspensão — e isso nos livra e guarda.

Amanhã, uma batida da PM nos presenteará com material apreendido e dará a chance de assistir ao noticiário em LCD.

E, no último episódio, D. Pedro I chorará em HD.

5 de abril de 1808: a emergência da polícia no Brasil.

O período entre 1808 e 1821 é o tempo para uma trajetória em um cargo público. É o suficiente. É um espaço. É uma vida. Treze anos de atuação de Paulo Fernandes Viana como Intendente Geral de Polícia do Rio de Janeiro. Dentre as suas funções estão:

- a. controlar as brigas entre famílias e entre vizinhos;
- b. controlar as confusões entre escravos e senhores;
- c. controlar a organização de festas e espetáculos públicos, assim como a distribuição de livros e jornais estrangeiros;
- d. reprimir os assobios, gritos, pateadas e outros comportamentos e modos incivis que o povo pratica nos teatros.⁵⁹

Entretanto, este dado não pode ser o suficiente para constituir o retrato de um homem.

Tendo a fisionomia pronunciada de um sapo, Paulo Fernandes Viana possui os olhos e a papada demasiado grandes acompanhados de uma delicadeza de mirada e sentimento ímpar.

Se o rosto o trai, a grandeza de seu coração o compensa. Por mais feio e esquisito que pareça, dispõe de algumas boas horas de prosa com quem se presta a dar graças pela existência de algo como a polícia no Brasil.

Melancólico e enérgico, a contradição de seu caráter move as montanhas de um país com poucos declives. Sua pressão arterial é razoavelmente contida e seus impulsos amorosos moderados.

Sobre esses movimentos internos, deve-se realizar uma expansão que exiba a complexidade de sua alma: o que dizer do escuro íntimo de Viana: o que dizer das camadas misteriosas de um intendente da polícia: trata-se do propósito secreto de uma metamorfose: o pulso de traçar com a ponta dos dedos uma sombra alargada que se sobreponha à feita pelas folhas verde-escuro das

⁵⁹ GOMES, 2007.

amoreiras: o dedo calmo de um deus: *fiat lux*: trata-se de produzir e expelir toda uma textura de bem-querer para com os cidadãos de um país que se forma dia a dia: a brevidade de uma vida que se edifica e se experimenta no discernimento e progresso: primeiras regulações e alegrias advindas das ideias da ordem e do gosto: uma sensação de dever cumprido e de haver, ainda, muito a se fazer: a intimidade de um é sempre infinita e com dobras consecutivas de lençóis de 1.250 fios: fendas e um passo adiantado das palavras que se fabricam instante por instante na construção de um indivíduo que pode dizer “eu”: e suas respectivas secreções: etc.

Ainda, Viana, por ordens do ministro Tomás de Vila Nova Portugal, é responsável por conservar um vasto jardim onde, além de muitas árvores e plantas exóticas, são cultivadas as amoreiras para propagação do bicho-da-seda em território nacional.⁶⁰

E é a peça desse jardim que faltava para completar o retrato de um espírito tão delicado. Nas horas em que se cansa dos tropeços e das desarmonias da vida cidadina, Viana se recolhe para zelar pelas crisálidas e pelo futuro têxtil de uma nação destinada a...

*

Há uma fibra fina e de difícil apreensão que está se desmaterializando desde o princípio. O que restará quando o fio não contornar mais qualquer limite?

*

Note-se que, hoje, há uma estrela a menos entre nós.

*

Em seus primórdios, a polícia recruta, muitas vezes de maneira forçada, homens livres e pobres, pertencentes ao estrato inferior da sociedade: mestiços e filhos de uniões ilícitas entre brancos e negros.

⁶⁰ LEMOS, 2012; GOMES, 2007.

Há também os brancos que não possuem os elementos fundamentais que constituem riquezas: a terra e os escravos. Esses mantêm semelhanças perigosas com os negros desordeiros que perambulam pela cidade, pois também estão sujeitos à rígida norma militar e até mesmo aos castigos físicos aplicados.⁶¹

*

A abertura é um buraco, um oco, um negro.

*

Corte/Cena externa: Toussaint L'Ouverture, vestido com farda militar, à frente de canaviais que se acendem no Haiti

e prendem e enforcam e empalam franceses brancos nos arredores da colônia em devir de pátria negra.

1801, Toussaint L'Ouverture conduz um motim revolucionário pela libertação dos escravos de parte do Haiti, a atual República Dominicana. Um dos saldos finais do conflito é a existência de uma estrela a menos representando as conquistas nas fardas francesas.

— *Starless*, também pronunciarão, alguns anos mais tarde, os sulistas estadunidenses ao verem uma mulher negra escapando e correndo para longe da fazenda.

— Passados séculos de domesticação, as asas atrofiam.

— As pernas não.

E, na textura escura da noite, o mistério dos movimentos galácticos prossegue, sem qualquer correspondência em relação aos quatro polos que nutrem a bússola da espessura do relevo humano.

*

Enquanto alimentamos as pombas, percebemos que nossas mãos tremem.

⁶¹ LEMOS, 2012.

É possível escutar o bater de pés numa marcha que agita nossas bases nervosas nos retirando o domínio do pulso, da bacia e dos ossos.

Batem-se e aí estão, como espectros camuflados emergindo da vegetação seca, os pretos Henriques em arruaça.

O Regimento dos Henriques é uma tropa policial do começo do século XIX formada por homens negros alforriados ou que haviam pago por sua liberdade.⁶² É também o motivo da insônia e angústia que dominam as noites e o coração de Paulo Fernandes Viana.

Essa manhã, abatido pela noite mal dormida e apresentando algumas vielas em etapa de pavimentação para um recém-chegado membro da Corte no país, Viana topa com alguns dos Henriques.

— Quem são esses pretos armados que caminham livremente e sem pudor?

— São militares condescendentes com outros pretos. Homens de baixa estirpe que, em vez de espancar os corpos mais preguiçosos, deixam-nos descansar sem fazer ruído. Muitas vezes, agem de maneira ainda pior: desamarram umas tantas correntes e fazem vista grossa aos fugitivos.⁶³ Não sabe o senhor como tenho meu coração oprimido e minhas horas de vigília perturbadas por essa presença escandalosa.

Ao que o outro responde:

— Também há algo que me oprime o coração e a você eu confesso: morreu Angelina, uma cadela portentosa, herança de minha falecida mãe. E, agora, sou definitivamente um homem só. Há fêmeas que se sepultam antes da hora e que nos obrigam a migrar de pátria.

Identificando-se por uma mesma espécie de fracasso íntimo, abraçam-se os dois homens e lamentam juntos. Ao seu redor, transcorre o século XIX: um pôr do

⁶² LEMOS, 2012.

⁶³ LEMOS, 2012.

sol alarga as sombras das galinhas, pavimentando vestígios dos lagartos jurássicos em solo brasileiro.

Na noite seguinte, Viana atende a uma festa oferecida em homenagem à primeira menstruação da senhorita Joaquina e, conversando com uma rapariga de tranças castanhas e duras, escuta o bater de tambores.

— Que som é esse, senhor Viana?

— É um pulso produzido por homens que farreiam com todo o seu ser, mas trabalham de má vontade. São homens que não dão valor a si mesmos, já porque são miseráveis, sapateiros, pedreiros, e alfaiates, que gastam suas horas vagas na guarda policial. O resultado dessa mediocridade é abandonarem os presos, que a seu salvo fogem, ficando em risco a segurança pública.⁶⁴

A moça percebe a angústia do intendente e recua. Até então, queria beijá-lo e, depois, acariciá-lo e, então, baixar suas calças e, logo após, medir seu tamanho e abraçar a sua grossura e, tão logo, penetrá-lo e, depois de tudo isso, ainda e uma vez mais, repetir tudo isso, sem ordens e protocolos que determinassem os êxitos do sabor e da carne. Mas não há o que fazer e nem mão que se atreva a avançar diante de uma criatura tão sensível como esta. Assim, a moça desiste do desejo e apenas pensa: Pobre Paulo polícia de um país cujo povo é pilantra... pena.

No salão da casa, só se fala a mesma coisa: “vê-se que não é tarefa fácil para um intendente ter que controlar escravos, libertos, preparar a cidade para a residência do rei com inúmeras obras públicas e controlar também os militares, que deveriam, por obrigação, ser seus aliados”.⁶⁵

Viana parte para a sua residência. No caminho, passa pelo canto onde se batuca e interpela a gente que dança — Pretos sem educação nem moral alguma⁶⁶ — Ao que o coro não dá ouvidos. Apenas uma jovem negra o segue, sorrindo, e murmura com sotaque português:

⁶⁴ LEMOS, 2012.

⁶⁵ LEMOS, 2012.

⁶⁶ LEMOS, 2012.

— Se os dentes forem fortes, vende-se mais caro. Preste atenção ao anunciar, caso tenha a posse de um deles.

Na manhã seguinte, uma resolução: diante de mais uma noite mal dormida, Viana decide conversar diretamente com D. João VI e expor a delicada ameaça à segurança pública que vem observando.

Na saída de sua casa, entretanto, observa que um rapaz da guarda do príncipe D. Pedro I observa seu jardim.

— Sabia do seu zelo pela coisa pública, mas agora vejo que também é louvável o seu cuidado em relação às plantas, Viana.

— Agradeço. Estava indo agora mesmo para aquela sua direção. Aponta. Devo anunciar a todos os que têm interesse pela preservação da pátria que negros, neste país, definitivamente não devem guardar outros negros. E até eu quisera que eles ignorassem o manejo das armas e o das peças de artilharia em que com muita mágoa minha os vi se adestrarem. É preciso recordar-se todos os dias dos casos tão recentes das Ilhas de São Domingos e da Bahia. Quem pode assegurar que esses guardas, ou peitados por outros seus semelhantes, ou mesmo por conta de prometerem a fuga e a liberdade aos mesmos negros que guardam, não suscitem motins nos diferentes bairros a que vão trabalhar? Os Henriques são homens forros, mas são mais amigos dos outros negros do que de nós.⁶⁷

— Viana, além de polícia e jardineiro você é sábio e diz as verdades. Mas, infelizmente, viverá, hoje, o destino de Cassandra, pois o seu alarme atingirá ouvidos impacientes. Você não sabe que declarou hoje Sua Majestade seu retorno a Portugal e que a Corte está em polvorosa e surda para qualquer outra coisa? É uma pena. Sua análise é realmente boa e a hipótese se sustenta. Eu mesmo acabo de me arrepiar com ela e penso que a cidade toda do Rio de Janeiro deveria te escutar.

⁶⁷ LEMOS, 2012.

Nesse dia, antes de dormir, Viana poderia se render a um banho de rosa branca a fim de dar tranquilidade e paz ao seu espírito. Mas ele nem mesmo tem a coragem de avançar sobre o seu magnífico jardim e ferir o roseiral.

Então, resta a ele apenas conversar com seu deus, o grande ouvido:

— Meu deus, muitas vezes tenho dito e clamarei até morrer que uma das providências necessárias no Brasil é adotar uma legislação que suavize a triste condição dos escravos, sem aniquilar o direito dominial.⁶⁸

*

Nessa noite, Viana tem um sonho:

Seus cabelos tornam-se repentinamente lisos e compridos, e seus peitos se inflam, assim como se encontram mais robustos os mamilos. De sua cabeça, mãos, pulsos e orelhas pendem joias maravilhosas e seus lábios têm gosto e cor de hibisco. Seus membros, revestidos da mais pura seda, movimentam-se com tanta graça e desenvoltura que jamais havia pensado que poderia experimentar algo assim.

Olha-se no espelho e vê que o homem feio era, durante todo esse tempo, uma mulher de pulso constante e sóbrio.

Ao seu redor, todo um séquito de escravos lhe oferece damascos e chás delirantes. Ainda, no outro lado da cama, repousa um homem demasiado gordo e barbudo vestido com joias similares às suas. Viana levanta o lençol e, entre suas pernas, vê a mancha de sangue seca.

Sem qualquer tipo de dúvida, suspira aliviado: estou nos médios do Oriente, sou a astuta Scheherazade e já começa a segunda noite de mil e uma. Devo vigiar a morte que aqui espreita e embalar o Sultão em mais uma história. Finalmente, há aqui um governante que pode me escutar.

⁶⁸ LEMOS, 2012.

— Acorda, ó respeitável Sultão. Antes que dê cabo de minha vida, deixe que te conte o fim da narrativa que foi interrompida na noite anterior pelo nascer do sol.

A história contada por Viana-Scheherazade na II noite:

Do ponto aberto da janela podia se ver um cadáver enrijecido. As libélulas escapavam das profundezas da terra, tamanha a tristeza pela perda daquele homem. E então, da boca do cadáver um fio foi se urdindo. E essa linha, infinita e esbranquiçada, passou a formar um imenso círculo onde pateavam espíritos de negros. Os espíritos, aparecidos repentinamente, festejavam, mas sua bagunça nada tinha a ver com uma homenagem à figura desencarnada. Muito pelo contrário. Tratava-se de uma vingança.

E o cadáver do homem que ali estava começava a expelir memórias de todos os perigos vividos em uma terra longínqua, o Rio de Janeiro, que, à época, ainda carecia de seu saneamento básico. O corpo morto logo virava um receptáculo para as baratas e mosquitos que trariam a peste às mesmas criaturas nobres as quais, em vida, ele tentava proteger.

Ao seu redor, apenas barulhos de negros, mariposas e derrisões.

De repente, ó, Sultão, o cadáver do homem abriu os olhos e pôs-se de pé. [tal acontecimento fantástico só pôde acontecer porque foi soprado por um gênio proveniente do anel da pedra zircônia.]

Tomado da imensa cólera cultivada em sua breve estadia na zona azul-violeta da morte, o homem tirou de dentro de seu ventre uma poderosa arma de fogo conquistada pelos séculos futuros e começou a atirar nas pessoas ao redor. A arma era tão poderosa que podia atravessar os crânios e os cindirem ao meio, como numa explosão grotesca.

Três eram suas metas com o massacre: o controle social, o branqueamento da população e a sua própria paz interior.

Mas veja só, ó Sultão, os corpos mortos dos negros, misteriosamente, começaram a expelir um sangue branco, porém fofo, e então ele entendeu que

durante todo o tempo todos aqueles que haviam sido seus inimigos estavam preenchidos por fibras de algodão. Por sua vez, o algodão esparramado ia gerando todo um novo e imenso jardim de onde brotavam mais algodões e pessoas cuja pele era negra e que se vestiam todas iguais.

Meu Sultão, observe como a fúria do homem foi ficando cada vez mais intensa: ele queria um mundo branco, mas que fosse revestido de seda, e não de fios baratos e facilmente encontráveis na natureza.

— Ó gênio do anel de zircônia — disse o homem —, é preciso destruir também a mediocridade dessa civilização que cresce e se expande dentro do mau gosto. Ou nos tornamos independentes, ou é preciso que tudo ao nosso redor morra.

O gênio riu e, da mesma maneira como me olha agora, Sultão, ele olhou para o homem que havia sido um cadáver e lhe dentou a cabeça e a cuspiu para longe, assim como sua espada penetra, nesse exato momento, a brecha aberta do meu pescoço.

O homem acorda.

*

1º de maio de 1821.

Outra vez ele, D. Pedro I, entra em cena.

Há boatos que circulam de que, ao redor do príncipe e futuro imperador do Brasil, existem sanguessugas que espreitam por debaixo dos panos e tocam a pianola para se passarem por confiáveis...

Mas Pedro não se deixa enganar em sua trajetória de triunfos. Sabe que há entre os seus um certo ministro, Tomás de Vila Nova Portugal, que rasteja traiçoeiro à espera da distração que poderá instaurar alguma descontinuidade na trajetória política do país.

Entretanto, Pedro não se encontra disposto a desvios e delimita o campo no qual trabalha com o fio da espada: eixo.

O preço a ser pago pela ameaça reptícia é o de uma destruição.

No mesmo dia do embarque de D. João VI para Portugal, D. Pedro I, acompanhado por muitos trabalhadores do Arsenal da Marinha, munidos de machados e bastões, arrasam todo o precioso jardim cultivado, assim como suas cercas, amoreiras e cultura de crisálidas e de bichos-da-seda.⁶⁹

*

Tudo é baldado. A ideia caminha..... o governo do pelo povo no teatro, os insurgentes querem! O de nada vale, a autoridade pouco importa. O subdelegado lamenta delegado. Esteforça.. .. suficiente à polícia. Ronca o..... tempestade horrorosa no fim.⁷⁰

Apaga-se o gás. Trevas por toda a parte.⁷¹

A eletricidade murmura no fio da tesoura com a qual se corta a grade de entrada.

Desolado, Paulo Fernandes Viana dirige-se aos vestígios do jardim destroçado, tendo a noite como guarda.

Vê uma mureta possível e lá decide descansar e assistir aos restos.

E n t r e t a n t o ,

no mesmo movimento com o qual se senta percebe que um ovo quebra dentro de seu bolso traseiro. E, dentro desse ovo, um outro ovo.

Nenhuma gema escorre e o ovo parece estar vazio. Entre as migalhas da casca, há apenas o saldo de um pequeno papel amarelado.

⁶⁹ LEMOS, 2012.

⁷⁰ A VIDA FLUMINENSE, 9 nov. 1872, s/p

⁷¹ LEMOS, 2012.

O homem o lê e percebe que não se trata de nenhuma prescrição moral. Ele indica apenas uma abertura, um buraco, um oco, um negro: é um bilhete premiado.

Paulo Fernandes Viana desembrolha o bilhete e confere, palavra por palavra, número por número, a quantia absurda e lamenta o tardio convite para a glória.

Diante do jardim demolido, pergunta-se:

— O que eu devo fazer com este bilhete premiado?

O que fazer senão chorar?

Como uma narrativa misteriosa, aqui passa-se o mesmo.

Após o golpe de sorte, dois movimentos se sucedem quase ao mesmo tempo. O coração do já ex-intendente estoura⁷² e da secreção produzida brota uma substância viscosa que, se não serve para embrulhar ou produzir formas aderentes, serve para aquecer os solos devastados e especializar o chão em massacres.

A substância derramada não se trata exatamente de sangue. Sua consistência transita estranhamente entre a manteiga, o raio e a luz.

O escorrer dessa pasta luminosa é ritmado pela palavra negra que batuca.

A lenda de Viana é demasiado cheia de palavras e seria preciso, agora, criar silêncios ao nosso redor.

(a eletricidade está murmurando um enigma).

*

há uma estrela a menos na imensidão.

morte no dormitório ao lado. aos poucos uma voz se pronuncia e pede perdão.

essa novela receberá ecos de futuro e um acosso do presente.

⁷² Conta-se que a morte de Paulo Fernandes Viana deve ter se dado em motivo da decepção última de ver o jardim arrasado por D. Pedro e sua tropa (LEMOS, 2012).

há algo que até hoje nos foi negado da arqueologia de nossas peles,
e ao qual damos falta.

mas há um futuro brilhante e impávido que prestará sua remissão às falhas
presentes;

nele, as orquestras serão compostas por metais estridentes, pois celebra-se com
fôlego e imponência o arremedo de todos os nossos pesares;

[e eis que pedirão desculpas para você também]

4.2. O clarão

Previamente, constatarem-se algumas dificuldades enfrentadas pela instituição policial ao longo do combate às pateadas. Cabe agora investigar outra série de práticas que visariam operar uma mudança não apenas nos hábitos comportamentais dos habitantes e espectadores das principais cidades brasileiras do século XIX, mas em suas próprias subjetividades.

Assim, a segunda força ativa nesse processo de extinção da prática de rechaço operaria já não mais do ponto de vista de algo exterior e vertical como uma legislação específica ou punição repressiva, mas como incitação a novas formas de apropriação das obras e dos espaços teatrais. Tratar-se-ia, justamente, da produção de um sujeito espectador ilustrado por parte de uma discursividade edificante em relação ao universo da arte e da cultura. Aportamos, portanto, no que aqui nomeamos como o processo de emergência do espectador crítico.

A respeito deste último, uma ressalva deve ser imediatamente feita: se podemos supor que algo como a prática da pateada ajuíza, tem-se, a partir da organização de todo um novo campo de saberes, a demanda por uma outra relação de exame e julgamento no encontro entre cena-público a partir de meados do século XIX. Tratar-se-ia de incitar um deslocamento radical na própria experiência de juízo do espectador teatral, ou seja, na maneira mesma como as manifestações de seu discernimento se exercia, se praticava e se estabelecia, assim como em suas respectivas consequências. Esse processo de deslocamento também acompanhou a emergência de uma prática inédita até então no país: a crítica teatral. Como se verá, a crítica, tanto teatral quanto literária, já havia sido formalizada e operava a plenos vapores em países da Europa, como a França. No Brasil, tal prática teve como suporte principal de circulação a imprensa e suas bases discursivas sedimentadas a partir da instituição jurídica, por sua vez pautada pelos ideais liberais.

Antes de prosseguir, será preciso recuar temporalmente de modo a deter o olhar em duas das figuras fundamentais para o pensamento europeu seiscentista e setecentista na Europa e que são largamente citadas pelos periódicos do século XIX no Brasil: tratam-se do ideal do *homem de bom gosto* e da problemática figura do crítico teatral.

4.2.1. Uma distinção setecentista: o nascimento do homem de bom gosto

Em seu livro, *O homem sem conteúdo* (2013a), o filósofo italiano Giorgio Agamben se dedica a traçar algumas genealogias, dentre elas a do museu de arte e a da figura do *homem de bom gosto*, ambas no contexto europeu.

Agamben apresenta o fato de que em 1660 teria sido publicado em Antuérpia, na atual Bélgica, o primeiro catálogo ilustrado de um museu de arte. Intitulado *Theatrum pittoricum*, o documento reproduz uma série de gravuras dos quadros de posse do arquiduque Leopoldo Guilherme e dispõe de um prefácio dedicado aos admiradores da arte. Às advertências sobre a proporção original dos quadros, o catálogo segue com a descrição da disposição das obras na exposição, mediando o olhar do leitor em relação a tudo aquilo que poderia ser ali observado:

[...] as peças mais raras e de alta estima dão mostra das mais sutis obras-primas do pincel, com uma maravilhosa exaltação dos espíritos bem entendidos; de modo que as pessoas desejosas de contemplar à vontade tantas gentilezas, teriam necessidade de um ócio de muitas semanas, até mesmo de muitos meses, para examiná-las de acordo com o que elas merecem (TENIERS *apud* AGAMBEN, 2013a, p. 61).

Indicando a proximidade do prefácio do catálogo aos informes que medeiam as exposições modernas, Agamben chama a atenção para o impacto da novidade instaurada pela emergência da instituição museal na organização social da época. Como maneira de sublinhar a diferença radical instaurada por algo como o museu de arte, Agamben cria um jogo de contrastes apresentando, alguns poucos séculos antes da publicação do *Theatrum pittoricum*, a estranha existência de algo como as *Wunderkammer* — Câmaras das Maravilhas.

Próximos ao fim do medievo, príncipes e eruditos dos países da Europa continental recolhiam os objetos mais disparatados possíveis e os exibiam, promiscuamente, no interior dessas câmaras. Ainda, alguns anos à frente, quando objetos elevados ao estatuto de *arte* passaram a aparecer e a também ser colecionados, sua exposição se dava ao lado de curiosidades e exemplares da história natural, sem qualquer distinção aparente. Assim, as câmaras maravilhosas guardavam em seu interior estátuas e quadros e também pedras e moedas, ovos de avestruz, cornos de unicórnios, livros manuscritos, animais embalsamados, entre outros objetos excêntricos; todos com igual estatuto de exibição.

Pretendendo diferenciar a atitude respeitosa museal em relação às bizarras coleções que constituíam algo como as *Wunderkammer*, Agamben dá como exemplo casos inusitados: há documentos que atestam o fato de que o príncipe da Saxônia, Augusto I, teria recusado a oferta de 100.000 florins de ouro do Conselho dos Dez veneziano pela compra do unicórnio embalsamado de sua propriedade, que era conservado com cuidado ao lado de uma preciosa

fênix a ele doada pelo bispo de Bamberg. Guardiã de objetos magníficos também era a Câmara de Alberto V da Baviera, que apresentava um ovo encontrado dentro de um ovo que, por sua vez, tinha caído do céu, uma hidra e um basilisco.

O pensador italiano descreve o espaço físico dessas câmaras a partir de um retrato pictórico:

Do teto, a uma altura considerável do solo, pendem jacarés, ursos cinzas empalhados, peixes de forma estranha, pássaros embalsamados e canoas de população primitiva. A parte superior da parede de fundo é ocupada por lanças, flechas e outras armas de várias formas e proveniências. Entre a janela de uma das paredes laterais, encontram-se chifres de cervos e de alces, cascos e caveiras de animais; da parede de frente, a pouquíssima distância umas das outras, pendem cascas de tartaruga, peles de serpentes, presas de peixe-serra e peles de leopardo. A partir de uma certa altura até o pavimento, as paredes são cobertas por uma série de prateleiras apinhadas de conchas, ossos de polvo, sais minerais, metais, raízes e estatuetas mitológicas (AGAMBEN, 2013a, p. 62).

Ainda segundo Agamben, o caos com que se nos configura tal exposição é apenas aparente: o medievo teria produzido, por meio dessas esplêndidas câmaras, um tipo de microcosmo vegetal, animal e mineral, com objetivo de dispor à visão as medidas dos confins do universo.

A novidade instaurada pelos primeiros museus do século XVII acabaria por formalizar, portanto, todo um redimensionamento sobre o estatuto da arte e do artista na sociedade. Em oposição às galerias seiscentistas (herdeiras das *Câmaras das Maravilhas*) que revestiam completamente suas paredes com amontoados de quadros e retratos sem distinção alguma, ver-se-ia, por meio da própria configuração arquitetônica do museu, obras espaçadas e investidas de *notabilidade particular*. O quadro isolado adquiriria, segundo Agamben (2013a, p. 63), o estatuto mais concreto da pintura, e o museu passaria a operar como um “tecido conjuntivo ideal que conseguiria assegurar um fundamento unitário às criações díspares dos gênios e dos artistas”. Contrapondo-se a um mundo de amontoados, no qual a obra de arte não era considerada objeto de coleção ou distinção, sobreviria uma arquitetura de corredores, disposições e recortes que organizariam o encontro do espectador com a obra, com vistas a sublinhar a singularidade da arte que nela residiria. Dessa maneira, apareceria, pela primeira vez na história, um espaço cuja arquitetura e disposição de seus objetos proporião uma relação entre obra e espectador radicalmente regulada.

Em outro de seus ensaios, Agamben reconstitui a emergência da figura do *homem de bom gosto* na sociedade europeia do século XVII. Segundo o filósofo, ainda no século XVI não existia uma linha esclarecida entre bom e mau gosto diante uma obra de arte e muito menos a definição de um modo de entendimento *correto* dos conteúdos e formas dessas mesmas obras. A título de exemplo, assim como na experiência das *Câmaras das Maravilhas*, Agamben cita

que mesmo para os comitês de artistas como Rafael ou Michelangelo não havia qualquer possibilidade de distinção de juízo entre as obras de artes sacras, os bonecos mecânicos ou os colossais ornamentos que decoravam as mesas de banquetes.

Assim, a emergência da figura do *homem de bom gosto* balizava também uma espécie de diferenciação ética: haveria nessas pessoas algo como um sexto sentido, que permitiria aos seus possuidores fruir o ponto de perfeição de cada obra de arte. O moralista francês La Bruyère afirmaria a qualidade de gosto dessa espécie de protótipo do sujeito da cultura ocidental como uma capacidade conquistada para identificar o justo ponto de perfeição artística de qualquer objeto:

Há na arte um ponto de perfeição, como de bondade ou de maturidade na natureza: aquele que o sente e que o ama tem o gosto perfeito; aquele que não o sente e que ama alguém ou além desse ponto tem o gosto defeituoso. Há, portanto, um bom e um mau gosto, e disputamos sobre os gostos com fundamento (LA BRUYÈRE *apud* AGAMBEN, 2013a, p. 37).

Segundo Agamben, a emergência dessa figura teria circunscrito, pela primeira vez na história do Ocidente, a cisão entre um juízo estético *são* e outro *vil*, ou seja, uma nova atitude de discernimento e julgamento em relação aos objetos artísticos. Mais além, ela alteraria o próprio estatuto da obra de arte. Por meio dessa discriminação estaria cunhado o particular gênero de recepção psíquica que levaria à aparição de um dos mistérios da sensibilidade moderna: o juízo estético. Dessa maneira, estariam lançadas as condições de possibilidade para o aparecimento paulatino do crítico de arte. Indo mais além, a reorganização estética demarcada pela cisão entre o bom e o mau gosto, ao longo dos séculos seguintes, transformaria o gesto de se deparar com uma obra de arte em uma competência exclusiva de artistas, críticos ou especialistas em arte.

Há algo que deve ser sublinhado justamente no ponto onde reside essa cisão entre cultos e ignorantes: às pessoas que não partilhariam das prerrogativas do vasto campo do artístico restaria apenas o contentamento de ocupar sua posição como espectadores. O espectador, por sua vez, passaria a ser compreendido como um parceiro cada vez mais necessário e, ao mesmo tempo, mais passivo e gerenciável pelos saberes e práticas artísticas, e ao qual a obra de arte se limitaria a fornecer ocasião para o exercício do *bom gosto* e de possibilidade de entrada na esfera da cultura.

Entretanto, o próprio movimento da história, quando perspectivado em suas miudezas e lateralidades, apresenta alguns entraves que impedem a coerência dos caminhos e a precisão das demarcações.

4.2.2. O crítico como espectador ideal: as duas pausas no raciocínio de Aristo

O filósofo e enciclopedista francês Denis Diderot deteve-se demoradamente nos assuntos advindos das práticas teatrais especificamente em duas de suas obras: *O paradoxo do comediante* (2006) e *Discurso sobre a poesia dramática* (2005). Em suas meditações a respeito do teatro, Diderot faz uma curiosa defesa a respeito de uma nova e conflitante figura no debate intelectual francês do século XVIII. Essa figura, como se evidencia, é o crítico teatral.

Um curto fragmento presente no *Discurso* intitulado *Dos autores e dos críticos* principia rechaçando por completo a figura dos críticos teatrais da época, assim como a figura do autor de peças:

O papel de um autor é um papel bem inútil: é do homem que se crê em condições de dar lições ao público. E o papel do crítico? É ainda bem mais inútil: é o do homem que se crê em condições de dar lições àquele que se crê em condições de dá-las ao público (DIDEROT, 2005, p. 125).

Se o autor de peças diria ser o mestre do público, o crítico, por sua vez, reclamaria o papel de mestre do mestre, numa batalha contínua. Uma existência metanarrativa supérflua, portanto. Ao público que pudesse escapar da soberba dos críticos por meio da assunção de seu próprio partido, caberia escutar os brados dos expertos. Exclamaria o crítico: “Ó tempo! Ó costumes! O gosto perdeu-se!” (DIDEROT, 2005, p. 125), e, então, ele poderia se consolar em sua própria e superior sabedoria.

Entretanto, longe de querer combater a instituição da crítica de arte em si, a posição de Diderot trata mais de lamentar a parca instrução dos vaidosos críticos de seu presente. Segundo o filósofo, em contraposição aos críticos antigos que começavam sua educação pela filosofia, migrando posteriormente para a carreira das letras, o crítico setecentista teria demasiada pressa em aparecer publicamente e tomar a pena para rabiscar suas opiniões. A correção necessária para uma atuação crítica legítima, sustenta Diderot, aconteceria apenas mediante uma intensa formação — “conselhos, lima e tempo” (DIDEROT, 2005, p. 126).

Indo além, o pensador francês descreve as belas artes sustentadas por dois pilares fundamentais: a verdade e a virtude. Partindo desse pressuposto, o início da formação de um crítico passaria por sua conversão moral, visando firmar-se como uma pessoa de bem. Dessa maneira, Diderot acabaria por participar do processo que produziria uma derradeira cisão entre seres que estariam aptos e outros que, por sua vez, se encontrariam inaptos para emitir algum juízo no campo das práticas teatrais. Ainda, segundo Diderot, às pessoas infames (avarentos, maus pais, maus filhos, maus cidadãos, supersticiosos e hipócritas) seria impossível a produção de qualquer coisa de valor como as belas artes. A título de exemplo, Diderot (2005, p. 126)

questiona a figura infame do avarento: “Como se elevará a algo sublime, se está continuamente curvado sobre um cofre-forte?”. Diderot diz, então, ao homem bem-nascido, dotado de um espírito reto e coração sensível pela natureza:

[...] abandona por um tempo a sociedade dos homens; vai estudar-te a ti mesmo. Estando desafinado, como proporcionará o instrumento uma doce sinfonia? [...] Da perfeição moral que estabeleceres em teu caráter e teus costumes, brotará uma nuance de grandeza que se derramará sobre tudo que escreveres (DIDEROT, 2005, p. 127).

Em vista desse apelo a um trabalho de um sobre si mesmo como meta para a formação do crítico de arte, Diderot conclama seu *alter ego* Aristo, de maneira a narrar um exemplo desse processo de edificação moral. O filósofo, então, descreve uma intrigante meditação de Aristo, cujo saldo final residiria em uma transformação radical na acepção da figura do crítico de teatro.

Aristo é descrito como um homem de 40 anos que se dedicou ao longo de sua vida ao estudo da filosofia. Tendo nascido com sua alma honesta e sem ambição, coube-lhe o título de filósofo por seu comportamento austero, sua simplicidade nos discursos e seu modo de vida pobre e feliz na pobreza. Certo dia, Aristo decide passar algum tempo com seus amigos conversando sobre letras e moral, pois não lhe interessavam os negócios públicos. Encurralado por um problema de pensamento, decide deixar sua companhia e passear sozinho para poder meditar sobre alguns assuntos.

O *alter ego* de Diderot, ao longo de seu passeio, expõe sua aflição: é ignorante em poder dizer o que é o verdadeiro, o bom e o belo. Sua inaptidão em dizer a verdade desses objetos o faz tremer por não poder mais ser chamado de filósofo. Então, Aristo passa a meditar sobre o que pode fundar a capacidade de julgar e de distinguir uma boa obra de uma má.

A primeira incursão do pensamento de Aristo trata de definir a impossibilidade de qualquer acordo de juízo estético entre as pessoas. Assumindo a permanente ignorância a que o ser humano está condenado, Aristo afirma existir entre as pessoas apenas variação e nenhuma regra:

Não há talvez, em toda a espécie humana, dois indivíduos que tenham alguma semelhança aproximada. [...] O espírito, a imaginação, a memória, as ideias, as verdades, os preconceitos, os alimentos, os exercícios, os conhecimentos, os estados, a educação, os gostos, a fortuna, os talentos têm sua variedade. [...] Portanto, como seria possível que dois homens tivessem precisamente o mesmo gosto ou as mesmas reações do verdadeiro, do bom e do belo? A diferença da vida e a variedade dos acontecimentos bastariam para diferenciar e variar os julgamentos (DIDEROT, 2005, p. 128).

Aristo ainda transfere essa variação infinita entre os indivíduos para sua própria vida: “Talvez não me reste, na idade que tenho, uma só das moléculas que trazia no corpo ao nascer”

(DIDEROT, 2005, p. 128). A condição de todos as pessoas seria, assim, balbuciar na infância, crescer, raciocinar e, depois, voltar a balbuciar. Dessa maneira, estaria a humanidade condenada a jamais pôr-se de acordo com seus semelhantes na emissão de um juízo de gosto permanente. Estava esboçado o quadro de um juízo eternamente descontínuo, portanto.

A imagem da ignorância, dessemelhança e dissenso entre as pessoas é interrompida pela primeira pausa no raciocínio de Aristo. O silêncio da figura demarca não somente sua melancolia, mas também sua recusa em se contentar com o mundo ruidoso descrito previamente. Seu pensamento é retomado com o intuito de encontrar uma medida fora de si mesmo e da sensibilidade variante dos indivíduos que pudesse definir um juízo válido para todos. Ora, seria necessário, de acordo com Aristo, a criação de uma pessoa ideal que resguardasse a medida de todas as medidas. Entretanto, pensa Aristo, a criação dessa pessoa estaria submetida à sua imaginação, ou seja, ao mesmo caos sensível pré-visualizado. Ao mesmo tempo, a solução para a celeuma seria criar tal indivíduo a partir de elementos constantes. Mas onde estes se encontrariam?

Em meio a uma proliferação de pensamentos reticentes, Aristo pausa de novo o seu raciocínio. Mais longa do que a primeira, a segunda meditação constrói um arcabouço de ideias que afirmam ser a única estratégia possível a criação de uma idealidade de pessoa para cada arte. Assim como os escultores, seria preciso organizar um modelo de pessoa perfeita em sua moral. Mais além, tal modelo deveria ser um profundo conhecedor de uma série de saberes:

Que o homem de letras faça o modelo ideal do homem de letras mais acabado, e que julgue pela boca desse homem as produções dos outros e as suas. Que o filósofo siga o mesmo caminho. Tudo o que parecer bom e belo para este modelo, assim será. Tudo o que lhe parecer falso, ruim e disforme, assim será. [...] O modelo ideal será tanto mais severo quanto mais se estenderem seus conhecimentos (DIDEROT, 2005, p. 130).

Tal modelo, impraticável por conta de sua idealidade, deveria ser transformado conforme as circunstâncias. Mesmo projetando um crivo inatingível, seria preciso que o crítico se esforçasse, por meio de seus estudos, para poder figurar-se mais próximo do ideal.

Após o solilóquio, Diderot nos conta que Aristo compreendeu que ainda tinha muito a aprender. Também nos conta o fato curioso de que o pensador melancólico voltou para sua casa e lá se trancou por 15 anos. Como Aristo teria passado esses tantos anos de solidão? Diderot responde afastando qualquer hipótese sobre o ócio e indicando um caminho intensivo de aprendizagem: Aristo passou todo o seu tempo de clausura dedicando-se aos estudos da história, da filosofia, da moral, das ciências e das artes. Aos 55 anos, o recluso saiu de sua casa transformado: havia se tornado, espantosamente, um homem de bem, cultivado, um verdadeiro

homem de gosto que seria não somente um grande autor, mas o melhor dos críticos (DIDEROT, 2005).

A parábola de Diderot chama menos atenção pela linha de constância de juízo que atribui à humanidade e mais pela descrição do processo pelo qual se formaria essa espécie de espectador ideal, ou seja, o crítico de teatro. Segundo o filósofo francês, para se formar como uma pessoa de gosto, o aspirante a crítico deveria organizar ao redor de si um espaço permanente de estudo e aperfeiçoamento. Menos presente no mundo público do que no privado, o crítico, para ser considerado a partir de alguma legitimidade verdadeira, deveria se prestar não somente a uma formação contínua, mas a uma erudição geral em várias outras ciências e campos de saber. Ora, parece ser bastante nova essa acepção de um sujeito da cultura, cuja manifestação se dá a partir de algum gesto crítico, que alcança seu estatuto de qualidade não somente se diferenciando de todo um rol social taxado a partir da insígnia da infâmia como também pelo condicionamento a uma vida de formação intelectual contínua.

Supõe-se que se possa flagrar, por meio das reflexões expostas de Diderot, os sentidos modernos da formação do crítico teatral. As duas pausas do raciocínio de Aristo abririam espaço para a transformação de seu objeto de análise (a possibilidade, ou não, de um juízo crítico geral para as artes) e passariam a tornar possível o que antes parecia impossível. Diderot acaba por propor toda uma trajetória de pensamento de legitimação do crítico pautada por uma justificativa de ordem pedagógica. Assim, a figura do crítico idealizada por Aristo passa a pressupor uma formação intensa, recusando qualquer tropeço na ignorância de modo a efetivar um ser distinto do mundo das pessoas viciosas e infames. Ao mesmo tempo, a melancolia de Aristo está para sempre sustentada pela percepção de um fundo absurdo: o de cada pessoa sobre a terra ser infinitamente distinta das outras e também de si mesma, ao longo de sua vida.

4.2.3. Tribuna, imprensa e teatro

Para mapear o processo específico em cujo interior emergiu a prática da crítica teatral no Brasil, deve-se retornar ao ano de 1827. Nele, como visto, têm lugar tanto o episódio escandaloso entre Barbieri e o *um qualquer* como a publicação dos decretos normativos assinados pelo intendente geral da polícia, Teixeira de Aragão. Ora, o ano de 1827 ainda guarda mais um acontecimento de razoável importância: inauguram-se as duas primeiras instituições de ensino jurídico do país. A primeira delas, situada em São Paulo, teve como lócus o antigo Convento de São Francisco (atual Faculdade de Direito do Largo de São Francisco), ao passo que a segunda foi sediada no Mosteiro de São Bento, em Olinda (atual Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco).

O professor e pesquisador Sérgio Adorno (1988) sublinha a relevância da inauguração de ambas as instituições em território nacional atribuindo suas raízes ao processo de independência política em relação à Portugal. Segundo Adorno, com a emergência do Estado Nacional, teria surgido o problema da autonomização da sociedade brasileira, além da própria urgência de formação de quadros para o aparelho estatal.

A novidade trazida por essas duas faculdades passaria não somente a reorganizar em larga medida o cenário político das duas cidades, como também relativizaria a necessidade de formação em Portugal por parte dos habitantes letrados do Império, constituindo, pela primeira vez na história, um corpo jurídico e intelectual composto pela elite local: os famigerados bacharéis. Mais além, a formalização dos cursos jurídicos nacionais responderia de maneira eficaz às novas demandas em relação ao governo das condutas dos habitantes do país, demandas essas que vinham sendo deflagradas, com maior intensidade, desde 1808, com a instalação da Corte no Rio de Janeiro.

No que diz respeito ao crescimento da importância das instituições jurídicas na Modernidade ocidental, o pensador francês Michel Foucault observou que, a partir do século XVII, uma série de mudanças em relação às artes de governar teria sido operada pelos Estados europeus, engendrando uma nova forma de racionalidade política. Em alguns de seus estudos (FOUCAULT, 2008a; 2008b), o pesquisador debruçou-se sobre essa nova modalidade de gestão populacional originada pelos Estados modernos, e, dessas análises, forjou o conceito *governamentalidade*.

Segundo Foucault, o termo governamentalidade comportaria acepções complementares:

- 1) O conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer essa forma de exercício do poder que tem, por objetivo principal, a população; por forma central, a economia política; e, por instrumento técnico essencial, os dispositivos de segurança.
- 2) A tendência, a linha de força que, por um lado, no Ocidente, conduziu à preeminência desse tipo de poder que é o governo sobre todos os outros: a soberania, a disciplina, e que, por outros, permitiu o desenvolvimento de toda uma série de saberes.
- 3) O processo pelo qual o Estado de justiça da Idade Média converteu-se, durante os séculos XV e XVI, no Estado administrativo e finalmente no Estado governamentalizado (FOUCAULT, 2006, p. 190).

Por meio do exame dos processos de governamentalização, Foucault dedicou-se a esquadrihar o campo cruzado das matrizes normativas de comportamento, ou seja, passou a examinar as técnicas e procedimentos pelos quais foram se estruturando os esquemas de condução das condutas alheia e própria (FOUCAULT, 2006; 2010a; 2010b; 2011c; 2014a; 2014c).

Claro está que, na esteira das investigações levadas a cabo por Foucault, todo o aparato jurídico, assim como suas instituições, campos de verdade e atores sociais, despontariam em alto relevo, precisamente por serem âmbitos privilegiados para o exercício de gestão das sociedades modernas. Sendo assim, o aparecimento de escolas jurídicas no Brasil recém-independente diz respeito a um movimento de produção de toda uma nova maquinaria de governo populacional. Tratava-se, ao longo do século XIX, de forjar uma sociedade propriamente brasileira, a qual, fazendo uma aligeirada remissão ao título da obra *Segurança, território e população*, de Foucault (2008b), seria incitada a uma sucessão de novos dispositivos de governança apoiados nos problemas de segurança e disciplinamento social, de produção de modos de vida nos limites da cidade e de um novo imperativo de governo: a gestão populacional.

Ainda, e segundo a hipótese de Sérgio Adorno (1998), a Faculdade de Direito do Lgo. São Francisco teria sido o lugar da produção de determinado intelectual liberal brasileiro, pautado pelos ideais de liberdade, prudência e moderação. Esse tipo de intelectual, que tomava forma na figura do bacharel, passava a estar cada vez mais presente na vida pública e nas lides cotidianas: os bacharéis atuavam nos poderes executivo, legislativo e judiciário e, mais além, tinham importante atuação na imprensa.

Além disso, o bacharel teria sido também um perseguidor inefável da *ars* civilizatória e, nessa direção, tal figura teria apostado que parte da iluminação social seria atingida por meio do proselitismo das letras e de uma espécie de crédito ilimitado à juridicidade como regulação de poder e fonte de legitimidade. Sobre esse assunto, Antonio Candido (2008, p. 148) afirma: “só há literatura em São Paulo depois da Independência e notadamente depois da Faculdade de Direito”. A máxima do autor em *Literatura e Sociedade* dá conta de expressar o estatuto que tal instituição assumiria tanto para a sua própria época quanto para o futuro da história cultural brasileira.

Segundo Adorno (1998, p. 159),

[...] o principal legado que a Academia de Direito de São Paulo transmitiu aos seus filhos foi o de um aprendizado que não encontrou espaço nas salas de aula; o aprendizado de que o segredo da harmonia da vida civil e política residia na descoberta de pontos de equilíbrio entre radicalismos contrapostos entre os avanços da história e a precaução própria aos espíritos “práticos e reflexivos”.

Muito mais do que uma simples escola de transmissão da ciência jurídica, a Academia de Direito de São Paulo teria sido uma verdadeira escola de costumes. Nesse processo de nacionalização da sociedade ao qual as academias estavam circunscritas, o eixo fundamental

que faria todo um novo mecanismo governamental girar implicava uma linha programática que visava realizar a transição da barbárie à civilização. E essa tarefa política teria eleito a cultura como um espaço propício à constituição de consensos (ADORNO, 1998).

Por sua vez, a imprensa, com sua possibilidade aberta de circulação de ideias e posicionamentos políticos, era espaço perfeito para agir como um *veículo de educação cívico-intelectual e sentimental dos bacharéis*. Nela se encontravam alguns traços que caracterizavam o espírito desse tipo de intelectual: “atração pelo saber ornamental, culto à erudição linguística e o cultivo do intelectualismo” (ADORNO, 1998, p. 158).

É importante fazer notar que a Faculdade de Direito do Largo São Francisco ao mesmo tempo que seria responsável pela ilustração de parte significativa da elite intelectual brasileira no século XIX e do aperfeiçoamento das forças jurídicas nacionais e de seus quadros de cargos públicos, também formaria uma série de escritores, críticos e artistas teatrais, tais como José de Alencar, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Paulo Eiró, Abadie Faria Rosa, Oswald de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado, Clóvis Garcia, Miroel Silveira, Eudinyr Fraga, Paulo Autran, Ruy Affonso, Flávio Rangel, José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad, entre muitos outros (VITOR, 2008). Deve-se lembrar que o primeiro tratado crítico do teatro nacional, os *Ensaio sobre a tragédia* (RIBEIRO; ROCHA; QUEIROGA, 2001), foi escrito justamente por três estudantes oriundos do Largo São Francisco, e que dentre os periódicos produzidos no interior da academia se destacava a *Revista Dramática*.

Esta foi publicada de maio a outubro de 1860 e contou, no total, com 22 edições. Tendo como seu editor Pessanha Póvoa — bacharel, futuro Secretário de Governo do Rio Grande do Sul e homem de tendências abolicionistas —, a publicação tinha como objetivo privilegiar o debate teatral e situar alguns dos progressos das artes cênicas no país (AZEVEDO, 2007).

Em uma de suas edições, é precisamente explicitada a relação estabelecida pelos bacharéis entre imprensa, ilustração e determinada missão cultural à qual o intelectual bacharel estava predestinado:

Todo homem ilustrado que sufoca por medo o seu talento comete uma baixeza! Todo homem ilustrado que desterra por indiferentismo as suas ideias comete um crime! As ideias e o talento do homem ilustrado pertencem de direito à nação que o instruiu. Não pagar à nação o prêmio vencido é roubo. Cometer este roubo é pusilanimidade. Na imprensa ou na tribuna, o gênio da mocidade deve, invulnerável e cortante, derrocar e ferir o corpo da corrupção, mutilar a massa da ignorância, vencer os rancores da geração que a tudo tem invadido. A tribuna já está sitiada, resta a imprensa, que ainda é uma tribuna, porém ilimitada.
— Seu recinto é o Universo!

— Seu orador é o Saber!
— Seu auditório é a Humanidade! (REVISTA DRAMÁTICA, 3 jun. 1860, p. 86).

Pode-se observar bem a migração de determinado vocabulário jurídico para a cena das disputas do cotidiano citadino e da arte teatral. Tem-se aí também enunciada a demanda por uma estreita relação entre cultura e sociedade, a qual apareceria em grande parte das opiniões publicadas nos jornais entre as décadas de 1850 e 1860. No sentido perspectivado, o intelectual ilustrado deveria assumir a si mesmo e ao seu talento, uma vez que o possuísse, como partes de uma missão maior, ou seja, possuem uma responsabilidade civilizatória: as suas aptidões culturais e artísticas deveriam ser endereçadas à nação quase como uma espécie de contrapartida social a ser paga em compensação ao dom recebido.

Talvez seja por isso que, em um dos números da *Revista*, um autor bacharel quis atacar diretamente alguns de seus colegas de faculdade que frequentavam os teatros e, lá, também pateavam:

Realmente, causa pasmo que moços que se dizem talhados para grandes coisas apresentem destes escândalos para prólogo de sua vida pública; o que mais causa admiração é que moços que se dizem legítimos herdeiros de *Danton* e *Mirabeau* apresentem exemplos destes, que não provam senão que essas entidades raquíticas não compreenderam a educação que naturalmente receberam e que assim autorizem o mundo a ensinar-lhes a pôr em prática aquilo em que em teoria receberam; [...] não é meia dúzia de garotos que hão de desconceituar os moços que se prestam em ter da opinião pública o diploma que ela, em sua severidade, concede ao talento [...]. Mas, como dizíamos, essa pacotilha de garotos não têm força para excluir a reputação dos acadêmicos, porque os seus enérgicos protestos servem para testemunhar ao público de que a corporação acadêmica não se responsabiliza por esse proceder, filho todo da falta de moralidade e da inteligência, porque ainda queremos supor que esses moços não sabem o que fazem: a ignorância é em direito a causa ou circunstância atenuante do crime, portanto, cremos que, assim, atenuamos a situação em que se acham (REVISTA DRAMÁTICA, 3 jun. 1860, p. 39).

Ao mesmo tempo que se criticavam os intelectuais pateadores, é no mínimo digno de nota o fato de que na *Revista Dramática* — apesar de ter sido um periódico publicado no começo da década de 1860, período no qual a quantidade de artigos que reprime as pateadas já tende a ser mais frequente do que os escritos por seus defensores — ainda aparecessem textos como esse:

A COMÉDIA UNIVERSAL

O mundo é o teatro, os homens são os cômicos, os destinos compõem a peça; a fortuna distribui as partes; os teólogos dirigem as máquinas; os filósofos são os espectadores. Os ricos ocupam os camarotes; os poderosos o anfiteatro; e os infelizes a plateia. As mulheres andam servindo os refrescos; e os poucos favorecidos da fortuna espezitavam as luzes. As loucuras compõem a orquestra e o tempo corre o pano; a peça tem por título — *O mundo quer ser enganado*, portanto, engana-se. A comédia principia logo por lágrimas e suspiros: no primeiro ato, representam-se os projetos quiméricos dos homens, a que os

insensatos dão palmas para mostrar o seu aplauso, e os sábios dão pateada. [...] A variedade dos objetos que nela se representam diverte por algum tempo aos espectadores: mas o desfecho das intrigas faz rir os filósofos. Aparecem nela gigantes que, de repente, se tornam pigmeus; e anões que crescem imperceptivelmente e chegam a uma altura extraordinária! [...] Tal é, finalmente, a comédia deste mundo: e quem quiser divertir-se à sua vontade não tem mais do que pôr-se em algum pequeno canto de onde possa comodamente ver tudo sem ser visto, a fim de poder, com segurança, escarnecer de tudo como merece! (REVISTA DRAMÁTICA, 6 maio 1860, p.11).

É um fato nada trivial encontrar a pateada descrita em um periódico oriundo do Largo São Francisco por meio de uma opinião emitida justamente pelos que seriam sábios e que estariam do lado da verdade. Mais além, pode-se ver que o que se encontrava em disputa, mesmo entre os próprios bacharéis, eram o próprio sentido e o objetivo das práticas teatrais. Constatava-se, à época, que, ao mesmo tempo que o teatro poderia consistir em um forte aparato prescritivo e moralizador, ele também poderia ser um espaço de total derrisão do mundo e das práticas humanas, assim como dos sentidos, jogos de verdade e costumes a eles vinculados.

Nesse terreno de disputa, não é espantosa a afirmação feita por um outro autor bacharel da *Revista Dramática* a respeito da eficácia pedagógica da arte teatral:

Para aniquilar essa epidemia dos instintos, é preciso educar os povos, ilustrar as sociedades. Se o livro não chega a todos, seja o jornal, se este circunscreve-se a um círculo limitado, seja o teatro (REVISTA DRAMÁTICA, 3 jun. 1860, p. 21).

E Machado de Assis, ferrenho defensor do teatro como uma instituição moral a ser desenvolvida no país e subvencionada pelo Estado, armava a tríade composta, segundo ele, por três atos de palavra distintos responsáveis pela instrução pública do povo brasileiro:

Consideremos o teatro como um canal de iniciação. O jornal e a tribuna são os outros dois meios de proclamação e educação pública. Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes. [...] É assim, sempre assim: a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produzem sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos (ASSIS, 2001, p. 492).

Tribuna, imprensa e teatro: pode-se ler explicitamente a produção de um elo entre as práticas teatrais, a circulação de ideias impressas e a própria existência de uma ciência da norma. Ora, a produção dessa tríade só é possível justamente a partir do reconhecimento do teatro como um espaço relativamente democrático, ao qual tinham acesso diversas camadas da população. É, portanto, dessa percepção que sobrevém a constatação de sua eficácia pedagógica, conquanto dirigida à população como um todo.

Nesse sentido, Quintino Bocaiúva foi ainda mais certo ao escrever a respeito do fato de que a incidência dos efeitos das práticas teatrais se alojava no próprio espírito dos espectadores e, muitas vezes, de maneira mais imediata e eficaz do que acontecia com outras práticas artísticas:

Seja porém como for, o que não se pode contestar, porque é patente a todos os olhos e sensíveis a todos os corações, é que o teatro exerce uma grande e decidida influência no espírito do povo. Sendo de todas as fórmulas da literatura a mais vigorosa e eficaz, porque é a que apresenta ao homem o espetáculo vivo de suas próprias impressões, sentidas e manifestadas, tais como ele *sente* que as sentiria e manifestaria nas mesmas circunstâncias, sua insinuação é a mais fácil, a mais imediata, porque não são os meios sobrenaturais que atuam em seu espírito, mas sim os órgãos próprios da natureza. São os olhos que choram, são os lábios que pronunciam, é a voz que acentua e entoa as impressões da alma, é enfim o homem que fala ao homem, são os sentidos que falam aos sentidos. (BOCAIÚVA, 2001, p. 450, grifo do autor).

Tratava-se, portanto, de organizar um consenso social a respeito dessa eficácia: a constatação deveria se tornar evidente a todos os olhos e todos os corações. Da mesma maneira, o movimento pedagógico almejado por Bocaiúva deveria também ser acolhido por todos, sem exceção. Entretanto, o próprio literato fazia uma ressalva a respeito do possível fracasso de seus ideais ambiciosos caso alguma descontinuidade se introduzisse na relação de recepção preterida:

Por mais opiniões que tenho lido ao contrário, resta-me ainda a convicção de que o teatro é definitivamente uma escola, onde o povo, conforme o gênero dos espetáculos que lhe for oferecido, pode adquirir ou bons ou maus costumes, profícuas ou danosas lições (BOCAIÚVA, 2001, p. 449).

Se o teatro era uma escola, isso não necessariamente significava que os alunos formados no interior de seu currículo sairiam de lá munidos dos ensinamentos perspectivados pelos artistas-professores. Muito ao contrário, ao mesmo tempo que se sabia que as práticas teatrais poderiam ser potentes instrumentos na transmissão de alguns valores que transitavam entre o conservadorismo e o liberalismo, reconhecia-se que esses processos de difusão poderiam ser interpelados por ruídos provenientes do acaso e redundarem no extremo oposto de seu objetivo inicial. Dessa maneira, circulavam artigos que encaravam o teatro como uma balança formativa que poderia pesar para ambos os lados, dependendo da força e sucesso de sua regulação: ao mesmo tempo que ele era o impulso mais eficaz de algo que a própria imprensa e polícia não podiam dar conta, ele continha um risco iminente.

Em 1861, o literato Joaquim Manoel de Macedo insinua algo ainda mais incisivo:

O teatro não deve ser unicamente uma instituição de entretenimento público, entretenimento passageiro, estéril e sem resultados futuros; o governo que

deixa o teatro limitar-se a essa missão exclusiva, não só despreza o sábio preceito do poeta, que recomenda a mistura do útil com o agradável, como se expõe ao triste castigo de ver estragar-se e corromper-se no país a língua, o gosto, a arte e, o que é mais, de sentir dentro de algum tempo o fruto de falsas doutrinas, de erros inconvenientes espalhados na população. O teatro não é somente uma instituição civilizadora; pode mesmo exercer e exerce uma certa influência política, pode mesmo concorrer e concorre para uma revolução (MACEDO, 2001, p. 532).

Certamente o que mais chama a atenção nas linhas supracitadas é a própria ideia de uma prática que possuiria um devir, ou melhor, uma possível consequência revolucionária, não devendo ser limitada apenas por sua compreensão pedagógica na esteira do processo civilizatório. Deve-se notar que a atribuição dessa qualidade ambivalente para as práticas teatrais é rara nos artigos oitocentistas. Macedo é um dos poucos exemplos encontrados que pontua o fato de que o teatro podia servir tanto ao entretenimento quanto à função civilizatória e, ainda mais, a espaços de ação política imprevistos. Mesmo assim, com seu artigo pode-se ver que aparecia nos meios de produção de escrita acadêmicos, portanto, a ideia do teatro como uma prática múltipla: espécie de lócus vazio em princípio, o teatro poderia ser mobilizado em direções diversas e ter como fim uma série de efeitos distintos.

Não é sem motivo que, especialmente a partir da década de 1850, ao teatro como espaço de jogo, entretenimento, riso e distração, sobrepõe-se a defesa incisiva de um recinto sério ao qual o espectador deveria respeitar no intuito de apenas tomar lições:

O teatro é um lugar sério, principalmente o Teatro Lírico; aí já ninguém vai só para rir-se, vamos para ouvir cantar, vamos para gozar do espetáculo que oferece o congresso de muitas pessoas distintas, talvez de muitas belezas em um grande salão ilustre, vamos, talvez, para conversar nos intervalos, vamos atrás de todas essas emoções ao mesmo tempo. Mas as pessoas que procuram emoção desta ordem formam em todos os países o círculo mais brilhante da sociedade, constituem uma companhia escolhida, cujos gostos e tons senão compadecem com a algazarra, a cujo cavalheirismo é doloroso a desfeita que em sua presença irroga qualquer arbitrariamente a atores que talvez ela aprecia. A algazarra, pois, é uma inconveniência (CORREIO MERCANTIL, 6 fev. 1855, s/p).

Vê-se que o terreno ocupado outrora pelo ruído proveniente das pateadas dava lugar, paulatinamente, para o recinto da pureza. A lupa que passou a incidir sobre os comportamentos praticados nos interiores dos teatros se tornava cada vez mais pronunciada: a exibição dos defeitos e imperfeições das atitudes manifestas nas salas de espetáculo se tornava visível fosse pela presença policial, fosse pela descrição pormenorizada nos periódicos que circulavam pelas grandes cidades. Tratar-se-ia, também, de um período em que se regulariam alguns tipos de manifestações artísticas:

O tempo das comédias de *cordel* e das cínicas truanices do entremez chulo já vai, felizmente, longe de nós! O teatro agora não é mais um palanque de saltimbancos adestrados no jogo de pilhérias grosseiras ou de momices de palhaço; pelo contrário, é um recinto onde, ao passo que nos distraímos, corrigimos os costumes, aprendemos a dar valor às mais delicadas manifestações da inteligência e da arte e, sobretudo, a esse apurado bom gosto que diverte e educa sensivelmente as plateias (REVISTA DRAMÁTICA, 3 jun. 1860, p. 64).

Essa espécie de demanda educacional respondia a quê, especificamente? Qual era o objeto ao qual esse processo educativo deveria responder? É Machado de Assis quem define o alvo de todo esse processo: o ensino do valor superior da arte.

A iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado — vai além da rampa, vai ao povo. As plateias estão aqui perfeitamente educadas? A resposta é negativa. [...] A iniciativa, pois, deve ter uma mira única: a educação. Demonstrar aos iniciados as verdades e as concepções da arte: e conduzir os espíritos flutuantes e contraídos da plateia à esfera dessas concepções e dessas verdades. Desta harmonia recíproca de direções acontece que a plateia e o talento nunca se acham arredados no caminho da civilização (ASSIS, 2001, p. 488).

Verdade da arte: é a partir da delimitação desse novo estatuto do escopo artístico que se erigirá um movimento em prol de algo como um modo específico para o exercício da crítica teatral. Não mais se exercendo por meio de um jogo de embate, como no caso da pateada, a crítica passará a ser praticada a partir de toda uma disposição pedagógica criando ao seu redor um campo normativo e prescritivo que visará não somente refutar, excluir e reprimir, mas, acima de tudo, ensinar.

Pode-se observar que o que estava sendo debatido nas páginas dos periódicos na década de 1850 e 1860 remetia à formalização de um novo sentido para o entendimento do próprio gesto de juízo em relação às práticas teatrais. Junto a esse movimento, tratava-se, ao mesmo tempo, de ter como objetivo a forja de determinado tipo de indivíduo social: ao mesmo tempo cidadão, civilizado e crítico. Não coincidentemente, muito pode ser lido nos periódicos em relação à ideia da necessidade de instauração de uma crítica teatral nacional. Sobre esse assunto, lê-se no *Correio da Tarde* uma extensa exposição dos rumos que a prática da crítica teatral deveria tomar no país.

Deve o crítico ser um severo censor, cuja severidade seja movida pela paixão, encarando as coisas através de um prisma, mentindo à verdade e à sua própria consciência; acabando, enfim, por endossar o mal e deprimir o bom? Não. A crítica, para que se lhe dê o verdadeiro quilate e aproveite, tem por necessidade ser iluminada pelo juízo reto de uma observação escrupulosa. Não conhece autores, julga as obras; não vê indivíduos, discute os artistas; não pode deixar-se levar pelo coração, observa e analisa com a inteligência. Não são as conveniências individuais, as amizades ou os despeitos que lhe movem a pena;

é o raciocínio, a análise séria, o estudo e o respeito da arte que lhe ditará o pensamento, proclamando a verdade ou na censura ou no aplauso (CORREIO DA TARDE, 21 nov. 1860, s/p).

Erigia-se, portanto, uma série de saberes artísticos que operariam como modelo para esse tipo de análise imparcial ao qual a crítica teatral se prestava exercer. Ainda, ela passava a organizar esses saberes, de maneira a operar, como bem notou Machado de Assis, como um “tribunal sem apelações, garantido pelo governo, sustentada pela opinião pública, pautada pela razão e despida de estratégias surdas” (ASSIS, 2008, p. 216).

O que se evidencia ao longo das discussões travadas nos periódicos oitocentistas é o fato de que a crítica teatral não ficaria restrita apenas a um campo normativo, ou seja, o gesto crítico em causa apresentava consequências que poderiam ir além da emissão de um juízo final a respeito de qual forma de arte seria verdadeira e qual seria falsa. Mais uma vez, é por meio de um excerto de Machado de Assis que se encontram descritos outros efeitos fundamentais da prática crítica:

A crítica com os estreantes deve empregar uma solicitude materna, mostrar-lhes o mau e o bom caminho, ensinar-lhes a evitar os precipícios e alcançar o alvo a que todas as inteligências se dirigem; isto para com o poeta. Para com o público, serve ela de intérprete da ideia do poeta, defensora mesmo da sua composição, a fim de animá-lo a tomar vôo mais seguro (ASSIS, 2008, p. 259).

Em primeiro lugar, pode-se observar que a crítica não é aí traçada como um campo de ação que se dirigiria apenas ao corpo do espectador e ao papel desempenhado por ele no evento teatral. Fica evidente o caráter pedagógico e prescritivo que a crítica passava a exercer também em relação aos próprios artistas de teatro. Desviando sua atenção das plateias, muitas vezes as críticas tinham como alvo o corpo dos artistas, seus modos, suas performances, e, nesse sentido, faziam recomendações em direção ao seu aperfeiçoamento pautadas por critérios específicos.

Segundo ponto a ser observado é o fato de que se o artista se encontrava no centro das prescrições da crítica teatral, o espectador era também convocado a um papel inédito: o de um leitor que deveria ter treinada sua capacidade de acessar os sentidos profundos das ideias presentes na obra em questão. Cumprindo um papel bastante inédito, o espectador passaria a ser descrito paulatinamente como um indivíduo cujo dever seria entrar em contato com a profundidade temática e sensível de uma obra. Ora, a novidade fundamental desse requisito seria a própria invenção de um modo específico de se relacionar com os objetos artísticos que pressupunha que neles existiria de antemão algum fundo de difícil apreensão, um mistério fundador, uma verdade última não oferecida facilmente a qualquer um. Assim, seria por meio

dessa nova demanda por um espectador intérprete dos significados presentes na obra que a própria crítica teatral passaria a se constituir como o ponto ápice do gesto interpretativo, tendo a atitude hermenêutica como uma de suas bases fundamentais.

Nessa direção, encontrava-se, uma vez mais, a crença na eficácia pedagógica da instituição teatral:

Os jovens e também as classes inferiores da sociedade ouvem com muito gosto os discursos e mesmo os argumentos, sempre que são capazes de compreender seu objeto e encaram as funções dramáticas com maior prazer e proveito. Não é tão útil que as ouçam os jovens, é mister que tomem uma boa parte nelas. O apresentar comédias sob uma boa direção é muito útil: é o melhor método de se adquirir uma boa pronúncia, enunciação clara, boa produção e ação generosa: a memória se robustece e entesoura um caudal de vozes escolhidas e expressões elegantes, e o entendimento vai aprendendo a julgar corretamente da excelência dramática (REVISTA DRAMÁTICA, 3 jun. 1860, p. 48).

A centralidade das ideias de entendimento e de compreensão que aparecem no excerto evidencia uma possível chave para entender o processo que passou a conjugar na crítica teatral tanto o gesto prescritivo quanto o hermenêutico, formalizando toda uma nova maneira de se fazer crítica que mais nada teria a ver com a prática da pateada. Se os hábitos dos artistas deveriam ser reformados, tudo estaria justificado pela precisão com a qual os efeitos de sua performance incidiriam no corpo do espectador sem risco de descontinuidade ao longo do processo de comunicação/transmissão. Da mesma maneira, o público, quando — e somente se — capaz de compreender as mensagens enunciadas pelas práticas teatrais, poderia tirar proveito direto dessas ideias, assim como uma nova aprendizagem.

Deve-se notar, também, que um dos alvos principais desse tipo de proposta emitida pela crítica voltava-se para as classes inferiores da população. Dessa maneira, esperava-se que o teatro exercesse sua eficácia pedagógica também em relação ao público pobre das grandes cidades. Ainda, será sobre esse público composto pelas camadas inferiores da sociedade que será lançado um novo problema para as discussões teatrais da época. Trata-se, é evidente, da resistência com a qual uma parcela da população se posicionava ao ser confrontada pelo acosso policial ou por atitudes moralizantes verticalizadas. Nesse sentido, o problema da gestão cultural dessa parcela da população faz emergir a resposta para a seguinte pergunta: o que diferiria a prática da polícia daquela da crítica teatral? Um artigo da *Revista Dramática* expande essa problemática:

Em remotos tempos, duas coisas bem diferentes, bem distintas foram — teatro e polícia: hoje, dizer uma ou outra é a mesma coisa. Se, pois, o teatro se acha tão intimamente ligado à polícia, se esta tanto a peito há tomado cortar os abusos, enfrear os turbulentos; se o povo, conhecedor da razão, hoje abandona

o selvagem uso de reprovar com insultos; qual a razão por que a polícia não cura de promover tudo a benefício do teatro, o por que não proíbe recém-nascidos nos camarotes, as assuadas que não devem ser permitidas? Responderá a polícia que isso tem feito; concordamos: porém, reprovamos os meios. A polícia, em muitas ocasiões, tem sido prudente, nós a justificamos; porém, em outras, tem feito dos espectadores um bando de idiotas; por exemplo: — O que pretende a polícia quando manda para a porta do teatro duas praças — com armas e baionetas caladas? O que pretendeu quando mandou, em março, dez homens armados, e, entre eles, um militar que trepou em bancos e, desse lugar, dirigiu facécias à plateia?! Este militar enviado pela polícia na ocasião em que se chamou um ator à cena, será um exemplo fiel do que é a polícia? — Pois ele nada mostrou de gravidade nem respeito! (REVISTA DRAMÁTICA, 6 maio 1860, p. 7).

Vê-se que é justamente no intervalo provocado pela insuficiência da ação da instituição policial na regulação dos comportamentos nos teatros que a crítica teatral ambicionará ela mesma intervir. É notável o fato de que a deficiência da ação policial seja pontuada tanto pelo desregramento comportamental dos próprios indivíduos que compunham a guarda quanto pelo fato dessa instituição ser incapaz de resolver problemas imediatos e aparentemente simples, como a retirada de presenças incômodas das plateias, como os recém-nascidos.

Ora, até então a crítica se encontrava limitada a esboçar critérios de juízo, de gosto e propor processos de aprendizagem e recomendações para artistas e público. Vê-se, a partir de então, que os críticos não se contentarão em apenas prescrever e delimitar critérios, mas também proporão exclusões. Por meio da delimitação de tais e quais pessoas podiam, ou não, estar presentes no teatro, a crítica passava a atribuir a si mesma um papel bastante específico: o de criadora de critérios para a segregação de determinados tipos sociais dos espaços teatrais. Para um teatro distinto, uma plateia distinta. Quais seriam os indivíduos que ameaçariam, portanto, os novos ideais ilustrados que entravam em cena? Ora, tornava-se necessário restringir subitamente o acesso aos edifícios teatrais para a parte mais *xucra* da população — os não cultivados, os iletrados, os recém-nascidos, as pessoas em situação de escravidão, os diletantes. Tem-se aí, é claro, a figura do *um qualquer* novamente sendo problematizada pelos periódicos da época. Seria em relação a essas figuras que tanto a instituição policial quanto a própria imprensa e crítica teatral se ocupariam em gerenciar. Ainda, a crítica teria como objetivo zelar, via apoio policial, por uma série de normas comportamentais que passariam a ser valorizadas nos recintos teatrais. Observamos, assim, o emaranhamento entre ambas as forças aqui em voga, a crítica e a polícia — o látigo e o raio —, no processo de afastamento, ou melhor, da regulação da presença do *um qualquer* em determinado âmbito da cultura.

***roleta do ipiranga**

Os métodos para não enlouquecer enquanto se espera são dois: vencer na loteria ou ter em conta que em todo claro há a sua parte escura e vice-versa. Em relação ao segundo procedimento, qualquer boca sem dentes não pode segurar o riso ao retrucar: liberte-se definitivamente da lógica que te traz sempre ao conflito entre dois termos. Na dúvida entre o *a* e o *b*, opte por seguir a trilha aberta pela luminosidade que acontece na diminuta lâmpada dos peixes abissais.

*

as patas também atrofiam.

e também os quadríceps e seus respectivos músculos adutores.

*

tudo isso é um segredo:

antes que a ciência atestasse a verdade final de qualquer mínima partícula de nosso mundo em comum, o acaso se manifestava por transbordamentos ainda maiores.

os dedos que martelam teclas em qualquer sinfonia ou composição textual bem sabem que devem lidar, vez ou outra, com escorregões, equívocos ou os elementos desconcertantes. da mesma maneira, os espectadores também estão ávidos por assistir aos intérpretes derrapando, tombando, caindo, sendo pisados pelo acaso, ou soprados pelo arbitrário para bem longe dali.

e aí

há um conto do arbitrário que repousa em nossa condição de poder estar aqui e ali ao mesmo tempo. vê?

agora que estou aqui, flagro uma evidência.

e, lá, vejo que as cercas se tornaram todas subterrâneas e que o universo se propaga mais para baixo do que para cima, ao contrário do que os astrônomos consideram como verdade...

e aí, onde você está, se a minúscula lâmpada vermelha pisca e anuncia que é chegada uma mensagem que te convoca para o amor, pode-se, também, apagar as luzes e afastar de si os sinais que distraem de modo a penetrar com maior qualidade a esfera desse instante entre nós.

rs, dar livre curso ao pensamento é tão divertido.

sabe que antes dos aeroportos e do galeão, havia formas de teletransporte, das quais os arquivos apagaram os registros? disso se conclui que é péssima essa nossa mania de crer

e de crer que estamos eternamente em evolução e progresso.

por isso, confia no vaticínio: há camadas de nossas peles cujas marcas serão retomadas futuramente sob o signo da ausência. entretanto, hoje sabemos muito bem de sua concretude: belisca.

e, se você agora estiver perguntando — qual é o objeto dessa discussão que estamos travando? — olhe para cima. vê? ele — o objetivo — esteve o tempo todo aí, pairando, como uma auréola sobre sua própria cabeça. escuta a indiferença que o tempo te lança e respira. a noite pode passar sem que o pensamento pese, deixando com que as moléculas exerçam sua condição subatômica.

há outras lógicas para exercer o pensamento.

algumas, inclusive, calam.

outras elevam todos os sons ao seu redor e encontram seu estado da arte no misto de produção de linhas e tamanhos monstruosos.

outras sabem do mundo: o mal.

e, aqui, acredita-se que o pensamento pode escorrer sob a testa como faz a água que emerge a partir do prazer e da pena e do calafrio, retomando alguns sentidos esquecidos e dos quais achávamos graça quando éramos crianças. e isso pode ser um bálsamo. e o convite para habitar.

escrever a própria terra, é isso habitar.⁷³

hoje, desaparecerão diante de nós também algumas camadas de texto que se creem demasiado profundas: ode à superfície.

*

trégua e impasse
é o momento de terminar?

*

Há um parque composto por um monumento, um museu, jardins franceses e uma Casa do Grito. Trata-se do Parque da Independência localizado à Av. Nazareth, S/N, bairro do Ipiranga, cidade de São Paulo (bastante próximo ao SESC).

O Monumento à Independência do Brasil é um conjunto escultórico em granito e bronze. Localiza-se às margens do riacho do Ipiranga, lugar cuja intimidade já nos foi dada a visitar. As três esculturas do monumento fazem alusão direta ao episódio do grito do Ipiranga, à revolução pernambucana de 1817 e aos inconfidentes mineiros.

O monumento possui também uma cripta onde está instalada a capela imperial, construída para abrigar os restos mortais de D. Pedro I (embora o seu coração tenha ficado na Igreja da Lapa, no Porto), de sua primeira esposa, D. Leopoldina de Habsburgo, e também de sua segunda esposa, D. Amélia de Leuchtenberg.

O conjunto é tombado nas três esferas do poder executivo

*

Os déspotas, os tiranos, os imperadores e todos os outros seres superiores análogos a eles conseguem se equilibrar até que bastante bem em mulinhas, burros, zebras e asnos. Por cima desses animais, eles realizam curtos passeios cotidianos para irem se acostumando com as paisagens emergentes e as novas edificações que aparecem em consequência das direções tomadas pelo curso da história.

⁷³ INVISÍVEL, 2016.

Entretanto, por mais que montem em mulas, todos esses homens têm suficiente adrenalina para cavalos, mesmo que lhes falte alguma técnica para dominar o bicho.

Os corcéis, por sua vez, derrubam os grandes homens e os deixam agonizando na relva e perdendo o controle dos mesmos ossos que ora podiam governar.

E essa é mais uma tragédia do governante cuja ossada é manipulada pelo primeiro *qualquer* que chega ao cadáver para decidir sobre o seu destino:

D. Pedro I, o bicho estúpido, tem quatro de suas costelas esquerdas quebradas por quedas de cavalo: duas se rompem em 1823 e as outras duas em 1829. Em 1834 ele morre. Acredita-se que as fraturas de grande parte de seu tronco esquerdo teriam inutilizado um pedaço considerável de seu pulmão, intensificando a tuberculose que o levaria à morte.

*

Há uma mulher nossa contemporânea cujo nome é Valdirene e que restituirá o ar aos mortos.

Valdirene é mulher apaixonada pelos contos da realeza brasileira e pela Verdade, cuja consoante está presente e oferece grandeza ao seu nome, tido socialmente como tão ordinário.

Atleta da Polícia Militar do Estado de São Paulo entre 1986 e 1999, Valdirene se torna amazona do Regimento da Polícia Montada. Após domar diversos cavalos e ver fracassadas as suas tentativas de se tornar policial militar, ela passa a ser estagiária e segurança do Consulado de Mônaco em São Paulo. Lá, ela tem sua experiência mais direta com a monarquia. Com uma futura graduação em História e seu interesse pela arqueologia, por meio de uma filiação ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Valdirene decide que abrirá os caixões do imperador e das duas imperatrizes.

Da mesma maneira como os ossos pavimentados nos estacionamentos sibilam ordens para as escavações do presente, as criptas dos monumentos também podem emitir tais sinais e exercer fascínio semelhante.

Para escrever sua dissertação intitulada *Estudos de arqueologia forense aplicados aos remanescentes humanos dos primeiros imperadores do Brasil depositados no Monumento à Independência*,⁷⁴ Valdirene exuma a ossada de D. Pedro I, D. Leopoldina e D. Amélia.

Entretanto, para fazer isso, é preciso pedir autorização para a família, por uma questão de ética e respeito. Valdirene, então, humildemente bate à porta da Família Imperial do Brasil, e tem uma reunião com Sua Alteza Real e Imperial (S. A. R. I.) o príncipe D. Luís de Orleans e Bragança. Após uma conversa com ele e seu irmão, S. A. R. I. o príncipe D. Bertrand, eles concedem a permissão. Ambos os príncipes do Brasil ocupam o primeiro lugar nos agradecimentos da dissertação de Valdirene, ao que ela acrescenta uma nota que muito nos esclarece a respeito da importância de tais indivíduos:

“A família Imperial do Brasil sempre soube a importância da Ciência, afinal, foram eles que trouxeram as pesquisas científicas para o país e seus descendentes mantêm essa tradição”⁷⁵

[É nosso destino ver tornada a miséria maiúscula na ordem e no progresso imperial que persiste]

Após a autorização do coração científico da família imperial brasileira, Valdirene se encaminha ao Estado: dirige-se à Prefeitura do Município de São Paulo, especificamente para o Departamento de Patrimônio Histórico (DPH), órgão responsável pela conservação do Monumento à Independência. Com a autorização final do diretor do DPH, o trabalho de exumação tem início no dia 23 de fevereiro de 2012.

*

Ao longo de três madrugadas, os restos mortais dos três corpos são transportados à Faculdade de Medicina da USP para passarem por três sessões de tomografias e ressonância magnética. São produzidas três fichas cadastrais administradas por três equipes médicas que concedem aos restos dos nobres o direito à três baterias

⁷⁴ Esse texto (AMBIEL, 2013) compõe o eixo do fragmento.

⁷⁵ AMBIEL, 2013, p. 81.

de exames. Se fossem menos ossos e mais carne poderiam perceber que três também são os mistérios que se pronunciam nas paredes assépticas dos hospitais.

Eis os resultados divulgados por Valdirene, vaidosa das verdades verificadas vivamente e vinculadas aos velozes vereditos vereditivos:

- a) Comprovam-se as quatro costelas quebradas de Pedro;
- b) Confirma-se que Leopoldina foi enterrada com a mesma roupa com que foi à coroação de Pedro e com sua faixa de imperatriz. A roupa é composta por fios de seda.
- c) Por não haver nenhum indício de fratura no corpo da ex-imperatriz, Valdirene pode desmentir a história de que Pedro teria empurrado sua esposa para cair de uma escadaria.
- d) Amélia, por sua vez, foi mumificada. Embora com o corpo enegrecido, pode-se ver e tocar em seus cabelos, unhas e cílios.

Nada se diz a respeito das noites de espetáculo, muito menos dos jardins destruídos e dos convidados petrificados.

Ainda, em meio aos ossos de Pedro estão dispostos 24 cartões escritos por militares, dentistas, diplomatas, coveiros, brasileiros e portugueses. Segundo Valdirene, os cartões foram postos dentro do caixão no traslado do corpo ao Brasil acontecido em 1972. Ela pensa que o fizeram para que, um dia, pudessem ser lembrados pelo futuro e ter seus nomes divulgados. A pesquisadora lamenta esse incidente e violação e, como vingança, promete que manterá todos os nomes dessa gente em segredo.

A pesquisa, como é de praxe a esses arroubos e achados, será transformada em documentário. Há cerca de 800 horas de imagens produzidas. O filme, com o título de *Não temais ímpias falanges* não tem previsão de estreia, pois aguarda captação e patrocínio.

*

1784. Em Vila Rica a primeira loteria brasileira é anunciada. Com o dinheiro arrecadado serão construídas a Câmara dos Vereadores e a Cadeia Pública.⁷⁶ A racionalidade política brasileira emerge e afirma: *um qualquer* poderá ocupar o seu devido lugar na nova ordem social.

A loteria é um buraco, um oco, um negro: trata-se sempre de conseguir dinheiro suficiente para se colocar a salvo das intempéries da vida, e permitir uma vida mais folgada, sem trabalho e sem esforços, para a pessoa e sua família.⁷⁷

Pesquisadores afirmam:⁷⁸ loterias são uma estratégia de arrecadação muito usada em países com populações pobres e paupérrimas. Seu objetivo, em geral, é recolher voluntariamente montantes de recursos extras para edificações específicas do poder estatal.

Há críticas em relação à sua existência e à voluntariedade mesma que leva *um qualquer* a apostar. Há protestantes que são contra sua validade moral, pois entendem que a prática desperta esperanças de grandeza que nunca serão satisfeitas para a grande maioria. Além disso, ela amarra qualquer pessoa no perpétuo desvio do dinheiro de sua própria sobrevivência numa batalha quase sempre perdida com a sorte e

com a morte, a letra escorrega.

Os anarquistas e comunistas as combatem por se tratar de uma prática prestidigitadora e ilusionista. Qualquer um que aposta, segundo suas teorias, está preso na teia da pura alienação e a loteria serve para impedir a organização concreta entre as camadas operárias.

Não se deve deixar a miséria individualmente. E, mesmo com tanta tomada de posição, a miséria cresce. As casas lotéricas também.

Se a eletricidade murmura, a caneta hachura: seis números marcados aleatoriamente no bilhete.

⁷⁶ LONER, 2011, 2014.

⁷⁷ LONER, 2011, 2014.

⁷⁸ LONER, 2011, 2014.

O que a tinta cobre a sorte elege: vão-se contados os dias de martírio. E, no porto tedioso das expectativas nacionais, os ventos sopram e as embarcações se movem.

Devido ao sucesso da iniciativa, a prática é adotada em todo país durante o século XIX. O governo concede sua exploração preferencialmente com fins de construção de Santas Casas, hospitais, orfanatos, monumentos e teatros.

É D. Pedro II, a besta cultivada, quem regulamenta o funcionamento das loterias em abril de 1844.

a seguir, notas a respeito de uma prática permanente:

Jânio Quadros, em 1961, determina que o Governo Federal será o único responsável pela realização de loterias no país e que o sistema de sorteio será administrado pela Caixa Econômica Federal.

A Mega Sena surge em 1996. A aposta de seis números é vencida pela primeira vez por um qualquer de Salvador.

Em 2008 surge a Mega Sena da Virada, estimulando bolões e apostas coletivas realizadas por grandes grupos. O sorteio ocorre todos os anos antes do último dia, 31, na expectativa de um novo ano melhor.⁷⁹

*

é sempre a tentativa de alguma luminosidade.

*

Não é à toa que a ascensão das loterias se dá ao longo da segunda metade do século XIX. Com a lei do Ventre Livre, filhos de escravos, ex-escravos e os próprios cativos começaram a poder apostar. Os fins dessas apostas são diversos: trata-se tanto de apostar para enriquecimento pessoal como para libertar parentes e grupos que estão em cativeiro.

⁷⁹ LONER, 2011, 2014.

Com o recorrente sorteio de bilhetes comprados por negros, dissemina-se a ideia de que há uma justiça divina orientando as premiações. Muitos senhores de escravos começam a apostar junto com seus cativos, ou pedir para que eles escolham os números de aposta.⁸⁰

A associação abolicionista *O Clube Emancipador* pretende cumprir seu fim de alforriar cativos apenas por meio do ganho lotérico. Entretanto, ao longo de sua existência, o acaso não lhe confere a sorte de nenhum bilhete premiado.

*

A loteria mais documentada do século XIX certamente é a Loteria do Ipiranga. Trata-se de arrecadar para edificar um monumento à Independência: uma homenagem à terra que grita. O riacho escorre e os bichos se dispersam do enquadramento.

Seu prêmio é rico: 1000:000\$000. Os bilhetes são postos à venda em 1880. É um fenômeno nacional: seis milhões de pessoas, de todas as partes do país, se inscrevem.⁸¹

O sorteio de seu primeiro grande prêmio acontece hoje: promessas de liberdade. Corações na boca.

A loteria sai para a cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. O imenso resto do país lamenta ao saber, e inveja.

Em Pelotas, há tumulto. O número sorteado está metade nas mãos de um grupo de compradores e a outra metade na de outro.

159.885

Quem guarda esse número é um caixeiro português, que decide ficar em silêncio e não autoriza a divulgação de seu nome. Sabe-se, e não se pode precisar como, que depois de Pelotas foi à Porto Alegre e, depois, foi se esconder na Europa.

⁸⁰ LONER, 2011, 2014.

⁸¹ LONER, 2011, 2014.

Quem guarda esse número é também um conjunto de sete pessoas:

Henrique Salgado, branco, sapateiro.

Francisco de Oliveira, branco, sapateiro.

Felicidade Pereira da Silva, branca, única letrada do grupo.

Pedro, negro, menor de idade e filho de um liberto, aprendiz de sapateiro.

Joana Gonçalves da Conceição, negra, liberta.

Josefa Campos, negra, cativa.

Clarinda Crespo, negra, cativa.

Seus nomes são divulgados. A fama é instantânea. Em sua presença, 15 oradores, 3 jornalistas, 6 advogados, cinquenta corretores, duzentos mendigos, escravos a pedir esmolas pela sua liberdade — eis a cena.⁸² Os jornais passam a cobrar dos negros que alforriem seus familiares e amigos e dos brancos que invistam em terrenos e ajam com parcimônia.

Com o passar do tempo, a vida se desenrola, as pianolas choram e o monumento é erguido.

Henrique, Francisco e Joana morrem na pobreza por conta da má administração dos recursos e dívidas herdadas; Pedro é acolhido por um tutor até a sua maioridade e, quando maior, outro tutor aparece alegando sua incapacidade de gestão; assim também acontece com Clarinda Crespo, que, antes de ser tutelada, compra o bilhete da própria liberdade; Josefa Campos também o faz e, além disso, liberta muito mais cativos do que todos os outros, entretanto, acaba sendo joguete de interesses alheios e é levada a tribunal por suspeitas de ter matado seu marido; de Felicidade nada se sabe, ela desaparece completamente dos registros oficiais.⁸³

*

⁸² Episódio descrito pelo jornal *Correio Mercantil* (LONER, 2011, 2014).

⁸³ LONER, 2011, 2014.

O arbitrário arrecada o patrimônio.

Em 1809, uma loteria aberta tem como fim a construção do Teatro São João, o atual Teatro João Caetano. E a estátua do ator, disposta à frente do teatro, será reinaugurada hoje.

Da mesma maneira, Santas Casas, prédios de faculdades, cadeias, bibliotecas públicas etc. são erguidos a partir de fundos provenientes da arrecadação lotérica.

A promessa de ascensão de *um qualquer* faz emergir todo um cenário arquitetônico e institucional cujo objetivo é, muitas vezes, a própria regulação de seu corpo, seu passo, seu emocional, sua expectativa.

O fluxo sanguíneo aumenta: apostas. Ao redor, a cidade se solidifica.

Tremores internos e externos virão: o azar.

Espera, para não enlouquecer.

4.2.4. A emergência de um olhar especializado

A fim de pontuar a emergência de todo um novo regime de verdade a respeito das práticas teatrais brasileiras será preciso retomar o processo de extinção da prática da pateada. Supõe-se que tal marcha tenha sido ativada a partir do começo da segunda metade do século XIX.

Em 1855, com a experiência legislativa francesa, vê-se que a atuação dos pateadores brasileiros passaria a ser julgada por meio de uma cisão entre dois públicos distintos: nem todos da plateia seriam responsáveis pela pateada, mas apenas alguns maus espíritos, desregrados e inoportunos. Além disso, passou-se a defender a permissão das pateadas apenas nos seguintes casos:

- 1º: Ao artista na sua estreia;
 - 2º: À direção ou ao compositor na primeira representação de uma nova ópera;
 - 3º: À direção, quando anuncia um espetáculo e dá outro;
 - 4º: À direção quando deixa de contratar um artista superior, para escriturar outro inferior!;
 - 5º: Ao artista, no ato em que ele faltar ao respeito devido ao público.
- É somente nestes casos que as pateadas são toleradas como convenientes; e, mesmo assim, há regras estabelecidas: não é possível deixar-se a grande maioria dos espectadores à mercê de meia dúzia de pateadores: quem compra bilhete quer gozar o espetáculo, não vai para desfrutar alaridos (CORREIO MERCANTIL, 13 fev. 1855, s/p).

Dessa maneira, trazia-se novamente à baila a crença no teatro como potente instituição moral e pedagógica. Segundo algumas argumentações, ao teatro defendido como escola do povo estariam ocorrendo seres brutos que instaurariam a “celeuma infernal e manifestações estúpidas”, postando-se “justamente contra os ideais de civilidade, urbanidade, delicadeza e ordem” (CORREIO MERCANTIL, 9 abr. 1855, s/p). E, mais à frente, o pateador — fosse ele um adulto ou uma criança — passaria a ser compreendido como uma pessoa de *mau gosto*: “É insuportável que os espetáculos do teatro lírico continuem a ser perturbados por homens e crianças, sem gosto e sem critério, que dão uma pateada com a mesma consciência com que fazem uma grande ovação” (CORREIO MERCANTIL, 9 abr. 1855).

Pode-se afirmar que a primeira grande força discursiva responsável pela diluição da prática da pateada ocupava-se de negatizar o ser moral do pateador. Seguindo nessa direção, vê-se que uma série de discursos que proliferaram a partir da metade do século XIX operaria de modo a desqualificar os pateadores, considerando-os seres vis e párias sociais. No episódio no qual um indivíduo da plateia lançou um objeto que lesionou o seio da atriz Mme. Charton, o *Correio Mercantil* de 2 de fevereiro de 1856 seguiria acusando os praticantes da pateada de “seres audazes e sem inteligência”. Díspares das luzes, das letras e das ciências, os pateadores passariam a ser tratados como meros amadores, partidários ou apenas diletantes apaixonados

— e, claro, inconsequentes. Assim, por meio do conjunto de ofensivas disparadas contra os baixos membros das plateias de então, formalizava-se, paulatinamente, o nascimento de determinado ideal para as novas plateias: o oposto do arruaceiro pateador seria o espectador de gosto, letrado e interessado nas artes dramáticas.

À essa oposição discursiva entre, de um lado, espectadores cultivados e interessados e, de outro, brutos, ignorantes e arruaceiros, somava-se a discussão da necessidade de transformação dos hábitos das plateias nacionais, já não mais do ponto de suas manifestações exteriores, mas da própria organização interna de seus valores. Um artigo publicado em 6 de fevereiro de 1855 no *Correio Mercantil* é preciso, por um lado, ao situar a pateada como um hábito entranhado no cotidiano dos habitantes da Corte e, por outro, ao apostar em uma transformação comportamental da população a ser obtida via processos educacionais, como forma de extinção de prática tão perversa à vida social. O que se propõe no texto, consistindo em uma inversão fundamental para a supressão da pateada, é uma mudança do próprio *status* da arte em relação à sociedade da época:

No tempo em que se acreditava, com Rousseau, que a profissão de artista dramático era naturalmente desonrosa, era consequente que cada espectador julgasse ter adquirido com o bilhete de entrada no espetáculo o direito de humilhar o artista que, por qualquer motivo, lhe desagradara. Mas, hoje, a arte tem reivindicado os seus foros, a opinião tem mudado e os aprecia de outro modo. O artista, que hoje se distingue por um talento superior, é geralmente estimado, e o que está abaixo das exigências do gosto cênico, nem por isso é tido por um ente desprezível. É de certo que o artista não é senão um *pregador* em ação. O pregador nos mostra, empregando a palavra, quais as consequências, por exemplo, de um vício; o artista nos põe debaixo da vista o mesmo vício, disfarça-se para nos fazer rir (talvez de um tolo), mas assim procede afim de fazer-nos maior impressão, e não há motivo para expor-se ao desprezo de ninguém. A ação e o disfarce da figura não devem colocá-lo em pior posição do que o pregador. Se aquele recebe dinheiro, este também o recebe, e como um e outro todos os funcionários do Estado (CORREIO MERCANTIL, 6 fev. 1855, s/p).

O excerto acima oferece alguns pontos de observação para um segundo deslocamento discursivo, o qual culminaria na extinção de algo como a pateada: se a manifestação agressiva das plateias perante qualquer obra cênica organizava ao redor do próprio fazer artístico um espaço de tensão, a ideia de uma arte superior que passava a ser enunciada então visaria atenuar os riscos presentes na relação cena-público. Assim, o que passaria a predominar seriam enunciados afirmativos de uma arte essencial e legítima por natureza. Mais além, as noções de talento, superioridade e gosto verdadeiro passariam a ser sublinhadas.

Ainda, ao artista seria concedida, pela primeira vez, certa aura de verdade. Sua palavra, mesmo coberta por diversas máscaras, seria tão fundamental e moralizante quanto a dos reformadores espirituais:

O público é injusto para com os artistas dramáticos, quer quando os deixam — eles e suas empresas — entregues à absoluta descrição da autoridade, quer quando lhes mostram desprezo pelo ofício que exercem, quer, enfim, quando praticam atos diretos de tirania contra eles. [...] O público, sem dúvida, tem direito de exigir que o ator represente o seu papel, mas o ator, por seu turno, tem também o direito de exigir que lhe deixem para isso os meios (CORREIO MERCANTIL, 3 fev. 1855, s/p).

É de alguma maneira espantoso comparar o episódio de afronta acontecido em 1827 entre o *um qualquer* da plateia e a soprano Barbieri com a descrição a seguir que Machado de Assis faz sobre a relação do público com a atriz Sra. De Lagrange no ano de 1859:

A plateia fez justiça ao alto merecimento da Sra. De Lagrange. [...] Era necessário que o público sancionasse a reputação que se lhe não contesta de ilustrado; era mister que a Sra. De Lagrange, entre as recordações amargas que porventura tenha de levar da nossa terra, não guardasse uma ideia pouco generosa deste público tantas vezes caluniado, mas justiceiro no fundo. Com efeito, chamada à cena muitas vezes, teve de repetir a sua polca; e o público, no entusiasmo espontâneo que o dominava, aplaudiu-a freneticamente. Entretanto, uma parte capital do concerto esperava a artista e o público. Era um grupo de artistas, a companhia do Ginásio, que vinha oferecer à artista uma prova do alto preço em que tem o seu merecimento. A Sra. D. Gabriela à frente de seus companheiros era encarregada de reproduzir os sentimentos de que todos estavam animados. Trazia uma coroa de beija-flores, e ao oferecê-la à cantora pronunciou com voz comovida as seguintes palavras: *A companhia do Ginásio Dramático oferece a ti, artista de não vulgar talento, a ti, mulher de coração, boa, benévola, beneficente, um pequeno testemunho do apreço em que tem as tuas eminentes qualidades como artista e como senhora. Agora, permite a tua irmã de arte, não rica de talentos como tu, que imprima em tua mão um beijo, em sinal de admiração, respeito e de saudade.* Dada a coroa, pronunciadas as palavras, a Sra. De Lagrange, abraçou com efusão e reconhecimento a sua irmã de arte. As palmas romperam então mais entusiásticas, ao ver aquelas duas cabeças altamente talentosas que se uniam pelo abraço do afeto pelo ósculo da fraternidade. [...] As simpatias de que goza o Ginásio cresceram depois daquela noite memorável. Compreendeu que a arte é uma cruzada onde o ósculo recíproco alenta a coragem comum (ASSIS, 2009, p. 176, grifos nossos).

Observa-se a descrição de uma noite no teatro não mais como um espaço de tensão, mas como um salão onde transcorre a celebração mútua dos ideais de gosto, talento, benevolência e depuramento artístico. Vê-se que tais episódios de festividade acabavam por encastelar a relação entre cena e público em uma zona de consenso. Se uma das condições básicas para a prática da pateada era o justamente o alheamento, por parte do espectador, do discurso formal da arte, aqui o acontecimento perspectivado diz sobre o extremo inverso dessa indiferença. Ainda, paulatinamente, determinado público que frequentava os teatros passaria a se tornar um

aliado das ideias de respeitabilidade artística e passaria a considerar essas mesmas práticas a partir de um estatuto de verdade.

Sobre a necessidade do reposicionamento do estatuto próprio da arte, Machado de Assis arrematava:

Se, depois de tantos anos de amarga experiência, e dolorosas decepções, não vier uma lei que ampare a arte e a literatura, lance as bases de uma firme aliança entre o público e o poeta, e faça renascer a já perdida noção de gosto, fechem-se as portas do templo, onde não há nem sacerdotes e nem fiéis (ASSIS, 2008, p. 401).

Da desconfiança em relação aos artistas à ideia da arte como um templo visitado por espectadores cativos e fiéis. Como se vê, a intervenção e a regulação propostas pelo pensamento crítico fizeram com que, na balança dos jogos de veridicção, o peso recaísse fundamentalmente sobre o palco e não mais sobre as plateias.

Na toada do processo de extinção das pateadas, vê-se que as algazarras advindas da plateia precisavam ser substituídas por outro tipo de comportamento. Não se podendo apenas suprimir uma prática do dia para a noite, seria necessário criar algum tipo de manifestação análoga a ela. Ora, a solução encontrada foi a aposta na proposição de um tipo de comportamento menos violento e, ao mesmo tempo, mais preciso em relação à emissão de um juízo crítico tal qual a crítica teatral o formulava: o silêncio. Assim, a recusa a qualquer tipo de manifestação de rechaço passaria a ser valorizada como a modalidade mais direta e dura de desprezo de *qualquer um* da plateia em relação às obras e aos artistas.

O terceiro estrato discursivo responsável pelo banimento das pateadas seria, portanto, a invenção de um público discreto. Tal tipo de espectador assistiria às obras em silêncio, moderando suas manifestações ao longo da representação. Ainda, esse público aguardaria o término da obra para emitir seu juízo, resultasse ele em aplausos ou, mais drasticamente, em uma gélida quietude. Esse ideal de espectador que tomou conta das discussões sobre as plateias nas décadas de 1850 e 1860 aparece de maneira mais intensa à época da criação do Teatro Ginásio Dramático.

O Ginásio havia sido criado em 1855, e sua inauguração teria dois objetivos em vista: o primeiro seria fazer frente ao Teatro São Pedro de Alcântara, gerido pelo ator João Caetano e responsável pela representação de muitas peças da *escola romântica*; o segundo consistiria em fazer circular peças da dita *escola realista* francesa. Tais peças, que aportavam no Brasil pela primeira vez junto com o Ginásio, abordavam, em geral, “costumes e problemas que afetavam a burguesia, classe com a qual se identificavam e para a qual escreviam autores como Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Théodore Barrière e Octave Feuillet” (FARIA, 2012, p. 159). A

imprensa, à época da inauguração do Ginásio, acompanhou de perto o debate instaurado pelo público e intelectuais sobre qual recinto teatral seria mais justo valorizar, tendendo, em geral, para a defesa do ideal realista. Ainda, com o Ginásio,

[...] não era apenas a última novidade dos teatros parisienses que aqui chegava, mas um tipo de peça que podia ter um enorme alcance social, no sentido de educar a plateia, mostrando-lhe a superioridade dos valores éticos da burguesia, tais como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família (FARIA, 2012, p. 160).

Assim, os princípios da escola realista formalizados em uma profusão de peças teatrais traziam à baila uma vez mais a função moralizadora da instituição teatral. Seu maior expoente, o dramaturgo Dumas Filho, assim definia a corrente:

Seja pela comédia, tragédia, drama, bufonaria, seja pela forma que melhor nos convenha, inauguraremos o teatro *útil*, apesar do risco de ouvirmos gritar dos apóstolos da *arte pela arte* três palavras absolutamente vazias de sentido. Toda literatura que não tem em vista a perfectibilidade, a moralização, o ideal, o útil é, em uma palavra, uma literatura raquítica e malsã, nascida morta (DUMAS FILHO *apud* FARIA, 2009, p. 160).

É importante lembrar que o teatro de João Caetano era o único que contava com subvenção estatal à época, e muitos teriam passado a argumentar de que forma um teatro tão mais útil que o São Pedro poderia ser tão desprezado pelo governo, como era o caso do Ginásio.

Os periódicos circulantes na Corte passariam a descrever, assim como a produzir, as diferenças entre o público frequentador do São Pedro e o do Ginásio. No *Correio Mercantil*, pode-se ler uma separação radical entre tipos de espectadores frequentadores dos teatros da Corte:

[...] o Ginásio é frequentado por uma grande parte da população ilustrada desta Corte, por indivíduos que sabem o que veem, enquanto o teatro São Pedro é frequentado pela classe baixa e ignorante, por aquela que, nos seus momentos de desenfado, se apraz em gritar: — Tira o pé, papagaio! Amendoim torrado! Pau, pau! e outras muitas coisas! Pela mesma causa, ainda, o Ginásio tem a seu favor a mocidade inteligente e culta que, com algumas linhas seriamente escritas, mostram o que é a arte e de que lado está a razão e o progresso, enquanto o teatro São Pedro tem um sr. Justo que é um bobo de alto coturno, escritor de peças e sandices, que leva as lampas a todos os bobos dos teatros havidos e por haver (CORREIO MERCANTIL, 21 maio 1859, s/p).

Em outro texto de mesma data, assim é definida a pateada dos frequentadores do Ginásio:

Eles (os frequentadores do Ginásio) não descem tanto da sua dignidade, porque se dessem pateadas era dar importância a quem a não tem [...]. Fique o sr. Caluniador na certeza de que os frequentadores do Ginásio não dão pateada a ninguém; a sua pateada é o desprezo, e pelo desprezo a polícia não pode mandar prender ninguém (CORREIO MERCANTIL, 21 maio 1859, s/p).

Deve-se lembrar que a pateada instaurava um jogo de juízo dúbio (como no caso daquelas que eram compradas) e impermanente (peças pateadas também eram ovacionadas, e vice-versa), jogo esse que seria substituído pela investigação de uma verdade última do gosto. Essa espécie de ciência de julgar a qualidade de uma obra, pautada pelo *juízo reto e pela observação escrupulosa*, tenderia a criar ao redor do movimento de *um qualquer*, de se deparar com determinada obra teatral, a exigência de formação prévia em todo um novo campo de saberes: um *saber ver*, um *saber distinguir*, um *saber julgar*, um *saber interpretar*. Assim, veríamos, junto ao desaparecimento da pateada, a emergência de determinado saber crítico obstinado em formar também um espectador crítico, portador de alguma especialização em seu olhar. Entraria em cena, portanto, a demanda pela figura própria de um especialista dos saberes artísticos. Tal figura poderia, como se vê, assumir múltiplas formas: o crítico, o artista e até mesmo o próprio espectador.

Tal movimento, que incitaria os habitantes das grandes cidades brasileiras a se conduzirem a partir de uma interioridade cultivada, operaria em seus corpos pronunciadas mudanças subjetivas. Essa espécie de movimento pedagogizante proposto pela crítica teatral em aliança com a instituição policial resultaria de tal forma eficaz que faria com que as atitudes de enfrentamento dos espectadores em relação à cena fossem renegadas ou, no limite, internalizadas. O saldo de tal internalização seria cada vez mais a valorização da manifestação de um juízo *civilizado* emitido por uma multidão silente, respeitosa e moderadamente crítica em oposição ao teatro do escândalo ruidoso.

*

Talvez fosse por reear a formação dessa plateia de juízo disciplinado que José Agostinho de Macedo, o padre de mau gosto, escreveu algumas últimas linhas eufóricas e entusiastas da pateada como maneira de finalizar seu tratado:

E tu, ó povo, ó juiz sempre inteiro, perante o qual nenhum pedantão teatral é, ou pode ser definido, nem por Lúcio Crasso, nem por Marco Antônio; tu ó povo, que por instinto indestrutível aplaudes sempre o que é bom e escangalhas o que é mau, eu te peço [...] que assaltes o teatro com pateadas: não arreies, aqui estou eu, [...] purguemos o teatro, assim como ele deve servir para purgar as paixões. Mostrar-lhe as regras. [...] Pateadas e mais pateadas; e, enquanto não aparecerem peças boas, originais ou traduzidas (e por boa mão), regulares, honestas, decentes, que instruam deleitando, que as possa ver o homem de bem, a matrona grave, a donzela honesta, o pai de família morigerado, o mancebo curioso, o poeta sensato, o magistrado circunspecto, o estrangeiro sisudo, declara-te, ó povo, guerra eterna aos *chamados abrilhantadores*: pateada com eles, pateada, e mais pateada, e perdoa a limitação (MACEDO, 1812, p. 131, grifo do autor).

Há notícias de que as pateadas teriam sido retomadas nos teatros de Lisboa no século XX como resposta à censura da ditadura salazarista. Um artigo escrito pelo encenador português Joaquim Benite, intitulado *A pateada e a saúde do teatro*, foi censurado nos periódicos lisboetas em 1970 por debater os constantes rechaços ao retorno à prática de patear que circulavam na imprensa portuguesa. Defensor da prática, Benite ironizava parte da população que argumentava que ao teatro se deveria prestar comportamento distinto daquele visto nos estádios de futebol. O autor ainda insistia em recusar qualquer busca de critério que pudesse justificar o ato de patear: não haveria qualquer possibilidade de se instituir um árbitro do gosto. Assim, cada um teria o direito de patear como e o quanto quisesse. Segundo Benite,

[...] durante anos os nossos teatros respiraram tranquilamente a rotina dos aplausos no final dos espetáculos, a rotina dos intervalos, a rotina dos lugares-comuns, a rotina das encenações à la D. Maria II, a rotina da falta de ideias e do imobilismo. E o que aconteceu? Que vozes se levantaram pedindo para ser coarctado aos espectadores o direito de aplaudirem levemente? Que critérios foram apontados para justificar esses aplausos? Não... As peças eram más, os espetáculos maus, os críticos concordaram, os atores também concordavam — mas o público aplaudia (e continua a aplaudir, diga-se de passagem...) e ninguém protestava. Todos, pelo contrário, se sentiam muito satisfeitos. Ora, por que razão não acontece o mesmo com a pateada? Em princípio não deveríamos supor que o comportamento das pessoas em relação aos aplausos teria de ser igual ao que assumem perante as manifestações (aliás legais) de desaprovação? Pois bem, vamos responder de alto ao que todos sabem e não têm a coragem de dizer: é o medo que move os que assim atacam a irresponsabilidade do público. O medo de perderem seus lugares ao sol, pacata e diligentemente conquistados (BENITE, 2007, s/p).

CAPÍTULO 5

QUALQUER

(considerações finais)

As considerações finais desta investigação almejam aproximar as problematizações contemporâneas que focalizam o corpo, o comportamento e a subjetividade do espectador em relação aos processos previamente descritos referentes à existência e extinção da prática da pateada. Para cumprir tal fim, elegeu-se um exemplo proveniente da atualidade que atravessa os campos de saber anteriormente descritos do teatro-educação, estética da recepção e pedagogia do espectador. Segundo nossa perspectiva, tal exemplo é fruto de uma intensificação desses mesmos campos de conhecimento pois ele a se realiza por meio de uma formalização institucional que, por mais precária e ineficiente que seja, demonstra alguns efeitos do processo de pedagogização do teatro operando a pleno vapor na atualidade.

No ano de 2001 foi inaugurada a *Escola de Espectadores de Buenos Aires (EEBA)* e seu modelo foi implantado em Montevideu, Cidade do México, La Paz, Santiago do Chile, Medellín, Lima e, por fim, Porto Alegre. Segundo o fundador da escola, o pesquisador argentino Jorge Dubatti (2017, p. 240, tradução nossa.), “ninguém vai ao teatro para estar só. A reunião teatral consiste justamente em viver, sentir, olhar, emocionar-se, interagir e discutir com os outros”. Ainda de acordo com ele, a criação de uma escola de espectadores seria justificável pela ampliação e pelo enriquecimento dos horizontes culturais, emocionais e intelectuais dos espectadores, assim como contribuiria para a produção de seu pensamento crítico: “Hoje o espectador teatral é consciente da complexidade e da riqueza que o teatro contemporâneo alcançou. O espectador, então, é curioso, inquieto, ávido por novidade, informação e chaves interpretativas” (p. 243, tradução nossa).

Dubatti assim pontua os princípios que guiam a missão de sua escola e que, segundo ele, configurariam a ligação de uma comunidade hermenêutica e, ao mesmo tempo, aberta à multiplicidade:

1. Valorizar o lugar do espectador como laboratório de percepção da teatralidade, ao mesmo tempo testemunha e protagonista do acontecimento e co-criador na *poïesis* receptiva.
2. Estimular a atividade autônoma do espectador como um *criador companheiro* dos artistas, dos técnicos e dos outros espectadores (e, quando dizemos estimular — insistimos nisso —, queremos dizer: não conduzir, nem homogeneizar, nem unificar, apenas oferecer ferramentas de multiplicação para que cada espectador construa sua própria relação com o espetáculo).

3. Consolidar a instituição da oralidade — o *boca a boca* —, e seu complemento, a nova figura do *espectador-crítico*, que constituem a mais importante fonte de produção do pensamento crítico teatral no presente e mantém vivo o teatro de Buenos Aires.
4. Considerar o teatro como um canteiro ilimitado de saberes e pensamento, cuja inteligência requer formação específica e em disciplinas complementares, assim como muitas horas de estudo e análise e a disposição de materiais de arquivo. [...]
5. Em meio à diversidade, selecionar e orientar a partir de critérios de valorização elaborados criticamente.
6. Ter acesso à subjetividade dos artistas em um espaço de encontro e diálogo paralelo ao acontecimento teatral.
7. Fazer do estudo teatrológico não uma matéria a mais de educação formal — grades curriculares para cumprir, questionários, exames, monografias etc. — mas sim um *puro espaço de prazer* que recupera o teatro como prazer, alegria, ócio, diálogo, pensamento, conhecimento, meditação, problematização e transformação da realidade e o *desburocratiza* de outras instâncias pedagógicas [...].
8. Comparecer regularmente ao teatro e contribuir para uma história do presente.
9. Criar um espaço de formação histórica e teórica permanente, destinado à renovação da teatralogia argentina.
10. Distinguir as categorias e práticas do gosto das práticas analíticas e argumentativas.
11. Trabalhar pela revelação do espectador histórico ou empírico por meio do diálogo, entrevistas, estatísticas, testemunhos advindos de convívio e autobiografias do espectador (DUBATTI, 2017, p. 246, tradução nossa, grifos do autor).

No dia 26 de março de 2013 deram-se início às atividades da *Escola de Espectadores de Porto Alegre (EEPA)*. O projeto, encabeçado pela *Coordenação de Artes Cênicas da Prefeitura de Porto Alegre*, foi lançado com a presença de Dubatti. As atividades da *EEPA* tratam de conciliar aulas sobre fundamentos de artes cênicas e debates com diretores, atores, produtores e técnicos, tendo como objeto de estudo as produções teatrais em cartaz em Porto Alegre. Com atividades gratuitas, a *EEPA* não exige qualquer pré-requisito de seus alunos e dispõe, semestralmente, aulas quinzenais. À época de seu lançamento em 2013, as 80 vagas abertas para inscritos haviam sido rapidamente preenchidas e muitos aguardavam na lista de espera.

No material de divulgação do curso pode-se ler que seu objetivo geral trata de “capacitar os espectadores a assumirem um papel ativo, autônomo e crítico na criação artística”.⁸⁴ Para o cumprimento da missão, as aulas são planejadas de maneira a combinar conhecimentos teóricos com troca de experiências entre artistas e alunos. O professor da escola indica aos alunos espetáculos para assistir que têm sua escolha definida de acordo com a sua contribuição para a

⁸⁴ O programa da *Escola de Espectadores de Porto Alegre* está disponível no site *Mais Teatro*: <<http://maisteatro.org/2013/03/06/escola-de-espectadores-sera-lancada-dia-26-de-marco/>> Acesso em: 3 nov. 2017.

formação dos alunos. Para facilitar o acesso dos estudantes, a *EEPA* garante o pagamento de meia-entrada em todos os espetáculos indicados. Em aula, os alunos trocam entre si impressões e questionamentos provocados pela peça e, posteriormente, discutem as questões levantadas junto com os artistas e técnicos envolvidos nas montagens.

Em entrevista para o *Jornal do Comércio* (ROLIM, 2013, s/p), Renato Mendonça, dramaturgo, jornalista e coordenador da Escola, assim justifica a empreitada: “Parto do princípio de que só se pode gostar e valorizar o que é conhecido. Os efeitos que isso pode causar ainda são desconhecidos, mas esperamos que passem pela organização de núcleos de estudos, grupos de leitura dramática e por clubes de discussão”. Segundo Mendonça, para tornar a ida ao teatro uma *experiência de familiaridade*, seria necessário qualificar o espectador e discutir questões que pairam ao redor do acesso ao teatro, como valorização cultural, apoio estatal, poderio econômico da população e acessibilidade de informações. Breno Ketzer Saul, coordenador de artes cênicas de Porto Alegre, diz que a ampliação do público de teatro seria o foco principal da escola, com o intuito de servir à população de maneira mais democrática.

Em dezembro de 2015, houve um protótipo da primeira *Escola de Espectadores de São Paulo* na *II Bienal Internacional do TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo)*. Jorge Dubatti esteve presente tanto em palestra quanto em ações de mediação após os espetáculos, assim como o pesquisador da pedagogia do espectador Flávio Desgranges. O encontro também contou com a presença do *iNerTE — Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral*, núcleo que pretende realizar encontros cênicos que se organizam como estudos de recepção e efeito da obra de arte (SIMÕES, 2008).

Situada na atualidade e instaurando todo um campo de novos problemas para o pensamento, a *EEPA* parece ser uma instituição que agudiza os outros campos de saber contemporâneos já vistos cujo alvo é o corpo do espectador teatral. Dessa maneira, será preciso estabelecer pouso nessa escola a fim de organizar uma breve análise que considera sua aparição como um acontecimento relevante o suficiente para que dele se tirem leituras possíveis a respeito da situação do espectador no presente.

Em primeiro lugar, no caso da *EEPA*, assim como em diversas iniciativas contemporâneas que articulam a relação entre o teatro e a educação, o teatro aparece descrito, enunciado e conceituado como um patrimônio histórico e social. Qual seria o principal movimento disposto pela ideia mesma de patrimônio? De imediato sobressai o seu sentido de legado, algo cuja passagem aconteceria como que por transferência. Ora, pensar o patrimônio vinculado às lógicas de transmissão de uma tradição persistente acaba por reduzir a ação de seus herdeiros a

uma postura passiva. Quer-se pensar aqui, ao contrário, a lógica do patrimônio menos pela via de um apoio coletivo para o peso de uma herança, e mais segundo sua força ativa: naquilo que exige do corpo social toda uma mobilização de suas energias físicas e sensíveis com o objetivo de manter e guardar uma prática independente de seus sentidos se conectarem, ou não, aos problemas de determinada realidade. Dessa feita, o patrimônio organizaria ao redor de seus objetos um amplo campo de vigilância, salvaguarda e uma espécie de obediência radicalmente reativas por parte de uma sociedade. Vê-se que, por meio de uma política pública como a *EEPA*, as práticas teatrais se situariam como um objeto que mereceria, por si mesmo, valorização. O teatro passaria a ser elaborado, dessa maneira, como alguma espécie de necessidade vital, um bem, um extenso maná que deveria poder nutrir a maior quantidade de pessoas possíveis. Torna-se, portanto, imprescindível que haja deslocamento, produção e engajamento das forças dos corpos tanto de seus fazedores quanto do público.

Do ponto de vista da proposição do teatro como patrimônio cultural social, não se trata, é claro, de esperar que todos o valorizem ou se dirijam a ele espontaneamente. Pelo contrário, é a partir do problema proveniente de seu não-reconhecimento social que estratégias de familiarização com essa prática serão pensadas com algum amparo do Estado. O segundo movimento, por consequência, quer sublinhar que a principal estratégia adotada pelas práticas teatrais não será a de esperar que os espectadores compareçam às sessões de espetáculo. De maneira oposta, o teatro se tornará o polo do jogo que partirá para o encontro do público, mesmo que, para isso, ele deva se estabelecer e, muitas vezes, criar raízes em espaços sociais inusitados. Por meio de diversas ações laterais (oficinas, palestras, debates, reuniões etc.), o teatro passaria a ampliar as ocasiões em que se encontra com seu público a fim de cumprir minimamente a função de sua dita necessidade. Entrarão nesse caminho iniciativas que reclamarão subsídios financeiros do poder estatal e políticas de valorização cultural, assim como será trazido para a arena desse debate o problema da acessibilidade. Diversas maneiras pelas quais o espectador poderá pagar menos pelos ingressos ou acessar gratuitamente os espetáculos passarão a ser organizadas. Para além dessa facilitação, uma vez dentro do jogo, o espectador também poderá dispor de uma série de ações laterais que teriam por função ampliar sua relação com o teatro, convocando sua presença para uma determinada constância.

O terceiro ponto analítico nasce de uma pergunta: sendo o teatro um patrimônio e estando a sociedade minimamente em condições para acessá-lo, qual seria o benefício de tal prática para o tecido social? Trata-se, como se vê, da pergunta pela finalidade contemporânea das práticas teatrais. Ora, uma das utilidades preteridas por uma escola como a *EEPA* diz respeito ao

aumento de repertório cultural de seus alunos-espectadores, ou seja, um trabalho de contextualização, ensino e partilha de referências dentro do patrimônio. A utilidade principal de algo como uma formação de espectadores seria justamente essa ampliação de repertório. Entretanto, no que consiste o sentido de tal expansão de conhecimentos na relação imediata entre um espectador e uma obra teatral? A resposta é, no mínimo, intrigante. A ampliação de repertório, saberes e conhecimentos do interior do campo teatral seria responsável por permitir o aumento da capacidade de leitura crítica de seus espectadores, de modo a fazê-los cumprirem um papel ativo e autônomo em suas próprias vidas e comunidades. Ativismo cultural, autonomia e crítica. Seriam essas as três promessas, as três conquistas, os três bens resultantes dessa formação que as práticas teatrais passarão a fazer aos seus espectadores, pensados como sujeitos da cultura: a possibilidade de se conquistar uma subjetividade que age, que é autônoma e que exerce determinado ponto de vista crítico na realidade mesma que a cerca por meio do exercício como espectador.

Atrasemos nosso passo para perguntar: que tipo de crítica é essa que passaria a ser almejada como ferramenta para o espectador do presente? Como se vê, ela nada se assemelharia ao gesto de ajuizamento constituinte e resultante de uma prática como a pateada. Ao contrário, ela teria pontos de contato com certos sentidos que passaram a ser delimitados pela prática da crítica teatral em meados do século XIX. Assim, a perspectiva crítica, analítica e de discernimento estético que estaria sendo visada pelas práticas teatrais contemporâneas apostaria em uma racionalidade hermenêutica que, por mais que tenha em seu horizonte a abertura para subjetividades dissidentes entre os espectadores, instaura critério de verdade do juízo muito mais fixos do que os observados na prática oitocentista. Somar-se-iam a essa nova situação as demandas pelo especialismo e pela formação continuada do olhar de seus espectadores.

Posto que o teatro é patrimônio acessível e necessário para determinada formação da sociedade composta por indivíduos ativos, autônomos e engajados em certa maneira de se fazer crítica, quais tecnologias e práticas serão operadas com vistas a oferecer as promessas advindas dessa prática para o maior número possível de pessoas? Ora, a primeira resposta é a mais óbvia e se trata, como visto, de criar políticas de acessibilidade. Entretanto, a solução da suposta democratização do acesso ao teatro não resolve nem a metade do problema da expansão. O quarto ponto que se evidencia a partir do episódio da *EEPA*, e talvez o mais relevante, nasce diretamente da insuficiência em resolver o problema da expansividade. Logo se verá que não se trata de obter a presença do espectador apenas em seu corpo físico, mas sim em toda a sua potencial subjetividade emocional. Assim, surge uma nova estratégia formulada da seguinte

maneira: para acessar a alma do espectador, seu gosto pessoal, suas grades de leitura, seu corpo sensível, vai-se perceber a necessidade de se colocar em movimento toda uma série de procedimentos de natureza pedagógica. Em outras palavras, para resolver o imbróglio da expansão, toda uma mobilização educacional passa a ser posta em movimento cujo alvo consistiria no próprio olhar do espectador, agora pensado como passível de formação. Um movimento que se deslocaria, portanto, do corpo à alma do espectador, apoiado na compreensão do teatro como um bem indisponível, organizado por meio de políticas públicas de expansão e acessibilidade e operado por meio de estratégias pedagógicas de formação de público.

Por meio da existência de algo como a *EEPA*, observa-se, não sem algum pasmo, que no breve período de dois séculos se deu um processo bastante singular entre dois episódios que, de alguma maneira, são complementares. O primeiro deles, como visto, equivale ao curso histórico que envolveu a extinção das pateadas ao longo dos séculos XIX e XX e a emergência da crítica teatral, criando ao redor das plateias e da cena toda uma nova teia de saberes e prescrições comportamentais seguidas de seus respectivos efeitos subjetivadores. O segundo consiste na inédita demanda contemporânea de formação de um espectador que passaria a dever ser, antes de mais nada, um aluno eficiente em seu próprio papel de espectador. Como se observa, estaríamos diante de um processo no mínimo tautológico, pois tal curso endereçaria à atividade do espectador a necessidade de uma autorreflexão permanente: o espectador passaria a ser lançado constantemente em direção ao seu próprio déficit em sua posição, ou melhor dizendo, àquilo no qual ele ainda precisaria ser formado. Além disso, a demanda por um espectador que devesse se formar como tal remeteria a um fato algo absurdo como o de um aluno a quem fosse demandado que se formasse especificamente como aluno. Em outras palavras, trata-se da edificação de todo um campo de saberes específicos esperados dessa figura que é o espectador e, junto a esse complexo discursivo, ainda seguem paradoxalmente os ideais de liberdade e emancipação.

A esse respeito, parece preciso estabelecer uma comparação entre a atual situação do espectador na contemporaneidade e o diagnóstico que faz o pesquisador colombiano Carlos Ernesto Noguera-Ramírez (2011) a respeito da centralidade pela qual o conceito de aprendizagem teria passado a ocupar os debates educacionais no século XX. Segundo o autor, a ideia sublinhada dos processos de aprendizagem em prol de outras racionalidades educativas remete à associação dos processos educacionais à disseminação e expansão da governamentalidade liberal e neoliberal, cuja estratégia consistiria justamente em governar menos para governar mais. Assim, essa forma específica de governar passa a apostar nas ideias

de liberdade, interesse e autorregulação dos indivíduos como maneira de engajá-los física e subjetivamente aos jogos de veridicção em voga. Nesse sentido, a aprendizagem cumpre um papel fundamental justamente por ter seus lócus de realização na interioridade dos sujeitos envolvidos no processo educativo: “aprender ao longo da vida, aprender a aprender é a divisa do governo contemporâneo. Estamos sendo impelidos a nos comportar como aprendizes permanentes, que moram em sociedades de aprendizagem ou ditas educativas” (NOGUERA-RAMÍREZ, 2011, p. 230). A ideia de um espectador geral cujo objetivo último seria se tornar ele mesmo um espectador especializado não parece tão distante do cenário exposto por Noguera-Ramírez de um aluno alunizado e da formação de toda uma sociedade pedagogizada cujo mote — *aprender a aprender* — funda-se em práticas tautológicas e performativas.

Destarte, e no caso específico de uma escola como a *EEPA*, se, por um lado, o olhar estaria pensado como turbilhão de incessante movimento, por outro, ele também seria afeito à formação e à especialização permanentes. Firmar-se-ia uma distinção entre um olhar qualificado e outro que não ocupa o espaço de tal aperfeiçoamento. Ainda, o espectador teria de ser reconduzido aos bancos escolares, e o que adviesse do palco já não mais se sustentaria como prática suficiente. Seria preciso, então, reduplicar a carteira estudantil, tanto nas fileiras da plateia quanto no espaço reservado da *EEPA*. Ali, um espaço efetivamente escolar, seria conduzida a formação por meio da mediação de especialistas da pedagogia do espectador, que conduziriam debates e práticas formativas em relação ao *como* se relacionar com as práticas teatrais: uma atitude hermenêutica infundável. E, se no presente o problema da liberdade do espectador estaria conectado a toda uma discursividade que culminaria em determinado ideal emancipatório, as margens dessa liberdade repousariam no cumprimento de um processo formativo de especialização do olhar do não-artista na linguagem teatral. Tal processo teria seu ponto de emergência, como aqui está suposto, em toda uma política de regulação tanto dos recintos teatrais quanto da subjetividade dos espectadores, mas já em movimento desde o século XIX.

Sabe-se que a evocação da necessidade de uma incursão prévia na linguagem teatral por parte da população não é, de forma alguma, novidade. Machado de Assis — junto a determinada intelectualidade composta pelos bacharéis — já afirmava essa opção em meados do século XIX. Entretanto, em nosso presente, a essa especialização passariam a ser conferidas não somente a conquista do bilhete de entrada definitivo para o *universo* da cultura, mas também a salvaguarda emancipatória. Assim transcorreria, em maior ou menor intensidade, o reclame educacional por parte das práticas teatrais contemporâneas, agora na chave enunciativa da liberdade,

fundamentando todo um jogo de conversão do espectador *desde e para* a linguagem teatral, com vistas a alfabetizá-lo para uma série de pressupostos já estabelecidos *a priori* pelos artistas que fundam essa relação. É possível, portanto, assistir à demanda de determinado espectador interessado, cativo da linguagem (ponto em que haveria proximidade em relação aos enunciados prescritivos do século XIX), ao mesmo tempo crítico, autônomo e livre. Esse seria o corpo enunciado e visado não somente do ponto de vista de muitos fazedores de teatro no Brasil contemporâneo como também de muitas políticas públicas alinhadas com programas de Estado: a demanda por um espectador cada vez mais eficiente, produtivo, dócil e útil, traduzido em termos de um espectador crítico e cidadão.

*

Mas, afinal, qual seria o propósito último dessa série infindável de prescrições, regulamentações e investidas educacionais que estariam operando no interior das práticas teatrais há pelo menos dois séculos? Para responder a essa pergunta, será preciso que reconfiguremos os pilares de um problema. Se este estudo teve como questão fundadora o exame das relações estabelecidas entre as práticas teatrais e determinada lógica de governança de tipo pedagógico do tecido social, aporta-se, neste momento, em um novo problema elaborado, por sua vez, pela tríade composta pelas relações entre o governo de si e dos outros (FOUCAULT, 2010b), as práticas artístico-educacionais e a regulação de determinada experiência de ajuizamento dos indivíduos consumidores de cultura. Pois bem, vê-se que esse novo enquadramento torna um tanto limitada a figura do espectador, quando situada como o alvo ou propósito dessa injunção problemática.

Propõe-se, portanto, um salto e uma revista. Retomemos o ano de 1827 e o episódio de afronta entre a soprano italiana e o *um qualquer* que lançava cobres em sua direção. Por meio dos debates travados à época, pôde-se ver como a presença dessa segunda figura no interior dos teatros foi problematizada exaustivamente. Ora, supõe-se que teria sido justamente algo manifestado por essas figuras diminutas, desimportantes do ponto de vista social, baixas, laterais, grosseiras etc. que teria disparado toda uma maquinaria discursiva e institucional ao longo de dois séculos com vistas a reconfigurar os próprios espaços sociais a serem ocupados por essas presenças incômodas. Contudo, deve-se apontar para o fato de que não seriam objetivamente essas figuras os alvos dos processos de regulação, mas sim suas manifestações e, mais especificamente, seus modos de ajuizamento. Ainda, o que aqui está presumido é que

toda a problemática operada pelas relações entre o governo e as práticas culturais teria como alvo unicamente administrar a periculosidade e a impostura deflagrada pela presença da *experiência do juízo de um qualquer* no tecido social.

Nesse sentido, tal experiência de ajuizamento *qualquer* jamais poderia dizer sobre figuras que teriam sido consideradas como existências laterais nos debates artísticos, mas sim como seu epicentro e alvo, talvez como o próprio mote dessas discussões a partir de meados do século XIX. Seriam as formas específicas com as quais o *qualquer* enuncia seu juízo que passarão a mobilizar toda uma série de discursos, práticas, regulações etc. com fins a governá-las. Das figuras de menor importância no tecido social às mais relevantes de todas: a partir do século XIX será o gesto de ajuizamento deflagrado pelos *quaisquer* que se tornará, paulatinamente, intolerável.

Deve-se imediatamente diferir as posições do *um qualquer* e do *qualquer um*. Não se trata, aqui, de reafirmar, como a imensa maioria das teorias teatrais da segunda metade do século XX, que *qualquer um* poderia fazer e ver teatro (SPOLIN, 2003; BOAL, 2011) a reboque de uma suposta perspectiva democratizante, mas sim de evidenciar que o corpo ou a potência do gesto de *um qualquer*, em toda sua arbitrariedade e exílio dos saberes oficiais da arte, viria sendo alvo de uma fina gestão proveniente de uma articulação entre uma série de práticas diversas entre si. Portanto, seria mais ativamente sobre o corpo ou o espaço ocupado pela *experiência qualquer* que incidiria também determinado afã pedagogizante das práticas culturais.

Como maneira de precisar melhor no que consistiria essa *experiência qualquer* — essa potencialidade de ajuizamento em tudo diversa ao projeto da crítica teatral — da qual estamos tratando, mobilizam-se alguns pensamentos traçados por Giorgio Agamben em seu livro *A comunidade que vem* (2013b). Nesse ensaio, o filósofo medita largamente sobre a figura do *qualquer* por meio de diversos documentos históricos.

“De onde provêm as singularidades quaisquer, qual é o seu reino?” (AGAMBEN, 2013b, p. 13), pergunta São Tomás de Aquino a respeito do limbo. Agamben indica que a resposta procurada pelo frade consistiria na própria especificidade límbica, constituindo tal espaço ao mesmo tempo na morada e razão de ser do *qualquer*. O limbo inclusive teria solucionado, para São Tomás, o histórico problema do destino das crianças mortas antes de receberem o batismo. O problema cristão se instauraria a partir da situação de finitude dos natimortos e outros infantes: sem ter nenhuma culpa além do pecado original, deus não poderia conferir a esses seres uma punição aflitiva, tal como a do inferno. O criador teria, portanto, optado por uma punição de caráter privativo: o castigo das crianças não batizadas não seria as maldições

infernais, mas sim a perpétua carência da visão de deus. Ora, essa falta produziria nos habitantes do limbo um efeito reverso dos condenados ao inferno, uma vez que nenhum de seus habitantes teria possibilidade de produzir algum tipo de saber a respeito de sua condição. Assim como o fato de não poder voar não causaria sofrimento para um homem razoável, o desconhecimento do rosto de deus não poderia gerar amarguras para os habitantes do limbo (AGAMBEN, 2013b).

Portanto, a maior punição, a carência da visão de deus, inverte-se em natural alegria: aos habitantes do limbo restaria uma vida de demora sem dor no abandono divino. Essa posição *qualquer*, segundo Agamben, não remeteria nem ao lugar ocupado pelos bem-aventurados como os eleitos, nem aos desesperados como os condenados. O *qualquer* seria pleno de uma alegria para sempre não destinável.

A partir das considerações de Agamben e dos episódios de escândalo movidos pelas figuras *quaisquer* ao longo do arquivo operado por esta pesquisa, perspectivam-se algumas reflexões a respeito dessa *experiência qualquer*.

Antes de tudo, o juízo *qualquer*, na maioria dos casos em que se manifesta, não carrega o peso de uma intencionalidade interior. Ou seja, *um qualquer* não precisa agir movido por nenhuma consciência de si ou dos contextos da situação na qual intervém. A ação do *qualquer* se dá por pura exterioridade. Dessa maneira, tal impostura de ajuizamento também se torna um ruído para os campos de saber que passam a conferir alta importância subjetiva aos espectadores em sua relação com as práticas teatrais. O *qualquer* não se confessa em sua verdade e muito menos se preocupa em organizar uma narrativa definitiva sobre si mesmo.

Sua manifestação também tende a ser sempre solitária, pois o *qualquer* habita uma zona límbica, ou seja, de não correspondência imediata com os regimes de verdade vigentes: o *qualquer* não participa, por motivos diversos, do campo de saber das práticas artísticas. A elas, ele é completamente alheio. Ele também só pode habitar (e esse hábito nada tem a ver com algo como uma escolha) uma zona de descontinuidade de recepção: o que a cena lhe dirige como discurso, o *um qualquer* acolhe — ou não — sempre por vias tortas. Ele deturpa a cena e, de algum modo, imiscui-se nela. Dessa maneira, trata-se de um juízo absolutamente singular por não poder participar de nenhum tipo de consenso social.

Por isso, ele não pode se relacionar com essas práticas do ponto de vista pedagógico. Ele recusa, por diversas formas, o estatuto de aprendiz e rechaça as dimensões discursivas que lidam com a persuasão; o *qualquer* aparece como uma figura antirretórica por condição. Sua experiência de ajuizamento não lida com nenhum tipo de processualidade, pois só se dá no puro presente.

Ainda, a força de sua presença se manifesta, geralmente, pela via da arbitrariedade e do acaso. Muitas vezes seu pronunciamento se dá como fruto da saturação de determinado jogo de verdade: é pela intensificação de determinado campo normativo que o *qualquer* age de maneira a restituir a parcela de arbitrariedade presente nos códigos consensuais. Dessa maneira, ele encerra em si uma potência: a de também restituir às práticas teatrais sua completa arbitrariedade. Em certo sentido, a *experiência qualquer* guarda uma potência de defasagem temporal e derrisão das origens nobres análoga à do *gesto-arquivo*.

Vê-se que, ao longo dos últimos dois séculos, pautando-se como prática essencial, o teatro se concretizaria como um respeitável elemento cultural, ao mesmo tempo que teria reconfigurada, paulatinamente, sua potência de escândalo e inversão dos jogos de verdade vigentes. Tal prática se converteria em um espaço no qual a *qualquer um* seria permitido assumir determinada proposição dentro de limites pedagogicamente estabelecidos. Entretanto, nesse mesmo movimento de aparência democratizante, seriam apartadas a figura do *um qualquer* e determinado modo de ajuizar proveniente de seus gestos. Tratar-se-ia de permitir, incitar e convocar os gestos de *qualquer um* para o interior das práticas culturais desde que e somente se essa figura estiver disposta a adentrar uma teia formativa que a constituirá como membro ativo de determinado campo normalizador. Assim, a experiência de *um qualquer*, que teria outrora o poder de fazer tremer os jogos de verdadeiro e falso típicos dessa mesma prática cultural, acabaria por ser rechaçada sob diversas formas.

Talvez fosse proveitoso, uma vez mais, dirigir-se ao ruído proveniente do arquivo como possibilidade de se engajar em alguma potencialidade *qualquer* e, assumindo essa posição, lançar em direção às práticas teatrais e culturais contemporâneas alguns materiais danosos, fazendo vacilar sua fome de verdade.

***fábrica**

há um sujeitinho ali preso dentro de um quarto compartilhado numa instituição bastante promissora.

absolutamente nada e nem ninguém o inspira.

ele pode permanecer ali, estático, até o fim deste texto, sem que nada tenha lhe ocorrido como pensamento ou como tentativa de transformar o seu espaço e seu tempo.

para os especialistas, isso é um desastre.

mas ele nem sabe o que a palavra *especialista* quer dizer.

sorte a sua.

a abóboda lunar brilha acima de nós na expectativa de pasmo.

*

externa.

contra-luz em uma sala estreita. palmeiras revelam que há verão e o sangue conta que há gente que se amontoa sobre gente em

um carpete sujo.

a câmera revela o rosto de um jovem que não se pode ver bem. sua pele é composta de tecido luminoso e ele baba uma poça vermelha aos pés de um

homem de salto pesado de ferro.

há ditadura nessa imagem e não há contrastes nesses sons.

ela aponta em direção à

em direção aos que negam essa evidência e que não tombam, mas sobrevivem e trabalham e transitam para lá e para cá carregando o fardo dos móveis de cena.

extraterrestres, por meio de sua técnica avançada de trânsito espaço-temporal, encaminham bilhetes que contam ao passado as agruras e as benfeitorias do futuro. muitas dessas notas pedem desculpas pelos extermínios equivocados de alguns de nossos amigos. os recados eclodem em cápsulas enfiadas sorrateiramente em nossos bolsos. mesmo assim, as missivas que chegam não aliviam em nada as nossas feridas.

elas chegam para gente no momento errado. isso porque elas nos são alheias, nos são estranhas. o nosso tempo também não quer se comunicar com o futuro.

[com o estranho faço um pacto]

o futuro nos mandará avisos lastimando também este ocaso,

o que é uma pena, pois nosso presente convertido em futuro de nosso passado também tira sarro do que somos.

e tirar sarro é mais vital do que querer resgatar o alheio e o perdido.

*

No dia 25 de maio de 2016, jovens ocupam a *Fábrica de Cultura*⁸⁵ do Capão Redondo, a qual vinham frequentando na condição de “aprendizes” e de “público-alvo”. Cerca de 100 adolescentes passam a gerir, de maneira autônoma, a programação cultural do espaço e a conduzir as oficinas e os ateliês de criação.

⁸⁵ Existem, ao todo, 10 *Fábricas de Cultura* que fazem parte de uma política pública da SEC – Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo (Programa Cultura e Cidadania para Inclusão Social) e estão espalhadas nas periferias da cidade – Zonas Sul (Capão Redondo e Jd. São Luís); Norte (Brasilândia, Vl. Nova Cachoeirinha e Jaçanã); Zona Leste (Pq. Belém, Vl. Curuçá, Itaim Paulista, Sapopemba e Cid. Tiradentes) – e oferecem cursos de iniciação artística em áreas como dança, música, circo, teatro, audiovisual, literatura e artes visuais. Segundo os pesquisadores Dany, Caio, Léo e Taiguara, “o que muitos dos frequentadores das Fábricas não sabem é que elas são fruto de uma parceria entre a SEC e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID)”. Logo, investindo no setor de “inclusão social”, o direcionamento dessa parceria incide sobre projetos de “proteção social”, focados na “redução da pobreza”, garantia da “segurança cidadã” e melhoria da “equidade de oportunidades e da produtividade do trabalho”. Como bem notam os pesquisadores a partir de sua leitura dos processos pedagógicos das *Fábricas* enquanto ações de gestão populacional, a ideia de iniciação artística acaba, dessa forma, perdendo espaço para a seguridade. As *Fábricas* seguem uma proposta dos organismos internacionais de lidar com a violência e os efeitos das desigualdades sociais através de políticas de inclusão, por isso são construídas nas regiões com os maiores “índices de vulnerabilidade juvenil” da cidade. Sobre o episódio da ocupação da *Fábrica de Cultura do Capão Redondo*, recomenda-se a leitura do texto *Rebelião do público-alvo? – luta dos aprendizes nas Fábricas de Cultura*, disponível em: < <http://www.passapalavra.info/2016/07/108789>>. Acesso em: 6 nov. 2017.

Organizados em Grupos de Trabalho, tarefas como comunicação, limpeza, segurança, cozinha e recepção são divididas entre os jovens.

Em carta publicada pelos jovens na página da ocupação no *Facebook* (Aprendizes de Olho) no dia 3 de junho de 2016, pode-se ler:

“Neste trecho se encontrava copiada uma carta publicada pelos jovens que ocuparam a Fábrica de Cultura do Capão Redondo. Entretanto, ao longo das revisões desta dissertação, pudemos perceber que em nenhum momento as figuras *quaisquer* enunciadas nos outros capítulos pelo arquivo mobilizado tiveram possibilidade de definir as palavras pelas quais seriam enquadradas pelos suportes textuais. Esse silêncio dos mortos *quaisquer* arrepia nossa espinha, justamente pela impossibilidade que nos lança de manipular palavras e pensamentos que organizem suas figuras. Optamos, ao final deste escrito, por manter, aqui, resguardadas as palavras desses jovens. Entretanto, afirma-se que há ruído”.

À cena da ocupação, acorrem muitos espectadores: arte-educadores, gestores da *Organização Social Poiesis*, pesquisadores, militantes, grupos de teatro e policiais.

Dentre as principais pautas das reivindicações dos jovens está o pedido de reconhecimento da legitimidade da ocupação por parte da OS *Poiesis*, algo que nunca ocorre ao longo de todo o movimento encerrado hoje, em 16 de julho, quando a PM retira à força todos os manifestantes. Dez pessoas, entre elas oito adolescentes, são detidas e encaminhadas à 47ª DP.

Polícias e processos: o látego e o raio.

*

Confusão, o meu epitáfio.

O final acontece num estacionamento abandonado. As luzes frias ajudam a compor um cenário familiar aos hábitos do presente. Na beira das lâmpadas esvoaçam mariposas. Milhares de suas pequenas asas se desprendem durante o voo e se acumulam pelo chão. Quem vê de longe assiste ao que parece ser uma chuva de qualquer matéria sem peso produzida por uma nuvem em intenso

tormento. Enquanto isso, a eletricidade conjuga os nossos segredos e faltas. As mariposas se debatem ao redor deles. E, mesmo em sua minoridade e esquisitice, nessa movimentação aparentemente sem lógica, os insetos estão traçando alguma coerência de futuro que escapa à nossa cognição: teia.

Se as pessoas se dedicassem a preservar insetos em vez de outros tantos planos e práticas, a história seria bem diferente. Mas são poucos os que querem apostar no baixo cultivo do mundo.

A linha se rompeu e as bocas se descosturaram. Você poderia se dirigir às janelas próximas e escutar sobre o que todos esses bichos diminutos discorrem?

Poderíamos botar as luvas para não tocar na matéria imunda e resgatar a paz dos nossos dormitórios. Depois disso chorar num canto, consumidos pelas lembranças de uma terra mais sadia ou plena. Entretanto, há olhos que nos vigiam desde o fundo dos córregos e saem à superfície para nos interrogar.

A contar do começo, há o crocodilo que nos espreita. E é como se, agora, ao aumento dessa sinfonia de cordas metálicas, os répteis todos viessem tomar ar à beira do solo pantanoso.

Se é improvável o fato de que nossa pele possa produzir escamas, ao simples olhar do mal ela pode ganhar textura óssea e se petrificar, aos poucos. Monumentos de nós mesmos, podemos nos render à umidade do mundo se toparmos permanecer cobertos de limo. Assim ficamos em comunicação retardada, esperando o próximo degelo, que talvez remonte à obsessão de *um qualquer* no passado que nos tire da lentidão do sedimento e nos ofereça o ar.

Entretanto, a expectativa é a de que, nesse futuro, não nos sintamos rendidos e nem mesmo pessoas boas ou melhores, mas com nossas cabeças e pensamentos ocupados pelos mil problemas que não serão os nossos.

A voz e a carne são de quem vive (as palavras também). O resto é expansão infinita. Continua a alimentar o repositório de ossadas e objetos barulhentos, porém sem vontade própria. Um dia, nessa densa textura adentraremos. Por ora, apenas olhe para cima, e veja a auréola que te permite pensar. Olhe para baixo, ela aí também está. E, se olhar para trás, para o buraco traseiro, constatará que o

corpo todo pensa e que está tudo já aí: confia. Confia, mas desloque. Faz bem para as articulações...

*

Conclusão:

os professores se reúnem para um conselho de classe. Uma entre eles está morta, mas o tédio é a lei que impera e ninguém percebe nada.

os corpos que estão vivos rebolam tombam fazem graça sobem nas janelas.

um professor, inconformado, depõe contra uma estudante:

— há sempre essa aluna que nos desrespeita e rebola sua grande bunda e faz graça e nos afronta com o gesto de empinar o próprio cu para desbancar as autoridades locais. me sinto totalmente apequenado diante das dimensões desse quadril afrontoso balançando pelos corredores... (chora).

enquanto fala, os dentes do mestre mascam a bacia da moça e trituram o vão entre osso e espinha. o movimento para mas não para

porque rebola sempre na afronta de um vaivém que é puro presente e desgaste.

— vamos nos preservar — diz um senhor ainda vivo e viúvo. entretanto, ele fala sem dentes.

— nós queremos o desgaste — repetem vozes jovens cujos rostos são cobertos por farrapos de roupa roubada —, há energia e não há motivos para poupar. a vida é curta e o movimento também.

já não é necessário entrar em discussões, é época de tropeçar em coro e seguir adiante rumo à próxima porta:

*

Epílogo:

a relva se pronunciará sobre a crina

em um movimento que conjuga tanto a trégua quanto o impasse: os sete palmos de cada um.

patas, palmas e silêncios. é o momento de terminar?

a janela da instituição reitera sua importância e imponente, mas vê-se toda a legião de detratores rumando para o seu horizonte com bandeiras. há guerra e morte: uma nova era no lar?⁸⁶

o sol se põe.

e é importante sempre lembrar que há aqueles que acreditaram que se disputássemos nossa relação limítrofe com o horizonte cairíamos na escuridão de um universo desestruturado, pois a terra era é era e é plana e nós nos lançamos a essa platitude como presunçosos aventureiros

e sanguinários

e aventureiros

e sanguinários (sem apologias ao crime)

é a sentença de nossa queda no horizonte redondo que nos abraça e instiga a ferir além do mar e mais e mais a fundo a terra que é preme de gente

como nós, antagônicos.

a imundície: enquanto penso na sujeira, peixes passam conduzindo quem quer que seja com suas lanternas luminosas.

há um lusco-fusco.

é sempre a busca por alguma luminosidade e

e

é

ali

é ali.

suspenda a respiração. olhe para a plateia. respire um pouco.

(com o último acordo ortográfico, a palavra plateia perdeu o acento).

⁸⁶ LISPECTOR, 2016.

nada é estável. tudo que é vivo sobre a terra treme.

isso posto, não chore, pois é conduzir demais o emocional alheio.

aponta.

FONTES

- ASSIS, Machado de. Ideias sobre o teatro. In: FARIA, João Roberto (Org.). **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001, p. 487-493.
- _____. **Do teatro**. Textos críticos e escritos diversos. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ASTRÉA, Rio de Janeiro: n. 252, 28 fev. 1828.
- BOCAIUVA, Quintino. Lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica. In: FARIA, João Roberto (Org.). **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001, p. 447-461.
- BOILEAU. **Arte poética**. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1818.
- O BRASIL, Rio de Janeiro: n. 490, 4 jan. 1844.
- CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro: n. 12333, 5 fev. 1935.
- _____, Rio de Janeiro: n. 12385, 7 abr. 1935.
- _____, Rio de Janeiro: n. 12421, 19 maio 1935.
- CORREIO DA TARDE, Rio de Janeiro: n. 58, 15 mar. 1860.
- _____, Rio de Janeiro: n. 263, 21 nov. 1860.
- _____, Rio de Janeiro: n. 19, 19 jan. 1862.
- CORREIO MERCANTIL, Rio de Janeiro: n. 33, 3 fev. 1855.
- _____, Rio de Janeiro: n. 36, 6 fev. 1855.
- _____, Rio de Janeiro: n. 43, 13 fev. 1855.
- _____, Rio de Janeiro: n. 48, 18 fev. 1855.
- _____, Rio de Janeiro: n. 90, 9 abr. 1855.
- _____, Rio de Janeiro: n. 36, 2 fev. 1856.
- _____, Rio de Janeiro: n. 322, 25 nov. 1857.
- _____, Rio de Janeiro: n. 139, 21 maio 1859.
- _____, Rio de Janeiro: n. 119, 2 maio 1861.
- DIÁRIO DA NOITE, Rio de Janeiro: n. 258, 6 ago. 1930.
- DIÁRIO DE SÃO PAULO, São Paulo: n. 2260, 6 maio 1873.
- _____, São Paulo: n. 3322, 4 jan. 1877.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro: n. 22, 13 jan., 1840, s/p.
- _____, Rio de Janeiro: n. 25, 5 fev. 1841.
- _____, Rio de Janeiro: n. 92, 30 abr. 1852.
- _____, Rio de Janeiro: n. 245, 17 out. 1852.
- _____, Rio de Janeiro: n. 286, 19 out. 1854.
- _____, Rio de Janeiro: n. 83, 6 mar. 1855.
- _____, Rio de Janeiro: n. 319, 23 nov. 1857.
- O ESPELHO DIAMANTINO, Rio de Janeiro: n. 6, 7 dez. 1827.
- JORNAL DO COMÉRCIO, Rio de Janeiro: n. 154, 18 fev. 1865.
- _____, Rio de Janeiro: n. 154, 4 jun. 1865.
- MACEDO, Joaquim Manoel. Crônica da semana. In: FARIA, João Roberto (Org.). **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001, p. 527-536.
- MACEDO, José Agostinho de. **As pateadas de teatro investigadas na sua origem e causas**. Lisboa: Impressão Régia, 1812.
- A MANHÃ, Rio de Janeiro: n. 918, 6 ago. 1914.
- _____, Rio de Janeiro: n. 1190, 27 jun. 1945.
- REVISTA DA SOCIEDADE FILOMÁTICA, São Paulo: n. 1, jun. 1833.
- _____, São Paulo: n. 5, out. 1833.
- _____, São Paulo: n. 6, dez. 1833.
- REVISTA DRAMÁTICA, São Paulo: n. 1, 6 maio 1860.
- _____, São Paulo: n. 5, 3 jun. 1860.

RIBEIRO, Francisco Bernardino; ROCHA, Justiniano José da; QUEIROGA, Antonio Augusto de. Ensaio sobre a tragédia. In: FARIA, João Roberto (Org.). **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001, p. 267-316.

SANTOS, João Caetano dos. **Lições dramáticas**. Rio de Janeiro: Typ. Imp. E Const. De J. Villeneuve & C., 1862.

O SPECTADOR BRASILEIRO, Rio de Janeiro: n. 65, 3 dez. 1827.

A VIDA FLUMINENSE, Rio de Janeiro: n. 254, 9 nov. 1872.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Sergio. **Os aprendizes do poder: o bacharelismo liberal na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.
- _____. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.
- ANDRÉ, Carmina Mendes. Problemáticas da regulamentação profissional do artista de teatro. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 8, ano VIII, n. 1, p. 1-15, jan/fev/mar/abr 2011.
- AMBIEL, Valdirene do Carmo. **Estudos de arqueologia forense aplicados aos remanescentes humanos dos primeiros imperadores do Brasil no Monumento à Independência**. 2013, 253 p. Dissertação (Mestre em Arqueologia) – Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2013.
- ANDRADE, Maria Ivone de Ornellas de. Macedo e Bocage: um duelo de vaidades. **Leituras de Bocage**. Porto: Faculdade Letras Porto, Serviço de Publicações, 2006.
- AQUINO, Julio Groppa. A educabilidade como nexos da experiência civil contemporânea: aproximações investigativas. In: **Pedagogia y saberes**. n. 43, jul./dez. 2015.
- AQUINO, Julio Groppa; VAL, Gisela Maria do. Uma ideia de arquivo: contributos para a pesquisa educacional. **Pedagogía y Saberes**. Bogotá, 2018 (no prelo).
- ARANTES, Paulo. A lei do tormento. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). **Teatro e vida pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. p. 200-210.
- ARBEX JR., José. Contra o capital, a conquista da humanidade inteira. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). **Teatro e vida pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. p. 174-180.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- AZEVEDO, Elizabeth R. **Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX**. São Paulo. Annablume/Fapesp, 2000.
- _____. Revista Dramática: São Paulo, 1860. **Sala Preta**, v. 7, 2007, p. 257-260.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva; Porto Alegre: Fundação IOCHPE, 1991.
- _____. Depoimento. **Educação & realidade**, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 291-300, jul./dez. 2005.
- BARROS, Orlando de. **A guerra dos artistas: dois episódios da história brasileira durante a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.
- BECKETT, Samuel. **Dias felizes**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BENITE, Joaquim. A pateada e a saúde do teatro. **Notícias da amadora**. Lisboa: 2007. Disponível em: < <http://64.71.144.19/index.php> >. Acesso em: 08 mai. 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: Infância berlinense**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CABRAL, Biange. O espaço da pedagogia na investigação da recepção do espetáculo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 41-48, 2008.

_____. Ação Cultural e teatro como pedagogia. In: **Revista Sala Preta**, v. 12, n. 1, p. 4-17, jun. 2012.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

CARNEIRO, Leonel Martins; GUIMARÃES, Julia. Editorial – O espectador contemporâneo. **Revista aSPAs**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 1-6, 2016.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Michel Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

COLE, Toby; CHINOY, Helen Krich. **Actors on acting**. Nova Iorque: Three Rivers Press, 1970.

DESGRANGES, Flávio. O espectador e a contemporaneidade: perspectivas pedagógicas. **Revista Sala Preta**, v. 2, p. 221-228, 2002.

_____. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 11-19, 2008a.

_____. Mediação teatral: anotações sobre o projeto Formação de Público. **Urdimento**, n. 10, p. 75-83, dez. 2008b.

_____. O efeito estético: finalidade sem fim. **Urdimento**, v. 12, n. 17, p. 63-69, 2011.

_____. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). **Teatro e vida pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Editora Escala, 2006.

DUBATTI, Jorge. Escuela de Espectadores de Buenos Aires. **Artezblai**, Buenos Aires, abr. 2009. Disponível em: < <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez144/iritzia/dubatti.htm>>. Acesso em: 3 nov. 2017.

_____. La escuela de espectadores de Buenos Aires (2001-2016): un laboratorio de (auto)percepción teatral. In: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (org.). **O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: iNerTE, 2017, p. 239-249.

DUSSEL, Inês. Foucault e a escrita da história. **Educação & realidade**. v. 29, n. 1, 2004, p. 45-68.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FARIA, João Roberto. O teatro realista. In: FARIA, João Roberto (Dir.). **História do Teatro Brasileiro V. I**. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012, p.159-218.

_____. (Org.). **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó.; LIMA, Mariangela Alves (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2009.

FARINA, Amílcar; VILLARDI, Fábio; BERNARD, Isabelle; DELMANTO, Ivan; GENTILE, Luciano; SCHMIDT, Suzana. As premissas pedagógicas: o material norteador. **VOCARE – Revista do Programa Vocacional**. São Paulo. 2013.

FLACCO, Q. Horacio. **Arte poética**. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1784.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222. (Ditos & Escritos IV)

_____. A governamentalidade. In: _____. **Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 281-305. (Ditos e Escritos IV)

_____. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. **Segurança, território e população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

_____. Nietzsche, a Genealogia, a História. In: _____. **Ditos e escritos, volume II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008c. p. 260-279.

_____. Sobre as maneiras de escrever a história. In: _____. **Ditos e escritos, volume II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008d. p. 62-77.

_____. O que são as Luzes? In: _____. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008f. p. 335-351. (Ditos e escritos II).

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France (1981-1982). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **O governo de si e dos outros**: curso no Collège de France (1982-1983). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

_____. A cena da filosofia. In: _____. **Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011a, p. 222-247.

_____. O saber como crime; A cena da filosofia In: _____. **Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011b, p. 62-69. (Ditos & Escritos VII)

_____. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011c.

_____. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.

_____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013a.

_____. O que é um autor. In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b, p. 260-302. (Ditos e Escritos III)

_____. Entrevista com Michel Foucault. In: **Ditos e escritos, volume IX**: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a, p. 13-34.

_____. Loucura, Literatura e Sociedade. In: _____. **Problematização do sujeito**: psicologia, psiquiatria, psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b, p. 239-258. (Ditos & Escritos I)

_____. **Do governo dos vivos**: curso no Collège de France (1979-1980). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014c.

GARCIA, Silvana. Por uma pedagogia do público. **Camarim**, São Paulo, ano II, no 12, p. 6-7, set. 1999.

GIRON, Luís Antônio. **Minoridade crítica**: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GOMES, Laurentino. **1808**. São Paulo: Planeta, 2007.

HANSTED, Talitha Cardoso; GOHN, Maria da Glória. Teatro e educação: uma relação historicamente construída. **EccoS**, São Paulo, n. 30, p. 199-220, jan./abr. 2013.

INVISÍVEL, Comitê. **Aos nossos amigos**: crise e insurreição. São Paulo: n-1 edições, 2016.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Psicologia e Sociedade**. Belo Horizonte, Jan/Abr. 2007, p. 15-22.

KOUDELA, Ingrid Dormien. A nova proposta do ensino do teatro. **Revista Sala Preta**, São Paulo: v. 2, p. 233-239, 2002.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JÚNIOR, José Simões de (orgs.). **Léxico da pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva/SP Escola de Teatro, 2015.

KOUDELA, Ingrid Dormien; SANTANA, Arão Paranaguá. O teatro na educação. In: FARIA, João Roberto (Dir.). **História do Teatro Brasileiro V. II**. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013, p. 446-457.

LABAKI, Aimar. Questionário. **Camarim**, São Paulo, ano II, n. 11, p. 11, ago 1999.

_____. Arte contra a barbárie. **Camarim**, São Paulo, ano III, n. 14, p. 4-5, jul./ago. 2000.

LEMOES, Nathalia Gama. **Um império nos trópicos: a atuação do Intendente Geral de Polícia, Paulo Fernandes Viana, no Império Luso-Brasileiro (1808-1821)**. 2012, 130p. Dissertação (Mestre em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LONER, Beatriz Ana. Loterias como passaporte para a liberdade: a sorte e seus eleitos no final do século XIX. **Anais do 5º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Campus Universitário. Maio, 2011.

_____. A Loteria do Ipiranga e os trabalhadores: um sonho de liberdade no final do século XIX. **História**, São Paulo, v. 33, n. 1, jan./jul. 2014, p. 195-233.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1999.

MASSA, Clóvis. Redefinições nos estudos de Recepção/Relação Teatral. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p.49-54, 2008.

_____. A questão da teatralidade na dramaturgia do espectador. In: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (org.). **O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: iNerTE, 2017.

MOSTAÇO, Edélcio. Uma incursão pela estética da recepção. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.8, p. 63-70, 2008.

_____. Da arte de quebrar pedras ou a cena da emancipação. **Urdimento**, v. 1, n. 15, out. 2010.

_____. Emancipação, a cena e o espectador em jogo. **Revista Sala Preta**, v. 13, n. 12, p. 200-205, 2013.

MOUAWAAD, Wajdi. **Incêndios**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

NOGUERA-RAMÍREZ, Carlos Ernesto. **Pedagogia e governamentalidade ou Da Modernidade como uma sociedade educativa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

OLIVEIRA, Amilton Monteiro. **O Teatro, as Normas e a Imagem do Ator**. 1993, 215 p. Tese (Doutor em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1993.

PIACENTINI, Ney Luiz. Apresentação. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). **Teatro e vida pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 11-13.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PUPO, Maria Lúcia Souza de Barros. Em cena: mutações e desafios. **O percevejo online**, Rio de Janeiro, v. 1, jul./dez. 2009a.

_____. Para alimentar o desejo de teatro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 9, p. 269-278, 2009b.

_____. Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). **Teatro e vida pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 152-173.

_____. Luzes sobre o espectador: artistas e docentes em ação. **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 330-355, maio/ago. 2015.

RAMOS, Luiz Fernando. Da pateada à apatia: O teatro da bagunça de Alcântara Machado e a crítica de teatro no Brasil. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 2, 1994, p. 48-51.

- _____. Luiz Fernando. A responsabilidade do fomento com a formação de público. **Camarim**, São Paulo, ano X, n. 40, 2007.
- _____. A arte do ator e o espetáculo teatral. In: FARIA, João Roberto (Dir.) **História do Teatro Brasileiro V. I**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p.137-158.
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante** – cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2007a.
- _____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze, arte e resistência**. Forense Universitária: Prefeitura de Fortaleza, 2007b. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/94242/versions/1/sera-que-a-arte-resiste-a-alguma-coisa-ranciere.pdf>. Acesso em 02 out 2017.
- _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a.
- _____. Paradoxos da arte política. In: _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b, p. 58-72.
- RIEGO, Christina Barros. **Do futuro e da morte do teatro brasileiro**: revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942). São Paulo: Hedra, 2010.
- ROLIM, Michele. O espetáculo por outro ângulo. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 25 mar. 2013. Disponível em: <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=119786>>. Acesso em: 3 nov. 2017.
- SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Veneza**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. **Ricardo III**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- SCHMIDT, Suzana. A ação cultural e a dimensão criadora. **Urdimento**, Florianópolis, n. 17, p. 151-156, set. 2011.
- SIMÕES, Giuliana Martins. Estética da recepção: a experiência moderna nas entrelinhas do teatro brasileiro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 55-62, 2008.
- SITCHIN, Henrique. Ano 2000: alguém tem alguma ideia?. **Camarim**, São Paulo, ano III, no 13, p. 14, mar./abr. 2000.
- SOARES, Fábio Montalvão; KASTRUP, Virgínia. A experiência do espectador: recepção, audiência ou emancipação? **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 13, p. 965-985, 2015.
- SOUSA, Jorge Pedro. O advento da crítica ao jornalismo em Portugal: O caso de José Agostinho de Macedo. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**. Lisboa, 2012. Disponível em: < www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-advento-sousa.pd>. Acesso em: 03 nov. 2016.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins. Cada noite, cada lei: políticas públicas e teatro no Rio de Janeiro do século XIX. **Dimensões – Revista de História da Ufes**, Vitória, n. 17, 2005.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- STAROBINSKI, JEAN. É possível definir o ensaio? **Remate de Males**. Campinas, Jan/Dez. 2011, p. 13-24.
- TEATRO, Cooperativa Paulista de. Políticas. **Camarim**, São Paulo, Ano V, n. 24, p.12-13, mar./abr. 2002.
- TENDLAU, Maria. **Teatro vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- TROTTA, Rosyane. O teatro e o estado. In: FARIA, João Roberto (Dir.). **História do Teatro Brasileiro V. II**. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013, p. 466-485.
- UZAM, Dario. Trabalho contínuo. **Camarim**, São Paulo, ano V, no 28, p. 18-19, nov./dez. 2002.
- VAL, Gisela Maria do. **Um terremoto, uma biblioteca, um jornal**: a emergência de uma nova ordem social pelos impressos luso-brasileiros nos séculos XVIII e XIX. 2016, 170p. Tese (Doutora em Didática, Teorias de Ensino e Práticas Escolares) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

- VANUCCI, Alessandra. Artistas dramáticos estrangeiros no Brasil. In: FARIA, João Roberto (Dir.). **História do Teatro Brasileiro V. I**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 275-295.
- VEYNE, Paul. **Foucault, seu pensamento, sua pessoa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães. Michel Foucault: a genealogia, a história, a problematização. **Prometeus**, ano 7, número 15, jan./jul. 2014.
- VITOR, Maria da Conceição. Teatro na São Francisco. Um mergulho na história. **Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 103, p. 1115-1126, jan. 2008.
- WILLIAMS, Tennessee. **Um bonde chamado desejo**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.