



Contribuições da Pesquisadora Beti Rabetti para o Tema Teatro e Culturas Populares: o estudo dos modos de produção teatral

Alberto Ferreira da Rocha Junior¹

¹Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, São João del-Rei/MG, Brasil

RESUMO – Contribuições da Pesquisadora Beti Rabetti para o Tema Teatro e Culturas Populares: o estudo dos modos de produção teatral – O artigo tem como objetivo discutir a contribuição de Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti) sobre as relações entre teatro e culturas populares. É apresentado um panorama sucinto da trajetória da pesquisadora e das discussões empreendidas sobre o tema, tanto a partir de suas pesquisas e publicações como a partir de suas orientações, enfatizando-se sua discussão sobre a importância dos modos de produção teatral. Discute-se a noção de cultura popular segundo autores como Bakhtin, Burke, Canclini e José Jorge de Carvalho. Também são abordados aspectos do teatro cômico popular, do teatro de revista no Brasil e de manifestações de culturas tradicionais em sua relação com o teatro de Ariano Suassuna.

Palavras-chave: **Culturas Populares. Beti Rabetti. Teatro Cômico. Técnicas. História do Espetáculo.**

ABSTRACT – Theater and Popular Cultures: contributions by researcher Beti Rabetti to discussions on the subject – This article aims to discuss the contribution of Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti) to discussions on the relation between theater and popular cultures. A brief overview of the researcher's career and discussions on the subject are presented, based on her research work and publications, and on her work as an advisor, focusing on her discussion on the importance of the modes of theatrical production. Popular culture is discussed from authors such as Bakhtin, Burke, Canclini and José Jorge de Carvalho. Aspects of popular comic theater, *teatro de revista* in Brazil and manifestations of traditional cultures in their relations with the theater of Ariano Suassuna are also discussed.

Keywords: **Popular Cultures. Beti Rabetti. Comic Theatre. Technics. History of Theatrical Performance.**

RÉSUMÉ – Théâtre et Cultures Populaires: les contributions de la chercheuse Beti Rabetti aux débats sur le sujet – L'article vise à discuter la contribution de Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti) sur la relation entre le théâtre et les cultures populaires. Un aperçu succinct de la trajectoire de la chercheuse et des discussions engagées sur le sujet est présenté, tant à partir de ses recherches et publications que de ses directions, soulignant sa discussion sur l'importance des modes de production théâtrale. La notion de culture populaire est discutée à partir d'auteurs tels que Bakhtin, Burke, Canclini et José Jorge de Carvalho. Des aspects du théâtre comique populaire, du théâtre de revue au Brésil et des manifestations des cultures traditionnelles dans leur relation avec le théâtre d'Ariano Suassuna sont également abordées.

Mots-clés: **Cultures Populaires. Beti Rabetti. Théâtre Comique. Techniques. Histoire du Spectacle.**

Para Beti: mestra e amiga

Assim, o teatro popular, justamente para ser popular, vive de uma certa distância do popular: o popular deve ser como que arrancado de si próprio para que chegue a reconhecer-se naquilo que ele é (Bornheim, 1983, p. 42).

O que ontem era popular, não o é hoje, porque o povo já não é hoje como era antes (Brecht, 2014, p. 314).

Introdução

Este texto tem como objetivo refletir sobre as relações entre as artes do espetáculo e as culturas populares por meio de um recorte bastante específico: as contribuições historiográficas da professora e pesquisadora Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti) para o estado atual das discussões.

A perspectiva crítica que nos guia se estabelece a partir das primeiras reflexões sobre a autonomia da arte no pensamento kantiano. Criticar significa retomar a discussão sobre os fundamentos de nossas concepções e ações, recolocar em questão suas articulações, desnaturalizar o evidente. O movimento do que se convencionou nomear de autonomização da arte é o movimento da pergunta pelo ser da arte, ou seja: quando o que sustenta a arte, como fundamento, é uma pergunta e não uma resposta, a crítica passa a ser imprescindível¹. Como afirma Bornheim (1998, p. 132), “[...] a crítica se tornou necessária por uma imposição interior à própria natureza da arte contemporânea – é a arte que exige a crítica, que requer a hermenêutica”. Ou como o autor defende mais adiante,

[...] a verdade da obra de arte já não apresenta o caráter de evidência imediata, tal como acontecia com a arte do passado. Estabeleceu-se uma distância entre a obra e a sua compreensão. Considerado do ponto de vista negativo, a base desse distanciamento explica-se pela ausência do Absoluto, pela morte de Deus (Bornheim, 1998, p. 138)².

Assim, a ausência desse Absoluto também afeta a discussão sobre as culturas populares e suas relações com o teatro: é preciso que um teatro dito popular tenha no seu coração a dinâmica da própria pergunta pelo ser do teatro popular, sem partir da estabilidade de uma certeza do que seja esse popular. E se, como Bornheim (1983) e Brecht (2014) apontam, as culturas populares estão de algum modo relacionadas à ideia de povo e se a ideia de povo, seus valores, expressões e materialidades se fazem historicamente, é preciso partir

das culturas populares não como certeza inabalável pré-existente à nossa reflexão, mas como noção produzida em determinada situação histórica que necessariamente precisará ser revisitada em outras situações.

É importante destacar que este artigo foi produzido a partir da leitura de artigos, capítulos de livros e textos completos publicados pela pesquisadora, disponíveis em papel e na internet, não tendo sido realizada nenhuma entrevista com ela, o que certamente deverá ser realizado em momento apropriado no futuro. Também destacamos o fato de que nosso convívio com a pesquisadora se deu, inicialmente, como aluno de graduação em História do Teatro II e III na UNIRIO, na década de 1980. Em seguida, em 1993, aprovado em concurso para docente efetivo na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (então FUNREI), ingressamos no Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas, sob a coordenação da referida pesquisadora até meados de 1994, período durante o qual desenvolvemos atividades em conjunto. Finalmente, ainda que tenhamos realizado outras significativas ações em conjunto, destacamos o período em que a professora e pesquisadora Beti Rabetti trabalhou por quase dois anos (2018-2020), como Pesquisadora Visitante, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ, sob nossa coordenação.

Breves anotações sobre o início do trajeto: a circulação cultural

Já está bastante consolidada a discussão sobre a escrita da história e suas implicações: a preocupação com a escrita em si mesma e com um possível caráter de ficcionalização presente na escrita da história, levado às últimas consequências por Hayden White (1985); as relações entre memória e esquecimento – no sentido de que não é possível lembrar de tudo e que o esquecimento é fundamental para o exercício da memória; as relações entre memória coletiva ou social e memória individual; e a noção de arconte, desenhada por Derrida (2008) em suas reflexões sobre a ideia de arquivo. Toda essa reflexão está presente em nossa breve narrativa sobre o percurso traçado pela professora e pesquisadora Beti Rabetti no que respeita às relações entre culturas populares e teatro no Brasil.

O primeiro documento que queremos abordar é um Caderno de Pesquisa Teatral, organizado pela pesquisadora e publicado em março de 1991. Esse Caderno é resultado do projeto de pesquisa intitulado *Um estudo sobre*

o cômico. Parte 1: teatro medieval (Rabetti, 1991). No Caderno, encontramos textos da organizadora e de bolsistas de Aperfeiçoamento e de Iniciação Científica (UNIRIO e CNPq): há resenhas críticas de capítulos de livros sobre o teatro medieval, nos quais se questiona a visão recorrente à época de um período supostamente de trevas, de pouca documentação e informação sobre o teatro, além de uma ênfase no teatro religioso em detrimento ao teatro profano. Encontra-se aí também um relatório de Floriano Peixoto, um dos atores do espetáculo *Escola de bufões*; Rabetti atuava também como *dramaturg* na companhia teatral. Apesar de o tema do projeto de pesquisa estar intimamente ligado às culturas populares, há poucas ocorrências da expressão nos textos. Há uma referência a características de um “teatro popular”, há uma citação do livro de Bakhtin e uma associação entre comicidade e gosto popular que vale ser citada aqui:

[...] os autores estudados, quando tocam no assunto, colocam o cômico sempre ligado a uma exigência do gosto popular. As aparições do diabo, por exemplo, quando o teatro religioso ainda se achava dentro das igrejas, teriam se tornado cada vez mais constantes e ‘ousadas’, pela necessidade de agradar aos fiéis (público?), provocando-lhes o riso. Esta ‘preferência’ do povo pelo cômico – discussão atual e que quase sempre traz embutido um certo menosprezo pelo gênero – teria colaborado inclusive para que o teatro fosse expulso do espaço físico das igrejas (Jhin, 1991, p. 12-13).

O trecho associa questões bastante importantes para nossa discussão sobre culturas populares: agradar ao público, comicidade popular, hierarquia das formas teatrais (inferioridade do cômico) e a noção de povo.

Em 1992, Beti Rabetti começou a atuar como pesquisadora na então Fundação de Ensino Superior de São João del-Rei (FUNREI), atualmente UFSJ. No projeto de criação do Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da referida instituição, a pesquisadora propôs a criação de três linhas de pesquisa, todas voltadas ao estudo de objetos que podemos afirmar pertencentes à cultura popular (dramaturgia produzida na cidade de São João del-Rei e região; atividades do grupo amador Clube Teatral Artur Azevedo, em funcionamento entre 1905 e 1985), mas uma das linhas de pesquisa fazia referência explícita às culturas populares: Teatro sacro/Teatro profano: a questão da cultura popular. É a própria pesquisadora quem estabelece a continuidade de seus trabalhos de investigação:

[...] se este tema já me acompanha há algum tempo (ver o projeto desenvolvido junto à UNIRIO e parcialmente financiado pelo CNPq – ‘Um estudo sobre o cômico. Parte I: teatro medieval’ – entre março de 90 e julho de 91), deve-se dizer que aqui e agora encontra-se diante de farto ‘material documental’ de primeiríssima qualidade (Rabetti, 1993, p. 6).

Nesse mesmo documento, ao descrever e justificar a importância da referida linha de pesquisa, Rabetti sucintamente comenta a existência de manifestações de cunho sagrado e profano, sobretudo em São João del-Rei, no período da quaresma, e as apresentações espetaculares religiosas realizadas por grupos amadores e não necessariamente vinculados à Igreja local. E afirma:

[...] as chamadas manifestações folclóricas ou religiosas são exuberantes e fecundas para a experimentação e a reflexão em torno da questão da emergência de um quadro especificamente teatral. A riquíssima passagem do âmbito sacro para o profano propicia e fertiliza discussões a respeito da circularidade entre cultura erudita e cultura popular (Rabetti, 1993, p. 6).

Ainda que não haja referências bibliográficas na proposta de criação do Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas, a utilização da expressão “circularidade entre cultura erudita e cultura popular” remete-nos irremediavelmente a dois autores: Mikhail Bakhtin, já citado, e Carlo Ginzburg.

O texto de Bakhtin (1993) é certamente indispensável para quem pretende estudar o teatro cômico popular. As considerações apresentadas pelo teórico russo discutem a relação entre comicidade e seriedade (profano e sagrado) de modo original para o momento, mostrando como o grotesco, as imagens do baixo material e corporal estão presentes em certa visão da realidade que, ao invés de funcionar de modo alternativo (ou isso ou aquilo), funciona de modo aditivo (isso e aquilo): a comicidade existe lado a lado com a seriedade e uma não anula a outra. O sagrado e o profano se contaminam e, ainda que haja hierarquias ditadas pela elite econômica e cultural e muitas vezes reproduzidas pelos grupos sociais empobrecidos e explorados, os muros erguidos entre o que se chama cultura erudita e o que se chama cultura popular são muito mais porosos do que com alguma frequência se afirma. Ginzburg (1987, p. 12-13) retoma essa ideia em seu *O queijo e os vermes*, obra que não hesitamos em qualificar como de um sabor raro. Em seu prefácio à edição inglesa do livro, o autor italiano afirma:

[...] pode-se ligar essa hipótese àquilo que já foi proposto, em termos semelhantes, por Mikhail Bakhtin, e que é possível resumir no termo ‘circularidade’: entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo (exatamente o oposto, portanto, do ‘conceito de absoluta autonomia e continuidade da cultura camponesa’ que me foi atribuído por certo crítico).

De certa forma, Bakhtin e Ginzburg apontam para a importância do estudo das culturas populares, ainda que reconheçam a enorme complexidade da expressão, e também para uma leitura do popular que não se fundamenta numa suposta pureza do popular, mas sim numa perspectiva dinâmica de interação entre diferentes faixas culturais, reconhecendo simultaneamente a hegemonia de certos grupos e a resistência de outros. Nesse sentido, Rabetti desconstrói os estereótipos acerca da Idade Média (uma época supostamente de trevas) e do teatro medieval (no qual o sagrado em tudo seria diferente do profano), e traz para os estudos teatrais tanto a noção de circularidade cultural quanto a noção de longa duração, desenvolvida em estudos históricos. Ao analisar manifestações culturais da cidade de São João del-Rei/MG, Rabetti aponta para a presença de uma teatralidade medieval ainda presente na cidade mineira e para uma relação entre erudito e popular que se constitui não a partir de fronteiras rígidas, mas a partir de fronteiras porosas³.

Em seu projeto seguinte, intitulado *Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas*, explicitaram-se os termos-chave da discussão empreendida por Rabetti: comicidade, teatro popular, rituais e festividades e a situação espacial (no Brasil) em detrimento da ideia de um popular vinculado a uma identidade nacional (caso a pesquisadora tivesse optado pela expressão teatro popular brasileiro). As dificuldades da pesquisa foram apresentadas por Rabetti (1997, p. 16):

[...] é fato que o tema voltado para nossa ‘tradicional comicidade’ tende a resvalar, por vezes, em considerações bastante problemáticas que correm o risco de estar repetindo, para o caso especificamente teatral, determinados arcaísmos ideológicos ou culturais que acabam por tangenciar sempre a mesma dicotomia ‘cultura erudita’ e ‘cultura popular’ que, hoje, como se sabe, resiste com dificuldades a análises com as de Bakhtin (1987), Ginzburg (1987), Burke (1989) ou Zumthor (1993), para citar apenas as mais conhecidas⁴.

A persistência do termo popular nas pesquisas realizadas por Beti Rabetti demonstra, portanto, sua valorização da discussão das relações entre teatro e culturas populares, contornando as frequentes dicotomias presentes nesses estudos e enfrentando as complexas relações dentro da história das artes do espetáculo, se considerarmos questões de poder, memória e os variados modos de produção das artes da cena. Nesse sentido, as primeiras dissertações de mestrado sob sua orientação já apontavam para a constituição de um desenho das culturas populares em suas relações com a cena espetacular, que vai simultaneamente se adensar e se firmar a partir de ensaio publicado no ano 2000, que discutiremos mais adiante.

No número 3 dos *Cadernos de pesquisa em teatro*, já mencionado, a professora listou quatro pesquisas em nível de mestrado, sob sua orientação e com previsão de defesas entre 1997 e 1998. A primeira dissertação defendida sob sua orientação foi a de Maria Filomena Vilela Chiaradia, publicada posteriormente em livro pela Hucitec. O trabalho talvez possa ser considerado uma condensação das várias discussões empreendidas por Rabetti: organização de acervo (Chiaradia literalmente desempacotou a coleção Paschoal Segreto, sob a guarda da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional, produziu listagens, organizou materiais e identificou documentos); trabalho com outras fontes primárias como publicações em periódicos do início do século XX; a discussão sobre culturas populares e os modos de produção da cena teatral carioca da referida época. Em suas referências, Chiaradia (2012) listou, por exemplo, Zumthor (1993), Burke (1989) e Bakhtin (1993) e analisou a produção dramaturgica das peças escritas pela parceria Carlos Bittencourt e Cardoso de Meneses para a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, a menina dos olhos de Paschoal Segreto. Um dos capítulos do livro intitulou-se *As fontes populares e suas reelaborações*, e nele a autora discorreu sobre as culturas populares cômicas, a ideia de reelaboração e o teatro popular musicado. Em sua análise, Chiaradia também utilizou a ideia de movência, elaborada por Zumthor, para a compreensão de parte da literatura medieval e descreveu com densidade o modo de produção dramaturgica da parceria citada. As condições materiais – o funcionamento da empresa, o espaço teatral, o mundo das diversões, a sociedade carioca, a relação texto/cena – tornaram-se fundamentais para a compreensão do teatro, reafirmando a importância

do estudo dos modos de produção teatral, que, insistimos, é uma das mais fortes contribuições de Rabetti.

Diferentemente da dissertação defendida por Chiaradia, que discute um teatro atravessado firmemente pelas relações comerciais, a dissertação de Ana Carneiro (1998) (atriz do grupo teatral carioca Tá na Rua) discutiu a relação entre espaço cênico e comicidade com foco no trabalho atorial⁵; e a dissertação de Paulo Merisio (1999)⁶, que havia cursado uma primeira graduação em Arquitetura, debruçou-se mais especificamente sobre o espaço cênico, mas no circo-teatro. Finalmente, a dissertação de Daniel Marques da Silva (1998) tratou da composição de personagens-tipos nas burletas de Luiz Peixoto, realizando, no processo de pesquisa, laboratórios atoriais em encontros experimentais (em suas referências bibliográficas encontramos os quatro livros citados por Rabetti)⁷.

Os nervos entre teatro e culturas populares: a publicação de um dossiê na revista *O Percevejo*

Chegamos aqui ao que consideramos o texto-chave para a compreensão do que seria um teatro popular para a pesquisadora. Vamos analisar o dossiê dedicado a Ariano Suassuna e, mais especificamente, o ensaio publicado por Rabetti no ano 2000 em número da revista *O Percevejo*. Seu texto inicia por um parágrafo muito significativo que reproduzimos aqui em sua integralidade.

Para discutir o tema ‘teatro popular’ considero necessário, logo de início, indicar alguns pontos de referência que seleciono em meio ao campo de estudos voltados para a ‘cultura popular’; campo vasto e complexo, diante do qual fica-se sempre sujeito a ambiguidades e submetido a um constante exercício de atualizações. Até porque acredito que também o teatro que vem sendo denominado popular tende a abarcar, tanto em suas reflexões como em suas práticas, uma variada gama de expressões artísticas. Nesta direção, se eu estendesse uma linha para acompanhar este conjunto extremamente diversificado, em uma de suas extremidades estaria um teatro de cunho político mais explicitamente empenhado e, em outra, um teatro preponderantemente ingênuo e singelo, onde comumente sobressaem tons de folclore. No centro nevrálgico desta linha, de tensões, eu situaria o teatro popular visto como ligeiro ou comercial (Rabetti, 2000, p. 3).

Rabetti inicia apontando novamente os desafios que um/a pesquisador/a das relações entre cena e cultura popular enfrenta, desafios que podem ser deduzidos a partir das aspas que cercam as expressões teatro popular e cultura popular. A complexidade do campo de estudos do popular e a diversidade do popular exigem constantes atualizações em suas reflexões e práticas. Queremos destacar a imagem criada por Rabetti: uma linha – numa de suas extremidades, um teatro que se avizinha das manifestações ditas folclóricas; na outra extremidade, um teatro política e socialmente empenhado; e, em seu centro, o teatro ligeiro ou comercial. Do ponto de vista da história social, política e cultural do Brasil, talvez possamos afirmar que esse centro vem se transformando ao longo tempo, certamente já tendo sido ocupado por esse teatro de cunho folclórico e também pelo teatro de intenção declaradamente política. O importante é que esses vários aspectos do teatro popular se atravessam e se alternam ao longo da história, o que nos permite discutir preponderâncias e alternâncias, mas não gêneros ou estilos puros; efetivamente isso não apenas não está em questão como é questionado ao longo do ensaio. Assim, quando Rabetti situa, no centro da linha do teatro popular, o teatro dito comercial, não se pode considerar essa afirmação fora da história, mas como uma ênfase em determinado momento histórico para a compreensão da densidade das discussões sobre o teatro e a cultura popular no Brasil. Fundamental nisso tudo é a caracterização dessa linha: trata-se de uma linha *de tensões*. Tensões resultantes da pluralidade do popular (como abordaremos mais adiante) e das relações de poder que atravessam reflexões e cenas, ao longo da nossa história das artes do espetáculo no Brasil.

O eixo do ensaio aparece no seu subtítulo: o típico e as técnicas. Não casualmente o típico vem no singular, remetendo-nos a um recorrente processo de homogeneização no âmbito do popular, resultando frequentemente na criação de estereótipos do que seja a cultura e o teatro popular; as técnicas, no entanto, vêm no plural, indicando uma pluralidade de recursos criados e transmitidos no âmbito das culturas populares⁸. Nesse sentido, é fundamental desconstruir a frequente associação entre cultura popular e espontaneísmo. A valorização das técnicas presentes no teatro popular – esteja ele em qualquer dos pontos da linha traçada por Beti Rabetti – anda de mãos dadas com o combate a essa perspectiva, de que a verdadeira cultura popular nasce por espontaneidade. Assim, ao questionar as tipificações, ocorridas em

muitas tentativas de aproximação entre teatro e manifestações da cultura popular⁹, surgem outras palavras e expressões: trejeitos, maneirices, o característico, o exótico, o curioso e o pitoresco. A isso tudo vai se opor a tentativa de escavar o terreno das culturas populares e de compreender as técnicas presentes em acervos construídos no tempo da longa duração:

[...] acervos técnicos acumulados em depósitos de preceitos que, amparados na memória longa da tradição, continuam sendo regularmente apreendidos, operados e transmitidos de modo particular: oralmente, de maneira assistemática, e convalidados através da permanente verificação de sua potência em ato, da qualidade de seu efeito sobre a experiência em jogo (Rabetti, 2000, p. 7).

No entanto, e isso também é discutido pela pesquisadora, o acesso a esses acervos técnicos é, com certa regularidade, dificultado, *camuflado* ou dissimulado, às vezes pelos próprios artistas ou por estudiosos das/os trabalhadoras/es do âmbito das culturas populares¹⁰. Em vista disso, Rabetti vai trazer dois trechos de narrativas sobre artistas da tradição cômica popular: o primeiro deles é uma biografia romanceada sobre o ator Tiberio Fiorilli-Scaramuccia (Costantini, 1973); o segundo foi extraído de livro escrito por Brício de Abreu (1963), no qual o autor relata um depoimento do palhaço Benjamim de Oliveira¹¹.

A primeira narrativa é uma espécie de testamento em que Fiorilli, seguindo a trilha das dissimulações já apontada, deixa como legado a seu criado Brindavena sua roupa de Scaramuccia. Segundo o relato, o ator argumenta que possui um dom e que, portanto, não pode deixá-lo como herança, reafirmando a ideia de uma ausência de técnica. A frase no romance, no entanto, é bastante instigante: “como não posso legar um dom assim tão precioso” (apud Rabetti, 2000, p. 10). Se, à primeira vista, lemos a ausência de técnica, já que se trata de um dom, num segundo momento podemos supor que a impossibilidade de deixar como herança seus gestos e caretas está mais relacionada à sua preciosidade, a seu valor na profissão, do que a uma hipotética graça recebida, “um dom assim tão precioso”. Caso não fosse tão precioso, Fiorilli-Scaramuccia poderia deixá-lo como herança? Uma segunda observação faz-se necessária em relação a essa dissimulação do acervo técnico: ao descrever o bem que vai doar a seu criado, o ator afirma que “[...] com todas as cabriolas que fiz no teatro, durante mais de vinte anos, veja, [a roupa] não tem um rasguinho sequer” (apud Rabetti, 2000, p. 10).

É, talvez, um documento comprobatório da técnica exercitada pelo ator ao longo de duas décadas. Escavados os traços indiciários da presença das técnicas, pode-se observar, por exemplo, o papel do *figurino* na composição da máscara/personagem; o papel das cabriolas, caretas e gestos, com vistas a provocar ora o riso, ora o espanto; a relação ator/espectador na composição da máscara/personagem; a “[...] capacidade de articular *códigos* (persistências) e *variáveis* (aptas para adequações a novos tempos ou a novos sentidos), e que podem propiciar por vezes, *combinações* inovadoras” (Rabetti, 2000, p. 12)¹².

Por fim, salientamos que, ao observarmos a existência de técnicas no trabalho do comediante *dell’arte*, longamente elaboradas, no sentido de um aperfeiçoamento constante de determinada máscara/personagem, é inevitável concluir que esta é *uma* possibilidade real de trabalho atorial, ou, para sermos mais exatas/os, as exigências de formação atorial contemporâneas no sentido de um/a profissional que dê conta de desempenhar todo e qualquer papel em espetáculo cênico, é *uma* possibilidade dentre várias e a especialização em determinado personagem-tipo, pertencente ou não à *commedia dell’arte*, em determinado campo estético como o do teatro cômico popular, em nada desmerece a qualidade técnica e artística de determinada atriz ou ator.

A segunda narrativa é dividida em dois trechos, ambos coletados por Brício de Abreu. No primeiro trecho, Benjamim de Oliveira conta um episódio de como escapou de ser confundido com um escravizado fugido, fazendo acrobacias para provar que era de circo. No segundo trecho, ele exalta a figura de Manoel Marcelino e afirma que este teria sido seu grande mestre e o responsável por lhe passar o verniz (apud Rabetti, 2000, p. 14). Acrescenta-se aqui, portanto, a noção de uma excelência ou de um nível de quase virtuosismo: para além do domínio da técnica, há uma camada especial que recobre de brilho e garante temporalmente a qualidade do trabalho. A professora insiste e retoma a questão do escamoteamento da técnica e associa esse procedimento a uma não necessidade de problematizar “os aportes técnicos que, no entanto, [Benjamim de Oliveira] efetivamente *opera*” (Rabetti, 2000, p. 15). Essa não problematização é, logo em seguida, atribuída a uma “íntima e vital correlação entre vida e arte” (Rabetti, 2000, p. 15), afastando a ideia de uma diluição ou de uma dissolução da arte e da técnica no seio da vida. A referida correlação é fundamental para a compreensão das

culturas populares em sua relação com a arte e pode ser identificada na *commedia dell'arte*, nas personagens-tipos presentes no teatro no Brasil e ainda durante bastante tempo nas telenovelas brasileiras ou, mais recentemente, ainda que a pesquisadora não aborde esse objeto, no trabalho das *drag queens*¹³.

Pirandello popular?

Para permanecermos dentro das dimensões de um artigo científico, vamos dar um pequeno salto temporal e deixar para ocasiões futuras a discussão da segunda e da terceira partes do projeto integrado *Estudos sobre o cômico*, intituladas, respectivamente: *A produção do teatro “ligeiro” na cidade do Rio de Janeiro através da escrita cênica de Gastão Tojeiro e Armando Gonzaga* e *A civilização no Brasil principiou pelos pés*¹⁴. Vamos logo nos dirigir ao último livro publicado pela pesquisadora, que mantém a referência ao popular em seu subtítulo: *Pirandello presente: traduções, excursões e incursões populares no teatro itinerante pelo Brasil dos anos 1920* (Rabetti, 2021).

Publicado em 2021, o livro consta da coleção *Dramaturgias*, da editora 7Letras, e é dividido em três partes: a primeira é composta por três capítulos e trata de montagens da peça *Pois... é isso!* [Così è (se vi pare)] de Pirandello no Brasil; a segunda parte traz documentos reproduzidos e transcritos de periódicos brasileiros da década de 1920; a terceira parte é a tradução inédita em português da peça *O jogo dos papéis*, de Luigi Pirandello.

Vamos nos deter aqui na análise de um único capítulo, sugestivamente intitulado *Aproximações perigosas: contextos cômico-populares para Luigi Pirandello e Jayme Costa em 1926 e 1927 - Pois... é isso!; A Favella vai abaixo!...* Trata-se de um longo capítulo de cinquenta páginas, no qual a pesquisadora vai discutir sobre a vinda de Marinetti ao Brasil em 1926, a vinda de Pirandello ao Brasil em 1927, a presença da cena italiana nessa década nos palcos paulistanos e cariocas e sobre a tradução e encenação de *Pois... é isso!*; sendo, se quisermos utilizar uma expressão da própria pesquisadora (Rabetti, 2000), o centro nevrálgico do capítulo, a nosso ver, a análise da apresentação, antes da exibição do filme *Epidemia do jazz*, da Paramount, de um “[...] ‘prólogo modernista’ intitulado ‘À maneira de Pirandello’, interpretado por Iracema Alencar, Aristóteles Penna e Mlle. Margarida Roubin” (Ra-

betti, 2021, p. 80). A autora designa a referida apresentação como um evento-acontecimento e assim o descreve, associando-o ao título do capítulo:

[...] é absolutamente interessante, contudo, observar para o tema que se está tratando neste tópico um *evento-acontecimento* particular ocorrido no mesmo período, o de aproximações perigosas entre o erudito e o popular, o sério e o cômico, o cinema e o teatro, Marinetti e Pirandello e o futurismo (Rabetti, 2021, p. 80).

Considerando nossa discussão sobre culturas populares e teatro, é fundamental destacar alguns pontos: em primeiro lugar a utilização do par erudito/popular (utilizamos aqui a palavra ‘par’ justamente para evitar a dicotomia apontada por Rabetti e sobre a qual já discutimos mais acima). Se considerarmos que os outros pares citados são sério/cômico, cinema/teatro, Marinetti e Pirandello/futurismo, podemos compreender que se trata não de uma dicotomia ou de uma oposição entre cada um dos elementos presentes nesse par, mas de uma efetiva estratégia metodológica, empregada pela pesquisadora, de aproximação de elementos complexos que não necessariamente se relacionam única e exclusivamente pela oposição. Reiteramos: o ato de aproximar elementos diversos, ainda que parta de um evento-acontecimento do âmbito artístico e cultural efetivamente ocorrido no Rio de Janeiro, é uma estratégia metodológica da pesquisadora, fundamentada em noções e amplas discussões presentes em suas pesquisas, trabalhos de conclusões de orientações e publicações. Aproximar em texto descritivo e reflexivo, a partir de um evento-acontecimento, o erudito e o popular, o sério e o cômico, é, permitimo-nos, análogo a uma estratégia laboratorial: colocam-se no mesmo ambiente dois elementos diferentes para que se possa perceber como reagem quando são aproximados. Com isso, a pesquisadora permite que dicotomias e oposições possam aparecer na análise descritiva das aproximações, sem que elas sejam hegemônicas ou solucionadoras de sua leitura. Contudo, já desde o título do capítulo, anuncia-se que tais aproximações não são casuais nem ingênuas, mas, sim, perigosas. Ora, de imediato, surgem duas perguntas: o que dá o caráter de perigo a essas aproximações?; e para quem essas aproximações são perigosas?

A resposta a essas duas perguntas pode ser discutida a partir dos dois últimos parágrafos do capítulo em questão. Rabetti (2021, p. 108) faz uma pergunta que pode nos aproximar do cerne do problema.

Gostaria de finalizar a presente incursão histórica, em meio a indicadores e indícios de diferentes jornais do período recortado, perguntando por que, no embate entre o nacional e o estrangeiro, que determina a história do nosso teatro e seu estudo, em variantes antigas e novas, não dar lugar ao comum, sondando minúcias que se repetem ou que se desvendam inter-relacionadas, e que, na miudeza mais geral, rotineira e mediana, contribuem para linhas de continuidade significativas para o nosso teatro? E talvez nelas descobrir alguns pontos novos, ou modos diferenciados de encarar determinados fatos ou questões?

O perigo parece residir justamente na possibilidade de uma outra escrita da história do teatro no Brasil e, em consequência, num questionamento de afirmações e de discursos que se perpetuam na história tal como vem sendo escrita, caso não se dê atenção a suas miudezas, ao comum, ao mediano e ao rotineiro. Perigo, ou melhor, ameaça, para uma história que se quer perpetuar sem a discussão dos modos de produção teatral. O perigo parece inclusive residir num questionamento do que seja o popular. Seria Pirandello popular? Essa pergunta perde seu sentido diante do texto da pesquisadora. Seria mais apropriado perguntar: em que medida podemos aproximar Pirandello de um teatro popular no Brasil? A caracterização do teatro do dramaturgo italiano como cerebral, por exemplo, pode impedir a observação das aproximações efetivamente ocorridas nas cenas paulistana e carioca durante alguns anos da década de 1920: o prólogo *À maneira de Pirandello*; as apresentações de *Pois... é isso!*, pela Companhia Jayme Costa-Belmira de Almeida; a comédia *Um almoço cerebral*, de Jarbas de Carvalho (2021), publicada inicialmente no jornal *O paiz*, em 1927; a presença de Luigi Pirandello na plateia tanto da apresentação de *Pois... é isso!*, pela Companhia Jayme Costa-Belmira de Almeida, quanto na apresentação da revista em dois atos, *A Favella vai abaixo!*, de Maximo de Albuquerque e Nelson Abreu. Tais aproximações, ocorridas em situações cômico-populares, permitem “[...] contaminações inesperadas, insuspeitadas pelo historiador do teatro extremamente afetado pelos cânones do moderno teatro brasileiro, ou a eles afeito” (Rabetti, 2021, p. 108). É, pois, justamente quando a pesquisa traz para si o desafio do estudo dos modos de produção teatral, quando se parte de uma aproximação entre erudito e popular, sério e cômico, que é possível perceber certa promiscuidade entre os elementos desses pares. Nem o estabelecimento de uma separação intransponível entre os

dois elementos, nem o abandono do referido par, justificado pela complexidade e dificuldade de dar contornos rigorosos ao que seja/m o/s teatro/s popular/es, permitiriam a observação e discussão de tais contaminações. Assim, as aproximações assumem um caráter de perigo, ou, se quisermos, de risco, a partir de um gesto investigativo desestabilizador, porque traz para a cena miudezas e rotinas de seus modos de produção; caráter de perigo para quem insistir em buscar o rigor da pesquisa acadêmica no âmbito da história das artes do espetáculo, no estabelecimento da pureza dos conceitos e no estabelecimento de fatos desvencilhados das teias em que são produzidos¹⁵. Assim, a professora e pesquisadora Beti Rabetti, por meio do estudo dos modos de produção teatral, questiona as frequentes distinções entre erudito e popular, alta cultura e cultura tradicional, contribuindo para uma outra escrita da história das artes do espetáculo.

Considerações finais

Observa-se ao longo da trajetória da professora e pesquisadora Beti Rabetti uma longa e persistente contribuição, tanto em termos temáticos quanto em termos metodológicos, no que diz respeito ao estudo das relações entre teatro no Brasil e culturas populares. Em termos temáticos, evidenciam-se suas contribuições por meio do estudo, da produção acadêmica e das orientações de pesquisadoras/es em diferenciados níveis sobre a obra de Ariano Suassuna no geral e suas relações em particular com manifestações de culturas tradicionais no nordeste do Brasil, como cantadores, cordelistas e mamulengueiros. Nota-se também, sob sua orientação, contribuição para o estudo de algumas dessas manifestações culturais, mas desvinculadas do teatro do autor paraibano, como nos estudos sobre o Teatro de Mamulengo e sobre o Cavalo Marinho, desenvolvidos por Adriana Schneider Alcure¹⁶ e Mariana Silva Oliveira¹⁷, respectivamente. Rabetti também contribuiu bastante, por meio de pesquisas, orientações e publicações quando o tema era teatro ligeiro no Brasil. Destacam-se seus estudos sobre Gastão Tojeiro e Armando Gonzaga, com levantamento de textos publicados, datiloscritos ou manuscritos encontrados em arquivos e acervos em geral e discussões sobre a indústria do divertimento, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Em termos metodológicos, a pesquisa que envolve os estudos sobre teatro e culturas populares exige pro-

cedimentos e princípios bastante específicos, presentes tanto nas publicações quanto nos trabalhos resultantes de orientações. O método indiciário, discutido por Ginzburg (1989), é fartamente utilizado pela pesquisadora, com pesquisa em fontes primárias as mais variadas, produção documental e trabalho de campo, todos fundamentais para quem se dedica a uma compreensão densa das relações entre artes da cena e culturas populares¹⁸.

Se podemos observar, pelo que descrevemos acima, uma dedicação mais acentuada ao centro nevrálgico da linha de tensões a que anteriormente nos referimos, ocupado pelo teatro dito ligeiro ou comercial, pode-se também observar certa dedicação a um teatro em diálogo com manifestações de culturas tradicionais no Brasil. Mas, se numa das extremidades da linha de tensões desenhada por Rabetti, aparece o teatro “de cunho político mais explicitamente empenhado”, onde andaré esse teatro em sua trajetória?

Essa trajetória tão frondosa pode ser lida como um gesto político persistente e formador. Seu caráter político pode ser identificado justamente a partir da investigação dos modos de produção: tanto o modo de produção das cenas pesquisadas, quanto o modo de produção da pesquisa desenvolvida. Dedicar-se ao estudo das culturas populares é dedicar-se duplamente ao mundo do trabalho: o mundo do trabalho artístico e o mundo do trabalho da pesquisa acadêmica.

Ainda que o trabalho da professora e pesquisadora Beti Rabetti nos pareça incontornável para quem se dedica ao estudo das artes da cena em suas relações com as culturas populares, é preciso, no entanto, reiterar que estaríamos equivocadas/os se defendêssemos uma única possibilidade metodológica ou conceitual para tratar das culturas e dos teatros populares.

O plural que utilizamos aqui deve ser considerado como imprescindível e compreendido sob um viés popular. Nesse sentido, é fundamental trazer o ensaio de José Jorge de Carvalho (2000), publicado no volume de *O perceber*, organizado por Rabetti, dedicado ao teatro e à cultura popular com o dossiê sobre o teatro de Ariano Suassuna. O autor finaliza seu ensaio defendendo o que ele chama de um “pluralismo simbólico radical”, diferenciando um pluralismo clássico de um pluralismo popular. O pluralismo clássico é caracterizado por uma “[...] atitude que, embora partindo de uma aceitação da diversidade simbólica, coloca uma expectativa de ascensão, que é explicitada segundo os ideais da classe intelectual” (Carvalho, 2000, p. 36). E Carvalho

(2000, p. 37) acrescenta: “[...] eis porque falo de um pluralismo popular: porque no popular já está colocada essa diversidade de interesses, dada pela heterogeneidade dos segmentos que o compõem”. Cabem no popular as culturas de longas tradições; o teatro com finalidade eminentemente política, seja ele de *agit prop* ou para ser apresentado em comunidades economicamente empobrecidas; os musicais do século XIX, XX ou do século XXI encenados para grandes públicos frequentemente preparados para grandes lucros; os espetáculos de grupos amadores etc. Ainda que Carvalho inclua na cultura popular os produtos da indústria cultural ou os produtos da cultura de massa, o professor e pesquisador não deixa de questionar a hegemonia desses produtos e de seus produtores. Mas de modo bastante provocador, Carvalho apresenta sua definição de alienação cultural, como o ponto de vista ideológico que sustenta sua defesa do pluralismo simbólico radical.

A alienação cultural, por exemplo, seria, nos termos aqui expostos, não mais o território da falsa consciência ou do desenraizamento simbólico apenas, mas, principalmente, a simplificação e a monotonia dos recursos expressivos, o empobrecimento do espírito causado pela repetição, pela obstinada adesão a um nível único, ou fortemente preferencial, de cultura (Carvalho, 2000, p. 37).

É justamente valorizando as diferenças que Rabetti (2000, p. 16, grifos da autora) termina seu já citado ensaio: “[...] teatro é teatro, isto é, tem regra, tem método, tem arte e pode, se quiser, trabalhar em direção a uma sua utópica especificidade, na exata contrapartida de um incessante *diálogo* que venha a estabelecer com as *diferenças*”. E no diálogo que o teatro pode estabelecer com diferentes manifestações culturais, sejam elas tradicionais ou de massa, seja o cinema ou a música, o teatro pode se deixar contaminar sem necessariamente deixar de se perguntar o que é teatro. Assim, Rabetti (2000, p. 16), depois de comentar sobre o trabalho de Antônio Nóbrega com sua personagem-tipo Tonheta e sobre o trabalho de Luiz Carlos Vasconcelos com seu palhaço Xuxu, afirma:

[...] acredito ter sido possível colher dados para alimentar a questão com que venho trabalhando, qual seja, a de verificar em que medida seja adequado, fértil e de altíssima expressividade artística o trabalho teatral em torno do popular que se reafirme em sua autonomia de teatro.

A partir do estudo de técnicas dramatúrgicas, espetaculares e atorais, ou seja, a partir do estudo dos modos de produção teatral, utilizando uma

variedade documental condizente com as artes do espetáculo, Beti Rabetti revisita as relações entre teatro e culturas populares, propondo leituras que, em vez de distinguir, aproximam perigosamente o erudito e o popular, a alta cultura e a cultura tradicional, produzindo uma outra escrita da história do espetáculo.

Notas

- ¹ Também entendemos nesse sentido a afirmação de Heidegger (1986) de que a arte é a origem da obra de arte, o que é anunciado já no primeiro parágrafo de seu texto *A origem da obra de arte* e reafirmado ao final do mesmo.
- ² Note-se que Bornheim não se refere à inexistência de Deus, mas à sua morte, ou seja, a negação da existência de um princípio absoluto que dê conta de e explique toda a realidade.
- ³ Note-se que a primeira edição brasileira do livro de Bakhtin sobre Rabelais e a cultura popular, traduzido do francês para o português por Yara Frateschi, é de 1987, e a primeira dissertação de mestrado defendida sob orientação de Rabetti data de 1997.
- ⁴ Observe-se que inicialmente houve a publicação de exemplares do Caderno apenas com sua primeira parte e, em seguida, uma nova publicação com as duas partes. Utilizamos aqui a publicação com as duas partes. Ressalte-se também que a pesquisadora menciona os dois livros já citados aqui e que seu alerta não a impede de utilizar a expressão teatro popular no título de sua pesquisa. O livro de Burke (1989), mencionado pela professora, trata de período posterior àquele analisado nas obras de Bakhtin e de Ginzburg. No caso do livro de Zumthor (1993), que também trata do período medieval, vão ser destacados ao longo de sua pesquisa e orientações de discentes, a ideia de movência, as relações entre memória e comunidade e a análise da performance.
- ⁵ Em relação à sua pesquisa sobre o *Grupo Tá na rua*, conferir Carneiro (2005).
- ⁶ O doutorado do professor Merisio também foi realizado sob a orientação de Rabetti sobre o modo de atuação melodramático. Sobre os desdobramentos posteriores dessa pesquisa, vale conferir Merisio (2020).
- ⁷ Sobre a pesquisa acerca dos tipos cômicos, conferir Silva (2005).
- ⁸ O ensaio de Rabetti nos remete a texto publicado por Canclini (1983), no qual ele dedica algumas páginas a uma discussão sobre os processos de mercantiliza-

ção de produtos da cultura popular e as relações entre o étnico e o típico, sendo este último o resultante dos processos de indiferenciação tanto promovidos pelo capitalismo quanto pela formação de nações ou de identidades estaduais ou regionais, cf. mais especificamente Canclini (1983, p. 86-90). Rabetti (2000, p. 15, grifo da autora) também associa o típico à indiferenciação: “[...] se o exercício hoje realizado, seja pelo estudioso do teatro popular, seja pelo artista de teatro interessado em dialogar com faixas culturais diversas, apenas procure *reproduzir* destas manifestações a mesma indiferenciada leitura, a análise ou a arte resultantes desta abordagem tendem a se configurar, inevitavelmente, como novas configurações da sempre idêntica tradição de celebração do típico”.

- ⁹ Em alguns casos, a pesquisadora se pergunta se não seria mais adequado pensar em expropriação do popular (Rabetti, 2000, p. 7).
- ¹⁰ Rabetti (2000, p. 13) afirma em seu ensaio que “há, nos relatos sobre o espetáculo popular, sobre o ator popular, *elaborados por seus próprios membros participantes*, uma persistente resistência em explicitar os acervos técnicos presentes em suas manifestações artísticas, e seus modos de transmissão”.
- ¹¹ Benjamin de Oliveira foi um importante palhaço negro, nascido em 1870 na Província de Minas Gerais. Sobre Benjamin de Oliveira, conferir Daniel Marques da Silva (2010) e Ermínia Silva (2022).
- ¹² É preciso remeter aqui ao artigo publicado por Rabetti (1998), na revista *Folhetim*, em que a autora, ao discutir a escrita da história do teatro em suas relações com a escrita da história da cultura, ressalta rupturas e tradições e, ao final do artigo, traz a meia-máscara de personagens-tipos da *commedia dell'arte* como emblema para se pensar as articulações entre permanências e variações. É novamente o modo de produção teatral, entre persistências e variáveis, dissimulação e transmissão, que é enfatizado pela pesquisadora.
- ¹³ A título de exemplo, citamos aqui quatro dissertações de mestrado defendidas sob a orientação da professora Dra. Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti), nas quais as correlações entre vida e arte, em maior ou menor grau, são fundamentais para os estudos e pesquisas implementados: Carvalho (2004), Oliveira (2006), Amim (2012) e Pinto (2014). Ainda que não tenha sido sob a orientação da professora Beti Rabetti, mas sob a orientação da professora Maria Helena Werneck, é imprescindível citar aqui os trabalhos de Angela de Castro Reis (1999; 2013), com pesquisas desenvolvidas tanto em nível de mestrado como de doutorado e para as quais a correlação entre vida e arte se faz imprescindível.

- ¹⁴ Sobre a segunda parte do projeto integrado, recomendamos a leitura de Folhetti (2004) e Rabetti (2007); sobre a terceira parte, Rabetti e Alcure (2015).
- ¹⁵ Referimo-nos aqui ao livro *A teia do fato*, de Carlos Alberto Vesentini (1997).
- ¹⁶ No caso da professora e pesquisadora Adriana S. Alcure, destacamos fortemente seu último artigo publicado sobre um tipo de teatro popular alemão, próximo ao que chamamos no Brasil de mamulengo, o *Kaspertheater*, e o nacional-socialismo nazista: Alcure (2022).
- ¹⁷ Sobre sua pesquisa com o Cavalo Marinho, cf. Oliveira (2020).
- ¹⁸ Seria necessário outro artigo para discutir a contribuição do trabalho da professora Beti Rabetti juntamente a artistas e companhias de teatro profissional, atuantes no Brasil e para o estabelecimento de laboratórios experimentais no âmbito da pesquisa em artes cênicas no país.

Referências

- ABREU, Brício de. **Esses populares tão desconhecidos**. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963.
- ALCURE, Adriana Schneider. O Kasper está morto? Domesticação e doutrinação do Kaspertheater durante o Nacional-Socialismo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 12, p. 1-25, 2022.
- AMIM, Péricles Vanzella. **A visão de Arthur Azevedo sobre o feminino em cena: atriz e personagem nas crônicas teatrais**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BORNHEIM, Gerd A. Sobre o teatro popular. In: BORNHEIM, Gerd A. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983. P. 9-72.
- BORNHEIM, Gerd A. Da crítica. In: BORNHEIM, Gerd A. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Uapê, 1998. P. 131-139.
- BRECHT, Bertolt. O caráter popular da arte e o realismo. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2014. P. 310-317.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Europa, 1500-1800. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. **Espaço Cênico e Comicidade** - a busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo Tá Na Rua - 1981). 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, Rio de Janeiro 1998.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. Resgatando nossa memória: Grupo de Teatro Tá na Rua. **OuvirOUver**, Uberlândia, v. 1, p. 137-144, 2005.

CARVALHO, Andréa da Costa. **Augusta Candiani**: história de uma cantora e atriz no Brasil. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004.

CARVALHO, Jarbas de. Um almoço cerebral. In: RABETTI, Beti. **Pirandello presente**: traduções, excursões e incursões populares no teatro itinerante pelo Brasil dos anos 1920. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021. P. 193-199.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. **O percebejo**, Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 8, ano 8, p. 19-40, 2000.

CHIARADIA, Filomena. **A companhia do Teatro São José**: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto. São Paulo: Hucitec, 2012.

COSTANTINI, Angelo. **La vita di Scaramuccia**. Torino: Einaudi, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Mal d'archive**. Une impression freudienne. Paris: Galilée, 2008.

FOLHETIM. Cadernos Monográficos. **Projeto integrado**: um estudo sobre o cômico. v. 1. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2004.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso, José Paulo Paes e Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 143-179.

HEIDEGGER, Martin. L'origine de l'œuvre d'art. In: HEIDEGGER, Martin. **Chemins qui ne mènent nulle part**. Trad. Wolfgang Brokmeier. Paris: Gallimard, 1986. P. 13-98.

JHIN, Maria Elizabeth Biscaia. Comentários sobre uma primeira etapa. In: RABETTI, Beti. **Caderno de pesquisa teatral**. v. 1. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria (UNIRIO), mar. 1991. P. 09-14.

MERISIO, Paulo Ricardo. **O espaço cênico no circo-teatro**: caminhos para a cena contemporânea. 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

MERISIO, Paulo. O modo de atuação melodramático: pistas em *Les enfants du Paradis* (Marcel Carné, 1945). **Repertório: teatro & dança (online)**, Salvador, v. 34, p. 164-178, 2020.

OLIVEIRA, Mariana Silva. **O jogo da cena do cavalo marinho** - diálogos entre teatro e brincadeira. 2006. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

OLIVEIRA, Mariana Silva. Sentidos políticos da brincadeira do Cavalo Marinho: criando um novo espaço de possíveis. **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación**, Buenos Ayres, v. 24, p. 171-184, 2020.

PINTO, Aline Santos. **Aimée como Eurídice em *Orphée aux Enfers***: personagem e atriz no teatro musicado (Rio de Janeiro: 1865-1868). 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes); ALCURE, Adriana. Contribuição dos estudos de caso e da pesquisa indiciária para a história do espetáculo: o lundu que Maria Baderna teria dançado em Recife. **Revista Sala Preta Eletrônica**, São Paulo, v. 15, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/96073/98282> Acesso em: 31 jan. 2023.

RABETTI, Beti (Org.). **Caderno de pesquisa teatral**. v. 1. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria (UNIRIO), mar. 1991.

RABETTI, Beti. **Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas**. São João del-Rei: FUNREI, 1993. Documento digitado.

RABETTI, Beti. O teatro cômico no Brasil: linhas de construção de uma pesquisa. In: RABETTI, Beti (Org.). **Cadernos de pesquisa em teatro**. n. 3. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro (UNIRIO), set. 1997. P. 13-23. Série Ensaios.

- RABETTI, Beti. História do teatro como história da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições. **Folhetim**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 27-36, 1998.
- RABETTI, Beti. Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas. **O percebejo**, Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 8, ano 8, p. 3-18, 2000.
- RABETTI, Beti. **Teatro e comichades 2**: modos de produção do teatro ligeiro carioca. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- RABETTI, Beti. **Pirandello presente**: traduções, excursões e incursões populares no teatro itinerante pelo Brasil dos anos 1920. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.
- REIS, Angela de Castro. **Cinira Polonio, a divette carioca**: estudo da imagem pública d do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- REIS, Angela de Castro. **A tradição viva em cena**: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963). Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- SILVA, Daniel Marques da. **“Precisa arte e engenho até...”**: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
- SILVA, Daniel Marques da. O tipo cômico: construção dramaturgica, atorial e cênica. **Repertório: teatro & dança**, Salvador, v. 8, p. 28-34, 2005.
- SILVA, Daniel Marques da. Benjamim de Oliveira: do moleque Beijo ao mestre de gerações. **Repertório: teatro & dança**, Salvador, v. 15, p. 131-138, 2010.
- SILVA, Ermínia. **Circo-teatro**: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Itaú Cultural; Editora WMF Martins Fontes, 2022.
- VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. Uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.
- WHITE, Hayden. **Tropics of discourse**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji) possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1987), Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1991) e Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2002). Atualmente é Professor Titular da Universidade Federal de São João del-Rei. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História do Espetáculo, e na área de Letras. Atualmente desenvolve projetos de pesquisa dentro da linha Cultura, Política e Memória e orienta trabalhos com ênfase em arquivo, memória e história; auto/biografias; diversidade sexual; e comicidade.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2974-7525>

E-mail: tibaji.alberto@gmail.com

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 31 de janeiro de 2023

Aceito em 05 de junho de 2023

Editor responsável: Gilberto Icle

