

Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história)

Antonio Herculano Lopes

1. Data venia: sobre o termo performance

O TERMO INGLÊS PERFORMANCE JÁ DE ALGUM TEMPO É MOEDA corrente no nosso idioma. Se em princípio era mais identificado com os esportes e as máquinas, com o sentido de "desempenho", mais recentemente passou a circular na área artística, para indicar um ato mais ou menos teatral, com um certo grau de improvisação e de uso do acaso e altas doses do pós-moderno "vale-tudo". Em outras plagas, mais especialmente nos Estados Unidos, ele foi levado tão a sério que se transformou em área de estudos acadêmicos.

Munido de uma desconfiança mineira, mas também da afoita curiosidade do macaco que mete a mão em cumbuca, fui aos EUA saber em que consistia esta nova disciplina atraente e misteriosa. Voltei doutorando em performance, e debrucei-me sobre o Rio "pré-moderno" com instrumental da clínica "pós-moderna", o que me tem exigido, a cada novo interlocutor, nova explicação. Meus surpresos ouvintes, no afã de resguardar a história, digna e vetusta senhora avessa aos modismos, inquirem-me não só sobre a história da performance como sobre a performance na história. Afinal, a performance, dizem os dicionários, realiza-se geralmente diante de uma audiência e é termo identificado com uma

relação presente. Ao tornar-se história, passa a ser registro, perde seu viço de fenômeno ao vivo. Como então pode ser conceito útil no campo da "ciência do passado"?

Também os lingüistas protestam: por que não traduzir o termo? Não há equivalentes em nossa inculta e bela flor? Na verdade, há vários, dependendo do contexto, mas nenhum satisfaz plenamente o sentido que ele tomou como uma área de estudos nos limites entre ciência e arte.

Na língua inglesa, para além de seu sentido corrente, o termo passou a adquirir significados mais específicos nas ciências humanas e nas artes a partir dos anos 50. O pensamento e a prática artística nos EUA foram crescentemente impregnados da palavra performance como idéia-força capaz de saltar o fosso entre arte e vida. Idéia de difícil conceptualização, escorregadia, movendo-se nos interstícios de diversas áreas, o termo foi-se definindo mediante certas práticas e ocupando terrenos inesperados. Dos experimentos de artistas como Jackson Pollock (action painting), Allan Kaprow (happenings), John Cage (música aleatória), este último trabalhando junto com o artista plástico Robert Rauschenberg e o coreógrafo Merce Cunningham em performances multimídia, certas preocupações já previamente manifestadas pela vanguarda histórica européia, como a influência do acaso, a dissolução dos gêneros estanques e a integração artista/obra/público, foram fazendo surgir novas perspectivas artísticas, com uma dicção mais "americana".¹ Nas artes plásticas

¹ Sobre as vanguardas em geral, ver Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota, 1984; e Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987. Sobre as vanguardas históricas: Hugo Ball, *Flight Out of Time: a Dada Diary*. Nova York: Viking, 1974; Tristan Tzara, *Lampisteries, précédées de sept manifestes*. Paris: Pauvert, 1979; Francis Picabia, "Manifeste cannibale dada", em *Der Dada 3*, Hausmann, Grosz e Heartfield (eds.). Berlim, 1920; André Breton, *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan, 1969; Antonin Artaud, *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984; Michael Kirby e Victoria Nes Kirby, *Futurist Performance*. Nova York: PAJ, 1986; Lucy Lippard, *Surrealists on Art e Dadas on Art*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1970 e 1971; Mel Gordon (ed.), *Dada Performance*. Nova York: PAJ, 1987.

contemporâneas, uma instalação é considerada performática no sentido de que o gesto artístico só se consubstancia pela experiência de uma pessoa que adentra o espaço e o traz à vida. Torna-o portanto expressivo com sua presença na obra, com sua vivência da obra.

Mas se os artistas buscam na idéia de performance a superação da dicotomia arte-vida é porque se inspiram nas próprias situações do cotidiano. Relações tais como a de um advogado num tribunal, de um professor numa sala de aula, ou de um político diante de sua audiência são performáticas, da mesma forma que um rito religioso ou um espetáculo esportivo. A maneira de se vestir e de se apresentar publicamente, o conjunto de gestos e expressões faciais de um grupo social, práticas de etiqueta - todo um enorme universo que nos circunda no dia-a-dia é de caráter performático.

Um dos teóricos da performance enquanto campo de estudos, Richard Schechner,² para superar as dificuldades da amplitude que o termo assim adquire, propõe uma definição que atrai pela simplicidade: "atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo".³ No entanto, ao centrar o foco na relação performer/público, o próprio autor reconhece criar problemas para a inclusão no conceito de atividades que lhe interessam, como certos jogos, brincadeiras, atividades esportivas e rituais, em que todos seriam performers. Daí que, para contornar o problema, Schechner adota o caminho de tratar dos atributos que caracterizariam a atividade performática: 1) uma ordenação especial do tempo; 2) um valor especial atribuído a objetos; 3) não-produtividade em termos de mercadoria; 4) regras. Além desses, menciona o espaço (locais não ordinários) como um elemento freqüente.

² V. entre outros: Performance Theory. Nova York: Routledge, 1988; Between Theater and Anthropology. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1985.

³ Performance Theory, cit., p. 30 (minha tradução).

Conforme registrada em dicionários, a palavra inglesa performance tem um sentido geral de ação (ou processo de agir) executada com determinado fim. O verbo to perform significa "realizar, empreender, agir de modo a levar a uma conclusão". A origem etimológica é do francês antigo parfournir ("realizar, consumir"), combinando o prefixo latino per- (indicativo de intensidade: completamente) e fournir, de provável origem germânica, significando "prover, fornecer, providenciar" (V. em inglês furnish.⁴ O interessante a guardar dessa origem é a idéia de movimento, ação ou processo combinada com a de resultado, completação. O uso da palavra em português tornou-se já tão corrente que o dicionário do Aurélio passou a registrá-la (como expressão estrangeira) a partir de 1975, com o sentido de:

1. Atuação, desempenho (especialmente em público). 2. Esport. O desempenho de um desportista (ou de um cavalo de corrida) em cada uma de suas exibições.⁵

Na mesma década, o dicionário da Mirador⁶ e o dicionário enciclopédico de Houaiss⁷ também incorporaram o vocábulo. Houaiss o define como: "Resultado obtido em cada uma de suas exibições em público por um cavalo de corrida, por um atleta, etc." Mais uma vez estão presentes as noções de resultado e de ação, processo. E mais uma vez há a associação com um público.

⁴ Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. Nova York: Gramercy Books, 1989, p. 1070.

⁵ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1975], p. 1068.

⁶ Adalberto Prado e Silva et alii. Dicionário brasileiro da língua portuguesa. São Paulo: Mirador Internacional/Cia. Melhoramentos de São Paulo, 1976, p. 1314.

⁷ Antonio Houaiss (dir.). Pequeno dicionário enciclopédico Koogan Larousse. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil, s.d., p. 641.

2. Performance nas artes

No campo artístico, a palavra costuma ser mais associada com a noção de processo do que com a de resultado. No teatro, ou no que se convencionou chamar no Brasil de artes cênicas, o termo tem dupla significação: em sentido lato, é uma exibição formal de uma peça de teatro, número de dança, programa musical, operístico ou circense, diante de uma audiência. Equivale ao termo "apresentação" ou "presentação": processo de tornar presente uma certa pauta musical, coreográfica, textual, gestual, de movimentos, etc. Em sentido estrito, refere-se à atuação de um artista (performer) numa apresentação específica.

Em ambos os sentidos, no teatro usa-se, em português, a palavra "representação", com idéia de reconstituição de um presente vivido ou imaginário. No sentido estrito, usa-se também o termo "interpretação". Isso traz à baila uma das tensões fundamentais do conceito de performance: fazer ou refazer (interpretar) o presente. Foi em cima dessa antinomia que a vanguarda artística americana dos anos 60 desenvolveu os projetos de dissolução das distinções entre arte e vida, opondo-se à re-presentação e buscando uma experiência direta, uma arte de apresentação.

Nas artes plásticas, na música, no teatro, na dança, a performance surgiu como um gênero intersticial, jogando freqüentemente com o acaso, com a quebra da distância entre espectador, artista e obra-de-arte, com o corpo do artista como local privilegiado da experiência estética.

No correr dos anos 70, a exacerbada, quase mística, noção de presença desenvolvida por artistas como o polonês Jerzy Grotowsky sofreu poderosa crítica inspirada pelo pós-estruturalismo de Derrida, Foucault e Lacan⁸ propiciando o retorno a experiências mais

⁸ A obra de Jacques Derrida em particular constitui uma recorrente discussão da noção de presença. Ver, por exemplo, "Les fins de l'homme", em *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit, 1972; e "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", em *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

formais. Dentro dessa perspectiva filosófica, todo fazer é sempre imediatamente (toujours déjà) um re-fazer, inexistindo um presente puro, uma experiência imediata. Da construção/reconstrução, passou-se à desconstrução. Artistas e grupos como Richard Foreman, Meredith Monk, Laurie Anderson, Robert Wilson e Mabou Mines passaram a refletir sobre a "morte" do sujeito presente para si mesmo.⁹ A crítica dos anos 80 desenvolveu o conceito de um "teatro da ausência".¹⁰ Por outro lado, a performance continuou sendo vista como uma utopia da apresentação: aquele efêmero momento de realidade que abre uma brecha no mundo enclausurado das representações, por onde um excesso de Real se vislumbra.

Como já mencionei, a quebra de barreiras que o conceito de performance ensejou não se limitou às fronteiras entre gêneros artísticos em si, tendo as artes buscado inspiração em outras expressões performáticas, como ritos religiosos, atividades esportivas e mesmo práticas cotidianas. Isto levou a um movimento de aproximação das artes com as áreas de conhecimento que lidam com tais práticas, em especial a antropologia.¹¹ Na lingüística, a filosofia da linguagem de Austin¹² abriu um caminho pioneiro ao indicar o poder performático da palavra. Quando, por exemplo, o presidente da Câmara de Deputados diz: "Declaro aberta a sessão", tais palavras criam um fato, com conseqüências práticas, que

⁹ Sobre Foreman, ver Kate Davy. *Richard Foreman and the Ontological-Histeric Theater*. Ann Arbor: UMI, 1981. Sobre Wilson: Stefan Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1978.

¹⁰ Elinor Fuchs. "Presence and the Revenge of Writing: Re-thinking Theatre after Derrida", em *Performance Arts Journal* 9, 2/3:163-73, 1985; Chantal Pontbriand, "The Eyes Find No Fixed Point on Which to Rest", em *Modern Drama* 25, 1:154-61, 1982.

¹¹ Na área do teatro, além do já mencionado Schechner, ver Eugenio Barba, *Beyond the Floating Islands*. Nova York: PAJ, 1986; e Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti, 1990.

¹² Austin. *How to Do Things With Words*. Oxford, OUP, 1962.

vão além do mero significado dos termos empregados. Da mesma forma, antropólogos e outros cientistas humanos viram nas estruturas dramáticas um instrumento útil para a sua leitura do real.¹³ Nos Estados Unidos, tais aproximações culminaram com o surgimento em universidades de departamentos de performance studies, como área de estudos interdisciplinar, com perspectivas teóricas diversas (marxismo, feminismo, pós-estruturalismo, néo-historicismo), dialogando de perto com outras cadeiras de espírito semelhante (estudos culturais), além das áreas mais tradicionais (história e crítica das artes, lingüística, psicanálise, semiologia). A voga acadêmica do multiculturalismo encontrou os estudos de performance já avançados no processo de estudos comparativos de diversas culturas e práticas sociais. A busca empreendida por grupos dentro da sociedade no sentido de desenvolver uma voz e perfil próprios para a sua expressão (tanto política, como estética) também encontrou eco nessa disciplina. E nas análises históricas, terá o conceito de performance alguma valia?

3. Sobre a performance na história

O uso da idéia-força de performance nas análises de história da cultura permite um olhar novo sobre certos fenômenos que já foram esquadrihados através de prismas diversos. Em cada situação histórica concreta, indivíduos e grupos projetam anseios, marcam posições e constroem imagens de si e de seus "outros" e da sociedade envolvente através de formas pelas quais se apresentam e atuam publicamente, dentro de estruturas mais ou menos ritualizadas. O uso de linguagens corporais, técnicas retóricas, expressões faciais, manipulação de emoções, regras de procedimento coletivo, decoração visual do corpo e do espaço - só para citar alguns elementos performáticos - em manifestações públicas contribuem para a construção de identidades coletivas que ao mesmo tempo refletem e influenciam o curso dos eventos.

¹³ Victor Turner. From Ritual to Theatre. Nova York: PAJ, 1982.

Momentos de alta dramaticidade na história política se traduzem muitas vezes num gesto, como o "grito do Ipiranga", ou num conjunto coreográfico e plástico, como a estetização da política promovida pelo nazismo. Numa história mais colada ao cotidiano, a moda, os hábitos, as práticas de lazer, os gestos de comunicação diária oferecem um panorama rico para a compreensão de um momento. Nas artes, tais elementos adquirem uma explícita elaboração formal e permitem ao grupo social um auto-reconhecimento mais consciente, uma intervenção mais direta, uma expressão mais contundente.

A dificuldade maior para se fazer uma história da performance é a de como recuperar a força do momento único que caracteriza a relação ao vivo. Podemos falar da presença magnética de um líder, da força de convencimento de um grande orador, da emoção de uma passeata, da atmosfera de um salão literário ou do impacto de uma peça, mas o poder sensual da relação com a coisa se perdeu para sempre, é matéria morta, misturada na "pilha de escombros" que constitui o passado, para utilizar imagem cara a Walter Benjamin. Interpretando uma pintura de Paul Klee - "Angelus Novus" -, o pensador alemão identifica o que chama de "anjo da história".

A face está voltada para o passado. Onde percebemos uma cadeia de eventos, ele vê uma catástrofe única que continuamente empilha destroços sobre destroços atirados aos seus pés.¹⁴

Com essa imagem, Benjamin se opõe a uma concepção linear da história, marcada pelo progresso, e portanto a uma ideia comum de uma performance contínua da humanidade. Visto da perspectiva dos "vencidos" (em que Benjamin se coloca), o passado só acumula violência, saque, ruína.

¹⁴ Walter Benjamin. *Illuminations: Essays and Reflections*. Nova York, Schocken, 1969, p. 257 (minha tradução, como as demais citações desse livro).

Esses escombros, traços de batalhas passadas, são justamente a matéria-prima de toda pesquisa histórica. O registro é sempre já um texto no sentido derrideano de *écriture*, denegando a própria possibilidade de um momento presente. A performance, ao contrário, é, ou pretende ser, uma janela elusiva para esse momento de realidade (o Real com maiúscula de Lacan). A performance artística em particular reproduz a vida ao vivo, representa através do presente ou de uma apresentação. Ao se fazer a história de uma performance, no entanto, não se pode escapar de uma investigação sobre os traços, as provas do crime, os elementos mortos que testemunham sobre uma vida passada. Já pensar a idéia de performance aplicada ao estudo da história significa trazer de novo à vida o momento do crime, detonar a força bruta do momento vivido que se encontrava sepulto sob aqueles escombros.

Outro texto de Benjamin, em que distingue entre as funções do comentador e do crítico em literatura, ilustra bem o que quero dizer:

Se, para usar uma comparação, visualizarmos o que ocorre numa pira funerária, seu comentador pode ser equiparado ao químico e seu crítico ao alquimista. Enquanto o primeiro deve contar apenas com madeira e cinzas como objetos de sua análise, o último só se preocupa com o enigma da chama em si: o enigma de estar vivo. Assim o crítico indaga sobre a verdade cuja chama viva prossegue queimando sobre as achas pesadas do passado e as cinzas leves da vida que se foi.¹⁵

O historiador da performance deve agir como o químico, para investigar os traços que lhe foram deixados e reconstituir o momento passado. Mas, para recuperar a força de tal momento em favor do presente (a performance na história), deve então transformar-se no alquimista, com seu poder transformador.

¹⁵ Id., *ibid.*, p. 5 (na Introdução de Hannah Arendt).

Foi com espírito semelhante que Benjamin se debruçou sobre a Paris do século XIX em seu projeto inconcluso, o "Trabalho das Passagens". Recuperando a figura do flâneur, observador privilegiado da cidade moderna, debruçou-se sobre os detalhes mais insignificantes do cotidiano para descobrir neles um flash retido na memória coletiva que permitiria reter o curso dos eventos, suspender aquele momento para fora da história e jogar luz sobre a pilha de escombros, dando sentido ao presente. Nas passagens ou arcadas das ruas da Paris do século XIX, Benjamin descobriu a reconstituição microcós mica da sociedade burguesa industrial, com a cultura transformada em objeto exposto nas vitrinas, a arte perdendo sua aura e o mundo, assim desencantado, sendo reencantado através do fetiche da mercadoria. Esse reencantamento fantasmagórico lançava luz sobre o que se passava então na Europa de Benjamin, com o fascismo estetizando a política, ao que Benjamin propunha opor a politização da estética.¹⁶

Ainda do mesmo autor: "O passado só pode ser retido como uma imagem que brilha no exato momento em que pode ser reconhecida e nunca mais é vista".¹⁷ O passado como imagem retida, o flash - a linguagem de Benjamin demonstra seu grande interesse pela fotografia como tecnologia capaz, como o cinema, de dar acesso ao que ele chamou de "inconsciente ótico". "A câmera nos introduz ao inconsciente ótico como a psicanálise aos impulsos inconscientes".¹⁸ Trata-se de recuperar uma sensação (visual, tátil) que ficou registrada em algum canto da memória, em meio à pilha de destroços, sem ter recebido um tratamento consciente. A esta percepção sensual estou chamando de performática, porque permite trazer de volta à vida uma experiência direta, uma relação ao vivo. O cinema, por exemplo, sem constituir em si uma relação ao vivo, cria uma experiência performática, uma

¹⁶ d., *ibid.*, p. 242.

¹⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 255.

¹⁸ d., *ibid.*, p. 237.

sensação de vivência. O espectador de um filme, tomado pela totalidade dos seus sentidos, penetra na própria estória/história e a vivencia por dentro.

Daí que para Benjamin a alegoria era o instrumento adequado à arte moderna para a percepção do mundo, em oposição ao símbolo: este estabelece uma relação racional e totalizante, enquanto aquela uma sensual e fragmentária. Não basta isso para se fazer a história (ou a obra de arte) com a perspectiva redentora a que aspira Benjamin - numa estranha mistura de teologia e marxismo -; é preciso sonhar o momento de superação, a história para além das ruínas, a volta ao paraíso.

Na Tese XIV de sua Filosofia da História,¹⁹ Benjamin diz que a história não é constituída de um tempo homogêneo e vazio, mas prenhe do tempo de agora (Jetztzeit). Como observa Hanna Arendt em nota à tese, não se trata de conceito que se confunda com o presente (Gegenwart), mas com o místico nunc stans, um eterno presente, acima do fluxo do tempo. O brilho de um gesto retido na memória tem o poder de lançar luzes na compreensão de um passado, que se transforma em presente e se projeta no futuro. É como, na imagem famosa de Benjamin, o salto do tigre no espaço aberto da história. Nesse gesto dramático - profundamente performático -, nosso ensaísta vê a força dialética da transformação.

Não existe tal coisa como um "método Benjamin" para a pesquisa histórica. Suas idéias, cheias de mistérios e imagens inquietantes, marcadas por uma linguagem mística, mas que se quer materialista, nos oferecem mais uma provocação intelectual do que uma teoria acabada. Mas sem dúvida ajudam a pensar os meios de se fazer uma história da performance que faça uso da idéia de performance na história: uma releitura da história que permita uma reflexão sobre o "tempo de agora".

A fera de Benjamin é provavelmente originada na força e no mistério das civilizações asiáticas, tidas então como "berço da humanidade". Entre nós, não havendo tal felino,

¹⁹ d., *ibid.*, p. 261.

seria talvez interessante buscar o auxílio da onça, animal importante não só no imaginário mas também na experiência real de nossos desbravadores, e ainda hoje de bom número de brasileiros. Retirando-a de seu habitat, vamos acompanhar seu salto nas brumas do passado, em direção ao brilho intenso da cidade de Pereira Passos e de Osvaldo Cruz. Pouco à vontade nas avenidas iluminadas da capital, freqüentemente encontraremos nosso bichano perambulando pelas vielas escuras, onde todos os gatos são pardos. Aí ele terá ocasião de observar elementos de uma cultura urbana nascente, tratando de se reconhecer através de múltiplas identidades, na luta por definir o perfil do carioca e, por extensão (gesto imperialista típico das capitais), do brasileiro.

4. Europa ou África? O Rio no princípio do século

No período da Primeira República brasileira, com a abolição da escravatura e o fim do regime imperial, as elites enfrentaram um momento de forte crise de identidade. "- Que país é este?" Se a pergunta continua a ser feita com a mesma perplexidade, naquele momento era essencial dar uma resposta que ao mesmo tempo satisfizesse os fiadores de nossa viabilidade econômica e mantivesse os laços de união interna do Estado. Os conceitos de "modernidade" e de "nação" freqüentemente se apresentavam como contraditórios, tendo o último que se abrir para alcançar uma massa de "primitivos", novéis cidadãos entre os quais a fidelidade aos valores da civilização ocidental cristã era, no mínimo, incerta. A idéia a ser vendida para a Europa era a de que poderíamos (nós, Brasil) ser um exemplo de civilização nos trópicos.

Para José Murilo de Carvalho, a capital federal era local por demais sensível e visível para deter o poder.²⁰ Ser o "homem da casa" era tarefa que pertencia ao oligarca da província, freqüentemente representado não por sua verdadeira face, mas pela do seu oposto social, o Jeca Tatu, o "Brasil real". Já o Rio de Janeiro tinha as condições adequadas para ser a "mulher": bela, fútil, detentora da cultura de salão, o Rio belle époque foi reformado para

²⁰ J. M. de Carvalho. Os bestializados. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

cumprir essa nova função. A capital federal devia ser o espelho do país moderno para inglês ver, e para isso se vestiu com novas roupas e desfilou sua saúde sanitizada. Tínhamos eleições para presidente, cafés onde a nata da sociedade exibia os *derniers cris* de Paris (na moda como na poesia), uma diplomacia de punhos de renda (e eficácia diplomática) incapaz de fazer feio nos salões estrangeiros, foot-ball da elite branca para exportação. No teatro Municipal, na confeitaria Colombo ou nos salões de Mme. Santos Lobo, a elite brasileira reafirmava ser parte da cultura européia, concorrente direta de Buenos Aires ou mesmo, conforme o grau de ufanismo, de Nova York para representar a civilização no Novo Mundo.

O próprio movimento modernista nas artes, com suas intenções subversivas (não à toa tendo seu foco mais dinâmico em São Paulo) refletiu essa busca de colocar-nos em dia com o mais avançado da civilização, e nesse sentido, mais do que uma ruptura, significou um aprofundamento de processos iniciados pela modernização republicana. Os iconoclastas de 22 descobriram com olhos europeus que nós não éramos europeus, que "no fundo da mata virgem" estávamos menos para bispo Sardinha e mais para seus deglutidores. Mas àquelas alturas, ninguém estava ainda preocupado em saber o que pensavam os próprios índios. Nosso pé na cozinha era conversa de intelectual. É verdade que alguns escritores como Euclides e Lima Barreto já procuravam olhar de frente esse outro Brasil. Os mais lúcidos modernistas, como Mário de Andrade, aos poucos procurariam nas frestas escapar da dicotomia elite-povo, explodir as distinções de origens étnicas, conciliar as noções de nacional e moderno. Mas isso é uma outra história, para ser contada depois do fim do sonho, passados os cintilantes anos 20. A história que nos ocupa é a da melindrosa cidade do Rio de Janeiro em seu efêmero momento de glória européia.

Se, juntos com nosso felino, não nos deixarmos ofuscar pelo brilho da ribalta, mas sim desviarmos um pouco o olhar das avenidas Central e Beira-Mar, vamos descobrir que outros grupos sociais, em espaços muito próximos, tratavam de construir identidades alternativas, dançando em ritmos distintos, projetando imagens diversas à do janota e à da melindrosa. Em torno da praça Onze, baianos migrados da nação iorubá desenvolviam sua cultura de

resistência através de roupas, comida, música, dança, religião.²¹ As adaptações necessárias a um meio hostil eram feitas no espírito de preservar o que era sentido como essencial: uma herança ancestral que permitia um sentido de identidade. Com isso surgiam novos cultos, como a umbanda, novos ritmos, como o maxixe, novas formas de celebrar, como os ranchos de carnaval. Figuras altamente "performáticas" como a do malandro ou da cabrocha estavam recebendo seus temperos, sua pitada de malagueta, em flagrante contraste com as fines herbes dos diplomatas do barão.

5. Com um pé na cozinha: O teatro musical de revista

A meio caminho do teatro Municipal e da praça Onze, no largo do Rossio, ou praça Tiradentes, uma espécie híbrida de performance se desenvolveu. O teatro de revista brasileiro é filho do português,²² mas filho bastardo, escondendo e revelando, como o cabelo da mulata - essa outra construção representativa da "identidade nacional" - a face não confessa da persona carioca. Ao mesmo tempo que falava com sotaque luso, como aliás todo o teatro da época, a revista brasileira trouxe a rua para o palco. Em sua fase "literária", sob o reinado de Artur Azevedo, já o abastardamento era sentido na absorção da linguagem das ruas, na "vulgarização" de temas, na sua redução pela crítica a gênero menor. Como destaca Flora Süssekind,²³ o principal personagem era a própria cidade do Rio de Janeiro no processo acelerado de transformação que sofria.

²¹ Ver Roberto Moura. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. *Sobre religião*, Renato Ortiz, *A morte branca do feiticeiro negro*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

²² Roberto Ruiz. *O teatro de revista no Brasil*, vol. 1. Rio de Janeiro: INACEN, 1988. Luiz Francisco Rebello. *História do teatro de revista em Portugal*, vol. 1. Lisboa: D. Quixote, 1984.

²³ F. Süssekind. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

A partir da virada do século, com a decadência do aspecto literário do teatro de revista, começou a crescer seu lado de espetáculo: visual, musical, dançado, com forte apelo à sensualidade. É fácil perceber que um gênero que se alimentava tanto de sua proximidade com a "cultura da rua" saberia aproveitar o rico potencial das manifestações afro-brasileiras para os seus objetivos de espetáculo. Foi nessa época que se começou a propagar a fama da mulata, cantada por compositores populares nas canções de carnaval e absorvida pelas revistas. Pelo menos desde 1904 o palco passou a abrigar o ritmo e a dança do maxixe, com Chiquinha Gonzaga introduzindo-os na opereta *Não Venhas*.²⁴ A burleta *Forrobodó*, de 1912, foi um marco na carioquização de situações e do falar de cena.²⁵ Isso não quer dizer que a dinâmica do teatro de revista não ecoasse as influências externas, sobretudo francesas. É conhecido o impacto que a companhia de revista francesa *Ba-ta-clan*, que se apresentou entre nós em 1922, exerceu no gênero, com o desnudamento das girls e a adoção de critérios de espetáculo predominantemente visual e musical. Mas nosso palco já estava preparado para tal revolução. A avenida Central - a "rua das ruas", orgulho de uma cidade europeizada, mas que muito a propósito liga a região do porto à avenida Beira-Mar - tornou-se desde sua inauguração o palco de exibição anual do lado mais "primitivo" da cultura carioca. O carnaval servia de ponto de convergência dos "nativos" da praça Onze com os "europeus" do aristocrático bairro de Botafogo. Dizia-se à época: "O Rio civiliza-se",²⁶ mas também ia aos poucos tirando a máscara de Pierrô que escondia

²⁴ Delso Renault. "O Rio de Janeiro e suas diversões na era dourada", em Luiz Antônio Severo da Costa e outros, *Brasil 1900-1910*, vol. 3. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980, p. 132.

²⁵ R. Ruiz, cit., p. 16.

²⁶ Quase uma palavra-de-ordem que Figueiredo Pimentel, cronista social, usou a partir de 1907 como epígrafe de sua coluna "Binóculo", do *Diário de Notícias*. Ver Brito Broca, *A vida literária no Brasil, 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. Em 1912, o slogan virou título de peça de teatro de revista, sob a pena de Raul Pederneiras.

máscaras mais "primitivas". Os palcos da praça Tiradentes - que exibiam já na virada do século um teatro "definitivamente enraizado no gosto das platéias mais populares"²⁷ - ajudavam a consagrar essa bastardização da cultura, lamentada por muitos, objeto de um olhar condescendente da elite, mas que refletia uma modernidade bem mais acentuada do que as récitas do teatro Municipal. Com maior plasticidade e desenvoltura, absorviam tanto as inovações morais, estéticas e da moda da metrópole, quanto as de uma cultura popular em gestação nos "salões" da tia Ciata, nos botequins e nos pasquins da cidade.

O Rio de Janeiro vivia um momento de brilho e euforia nas primeiras décadas do século. Das mansões de Botafogo ao teatro Municipal, essa luz intensa saltava à vista do observador distraído da história, revelando uma sociedade alegre, descontraída e confiante na sua integração, em breve, no concerto das nações civilizadas. Provocava, por outro lado, um efeito de ofuscação, impedindo tal observador de perceber as ruelas mais escuras, onde os gatos pardos celebravam suas paixões e sofrimentos.

O brilho fácil e falso das burletas e féeries da praça Tiradentes constituía-se numa espécie de terra de ninguém, o correspondente à garçonnière - local socialmente consagrado para os encontros que se devem manter à margem da vida. Com o tempo, a performance que se realizava em seus palcos se revelaria mais fecunda na invenção do Rio de Janeiro do que o francesismo das elites. Entre o salão de Mme. Laurinda Santos Lobo e o de tia Ciata, a construção do "carioca", o "brasileiro" por excelência para consumo interno e externo, foi ganhando contornos, combinando os aparentemente irreconciliáveis "nacional" e "moderno". Assim foi surgindo uma cultura de classe média urbana que no decorrer do século definiria o brasileiro como malandro, irreverente, alegre, sensual, musical.

²⁷ R. Ruiz, cit., p. 79.