

O teatro de Gabriela da Cunha e a dança de Maria Eugenia: a incapturabilidade do acontecimento teatral pela perspectiva de M. de Assis, W. Benjamin e J. Dubatti

NICOLAS PELICIONI DE OLIVEIRA
CLÁUDIO AQUATI

■ 230

Nicolas Pelicioni de Oliveira é doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, na área de Teoria e Estudos Literários, sob a orientação do professor Dr. Cláudio Aquati com a pesquisa *A construção do mito em Katerina Gógou: a biografia como elemento de interferência na recepção da obra literária*. Defendeu o Mestrado (2019) também pela UNESP, com o mesmo orientador. É licenciado em Português e Inglês (2015).

Afiliação: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3469889667207683>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8764-7605>

Cláudio Aquati é Professor Assistente da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em língua e literatura latina. Atua principalmente nos temas: romance antigo, romance latino (*Satíricon*, de Petrônio e *O Asno de Ouro*, de Apuleio) e sátira. Graduado em Letras Clássicas e em Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (1985), defendeu Mestrado (1991) e Doutorado (1997), ambos em Letras Clássicas, também pela USP.

Afiliação: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4157675785935424>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8100-2507>

■ RESUMO

No presente artigo desenvolvemos uma crítica acerca do trabalho que Maria Eugenia, dançarina brasileira contemporânea, faz sobre danças populares do Brasil. Para tanto, empregamos as reflexões de Walter Benjamin, em especial as contidas nos ensaios “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, e “O contador de histórias”, e a filosofia do teatro proposta por Jorge Dubatti, na qual ele preconiza uma formalização crítica quanto à abordagem de artes teatrais que têm como característica indissociável a incapturabilidade. Por essa perspectiva, entendemos que a crítica de Machado de Assis acerca da atuação da atriz Gabriela da Cunha já se alinha a aspectos da teoria crítica sobre o teatro que posteriormente será desenvolvida por J. Dubatti. Por esse motivo, tomamos essa crítica de Machado de Assis como modelo para a nossa crítica acerca do trabalho da dançarina Maria Eugenia, uma vez que a dança é uma prática teatral incapturável, que sequer conta com um texto escrito.

■ PALAVRAS-CHAVE

Gabriela da Cunha; incapturabilidade do acontecimento teatral, Jorge Dubatti; Maria Eugenia; Walter Benjamin.

231 ■

■ ABSTRACT

In this paper, we make a critical review of Maria Eugenia's work, a Brazilian contemporary dancer who worked on Brazil's popular dances. In order to achieve this, we have used Walter Benjamin's reflections as presented in his essays *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* and *The Storyteller*, and Jorge Dubatti's theatrical philosophy proposal, in which he introduces a critical formality regarding the theatrical arts, which has the incapturableness as one of its inextricable characteristics. In this perspective, we understand that Machado de Assis' criticism in regards to the actress Gabriela da Cunha is according to the theory aspects that will be developed by J. Dubatti. We take the former as a model for our criticism on the dancer Maria Eugenia's work; as dance is an incapturable theatrical practice that doesn't even require a text.

■ KEYWORDS

Gabriela da Cunha; incapturableness of the theatrical happening scene; Jorge Dubatti; Maria Eugenia; Walter Benjamin.

1. Introdução

Em seu ensaio “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, Benjamin(2017) discorre sobre as transformações pelas quais a arte passou após os avanços tecnológicos do início do século XX. Nesse ensaio, Benjamin admite ser o teatro uma atividade cuja característica indissociável é a incapturabilidade (2017, p. 27-8). A consequência dessa característica é uma dificuldade para o trabalho crítico, uma vez que o objeto da produção crítica referente ao acontecimento teatral não poderá ser conferido.

Nessa direção, o teatrista¹ argentino Jorge Dubatti, em sua obra “O teatro dos mortos” (2016), propõe uma epistemologia teatral que permite o avanço crítico sobre o fazer teatral, ainda que este não conte com a possibilidade de reprodução técnica, como a abordada por Benjamin (2017). Segundo Dubatti, ainda que o objeto de análise não admita reprodução, a análise de uma peça teatral pode sustentar-se no relato de um crítico espectador. “Trata-se de pensar em que consiste o teatro”, explica Dubatti, “se ele pode ser pensado como ente e como se relaciona com os demais [entes teatrais], sobretudo com o ente fundante, metafísico e independente, condição de possibilidade do restante: a vida” (2016, p. 29). O grande mérito dessa proposta de Dubatti é formalizar um pensamento acerca de uma crítica teatral que, embora praticada há muito tempo, sempre se deu com pouco suporte teórico.

Dubatti formaliza uma prática já existente, encontrada, por exemplo, nas críticas teatrais de Machado de Assis, motivo pelo qual colocaremos em discussão a crítica machadiana a respeito de uma representação teatral da atriz Gabriela da Cunha, em 1861, crítica em que já se percebem as ideias que posteriormente serão agrupadas na teorização do crítico argentino. Mais do que isso, graças a essa teoria desenvolvida por Dubatti, que também possibilita o desenvolvimento crítico referente a outras diversas manifestações artísticas, apresentamos o trabalho da dançarina brasileira Maria Eugenia sobre as danças populares do Brasil.

No sentido de que essas teorias de Benjamin e de Dubatti abordam experiências vividas, a crítica teatral de Dubatti, por descrever o acontecimento teatral, pode ligar-se também a um outro texto clássico de Walter Benjamin, “O contador de histórias” (2015), que reinterpretemos numa perspectiva metalinguística, se se permite, em certa medida, uma leitura biografista de W. Benjamin.

2. A incapturabilidade do acontecimento teatral

O ensaio crítico de Walter Benjamin, “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, dirige-se a obras de arte que podem ser reproduzidas. Dentre elas, o filósofo analisa o cinema de modo mais detido, por considerar o advento cinematográfico um dos grandes acontecimentos na história

¹Acolhemos a terminologia de Dubatti, segundo a qual *teatrista* “é o artista de teatro que, uno e múltiplo, pode combinar em sua atividade várias tarefas ligadas ao teatro: direção, atuação, dramaturgia, teoria etc. O termo, que se impôs na Argentina desde inícios dos anos 1990, encarna constitutivamente a ideia de diversidade contra a setorização moderna de papéis específicos, segundo a qual ou se é dramaturgo ou diretor ou ator ou iluminador etc.” (DUBATTI, 2016, p. 27, nota 7).

das artes. Logo no início de seu ensaio, Benjamin traça uma brevíssima trajetória da produção artística reproduzível. O pensador, tendo em mente também a reprodução em massa, lembra-nos que os gregos “conheciam apenas dois processos de reprodução técnica da obra de arte: a moldagem e a cunhagem” (2017, p. 12), referindo-se à fabricação de vasos e de moedas.² Mais adiante, no mesmo parágrafo, Benjamin fala da xilogravura e chega à imprensa. Quanto ao teatro, o filósofo observa que “À obra de arte totalmente absorvida pela reprodução técnica e mesmo dela resultando — como no caso do cinema — nada se opõe de fato tão decisivamente como o teatro” (BENJAMIN, 2017, p. 28).

A incapturabilidade do acontecimento teatral tem implicações quanto à elaboração de um pensamento crítico, uma vez que a produção resultante não pode ser conferida. Não obstante, sem negar a incapturabilidade do teatro como acontecimento, pelo contrário, afirmando que essa incapturabilidade proporciona um sentimento de constante perda, o teatrólogo Dubatti propõe uma filosofia capaz de circunscrever o acontecimento teatral. Segundo esse pensamento,

A pesquisa teatral implica o exercício permanente do luto, da aceitação da perda, uma vez que vivemos o teatro no presente, mas o pensamos como passado, como algo que aconteceu e é irrecuperável como acontecimento. Soma-se a isso o reconhecimento epistemológico da ignorância a que nos obriga o estudo do acontecimento teatral, impossível de ser capturado em sua complexidade no presente e, portanto, irremediavelmente perdido em sua dimensão complexa. Necessariamente nos aproximamos do acontecimento a partir da perda, do luto e da ignorância, por meio do resgate de fragmentos, parcialidades, hipóteses, sempre sujeitos à revisão (DUBATTI, 2016, p. 86).

233 ■

Antes de seguir com a crítica de Dubatti (2016) referente ao teatro, será importante entender o conceito benjaminiano de aura, atributo indissociável de obras que apresentam como característica intrínseca a incapturabilidade. Segundo Benjamin, uma reprodução afasta da aura a obra de arte. De acordo com o filósofo, a aura é

[...] uma estranha trama de espaço e tempo [...]. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre o observador a sua sombra, até que o instante ou a hora participam do seu aparecimento — isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo (2017, p. 63).

Ou seja, para Benjamin a aura acompanha a obra de arte naquilo que ela tem de único e insubstituível: no exemplo citado, constitui aura o momento de fruição, dinâmico e irreproduzível, em que o observador, sob o ramo da árvore, contempla a montanha. Há uma grande diferença entre observar uma montanha e

²Benjamin entende como obra de arte desde a fabricação de diversos utensílios até a produção artística propriamente dita.

observar uma reprodução da imagem dessa mesma montanha, como, por exemplo, uma foto ou uma pintura, assim como é diferente o fruir da observação da “Monalisa”, pintada por Da Vinci e exposta no museu do Louvre, do fruir da observação de qualquer reprodução dessa própria pintura. Afinal, “Por mais perfeita que seja [...], uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte — a sua existência única no lugar em que se encontra” (BENJAMIN, 2017, p. 13). Qualquer tentativa de reprodução do acontecimento teatral, como veremos mais adiante, implicará perda aurática, o que justamente o torna irreproduzível.

Uma obra de arte sem aura, porém, dá ensejo a uma nova forma de manifestação artística, um novo tipo de arte já planejada, desde o início, para a reprodução. Essa arte sem aura foi prevista por Benjamin; segundo o pensador, “A obra de arte reproduzida será cada vez mais a reprodução de uma obra orientada para a reprodução” (2017, p. 19). Hoje, essa previsão realizou-se plenamente, e pode ser facilmente verificada, por exemplo, na produção de curtas-metragens e imagens oferecidas à apreciação compartilhada, que agora se faz possível por meio de mídias sociais.

O conceito que Dubatti formula acerca do teatro é menos amplo que a conceituação de drama de Esslin, esboçada em “Uma anatomia do drama”.³ Dubatti explica que frequentemente é questionado a respeito de utilizar a palavra “teatro”, algo redutora, uma vez que sua teorização “inclui explícita e implicitamente, num registro mais amplo, a dança, o teatro de animação, a *performance*, o novo circo, a narração oral, o *clown*, o *stand-up*, isto é, todas as manifestações artísticas que combinam convívio, *poiesis* corporal e expectativa, encarnando o acontecimento teatral” (2016, p. 20). Dubatti afirma que lhe é sugerido utilizar uma nomenclatura já aceita, como, por exemplo, uma que recorra ao termo “artes cênicas”, de modo a entendermos uma “filosofia das artes cênicas”, ao invés de filosofia do teatro. Explica ainda que poderia fazer isso; mas, então, seria obrigado a lidar com uma distinção entre artes cênicas conviviais e não conviviais.

A filosofia do teatro, como vem sendo proposta por Dubatti (2016), reconhece, no teatro como acontecimento, a necessária tríade *poiética*-convivial-*espectorial*, entendendo por *poiética* uma necessidade da “metáfora poética, ficcional ou não, para, por contraste e diferença, enxergar a realidade de outra maneira e intuir ou recordar o real” (p. 40). Por convivial e *espectorial*, Dubatti explica que

A origem e o meio da *poiesis* teatral é a ação corporal in vivo, da materialidade do corpo vivente. Ela não existe sem corpo presente em sua dimensão aurática. O ator a produz. Ela é contemplada, testemunhada e depois imediatamente cocriada pelo espectador e multiplicada na zona da experiência do convívio (DUBATTI, 2016, p. 48).

³Segundo Esslin (1986, p. 14), “[...] é que o teatro — drama para palco — é, na segunda metade do século XX, apenas uma das formas — e forma relativamente menor — da expressão dramática, e que o drama mecanicamente reproduz dos veículos de comunicação em massa (o cinema, a televisão, o rádio), muito embora possam diferir consideravelmente em virtude de suas técnicas, também é fundamentalmente drama, obedecendo aos mesmos princípios da psicologia da percepção e da compreensão das quais se originam todas as técnicas da comunicação dramática”.

Embora esse conceito de teatro seja menos amplo que o conceito de drama formulado por Esslin (1986), a crítica do teatrista abarca todas as manifestações performáticas que não admitem a perda aurática, ou seja, as cênicas conviviais. Artes como, por exemplo, o cinema, a televisão e o rádio, diferem do teatro por este não admitir reprodução. Nas palavras de Dubatti,

O convívio, manifestação da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, da televisão e do rádio, por exigir a presença aurática das pessoas à maneira do ancestral banquete ou simpósio. O teatro é arte aurática por excelência, segundo Benjamin, e não pode ser *des-auratizada*, como ocorre com outras expressões artísticas (2006, p. 32).

A proposta de Dubatti, portanto, possibilita uma formalização crítica capaz de acolher manifestações artísticas que sempre existiram à margem; notadamente, as expressões populares, como as oriundas do folclore; por exemplo, os bonecos gigantes de Olinda.

3. Walter Benjamin como contador de histórias

235 ■

Por não poder ser *des-auratizado*, o teatro também não pode ser abordado diretamente por via crítica, motivo pelo qual, ele deve ter sua experiência relatada. Prado Jr. (1989, p. 24), retomando Clarice Lispector em *Paixão segundo G.H.* — “Aquilo de que se vive — e por não ter nome só a mudez pronunciará” (LISPECTOR, 2009, p. 174) —, explica que

A escritura então não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto no mundo, um fato determinado, ao contrário: através do esforço e do malogro de sua linguagem, ela [Clarice Lispector] faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência, alude ao que se evola (PRADO JR., 1989, p. 24).

A personagem de Lispector, G.H., afirma claramente: “Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável — mas porque designo o impalpável como impalpável, e então o sopro recrudescer como na chama de uma vela” (LISPECTOR, 2009, p. 174). Neste ponto, faz-se um cruzamento com o ensaio benjaminiano “O contador de histórias” (2015), no qual o filósofo lamenta ser o ato de contar histórias uma atividade em extinção. Na verdade, entendemos que o texto benjaminiano é performático, de modo semelhante ao que Prado Jr. afirma, com “performa”, acerca do procedimento literário de Lispector; de fato, o texto do filósofo “efetua em sua forma isso de que trata” (PRADO JR., 1989, p. 21).

Segundo Benjamin, a experiência de contar histórias estaria chegando ao fim e, ao mesmo tempo, pessoas capazes de contar histórias estavam se tornando tão raras quanto pessoas que desejavam ouvir alguém contá-las. “É como se uma valiosa capacidade que parecia inalienável, a mais segura entre as que eram

seguras, nos tivesse sido retirada: a capacidade de trocar experiências” (BENJAMIN, 2015, p. 148).

Benjamin, referindo-se à guerra, afirma que os homens regressam mudos do campo de batalha, mais pobres de experiências compartilháveis. Essa assertiva, que diz respeito ao trauma, não se confirma; ao contrário, é grande o número de publicações de relatos de guerra. E, como afirmam Carter e McRae (2001), a primeira Guerra Mundial “Foi, no entanto, a primeira guerra em que os soldados das classes sociais mais baixas podiam ler e escrever — e eles escreviam para casa descrevendo os horrores e a inutilidade da guerra que eles estavam lutando⁴” (p. 185).

Benjamin, inicialmente, reforça sua opinião a respeito do fim da arte de contar histórias afirmando que “O conselho, entretecido na matéria de uma vida vivida, é sabedoria. A arte de contar histórias está a chegar ao fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está a desaparecer” (2015, p. 152). Todavia, no prosseguimento de seu ensaio, o próprio Benjamin, talvez em autorreferência, torna-se um contador de histórias. De modo similar ao que propõe Dubatti, quanto à necessidade do relato, Benjamin (2015, p. 155-6) conta uma história do rei egípcio Psaménite, uma narrativa ficcional de Heródoto.

O filósofo também afirma que “Os contadores de histórias gostam de iniciar a narrativa dando conta de circunstâncias em que eles próprios passaram pela experiência do que vão contar, quando não apresentam pura e simplesmente a história como fazendo parte da sua experiência pessoal” (2015, p. 158). Ora, logo em seguida, Benjamin apresenta as circunstâncias do que será contado. Após apresentar as circunstâncias, o pensador-contador afirma que “A morte é a sanção de tudo aquilo que o contador de histórias pode narrar. À morte foi ele buscar a sua autoridade. Por outras palavras: as suas histórias reenviam-nos para a história da natureza” (2015, p. 161). A partir desse ponto, Benjamin conta-nos a história “de um rapaz que trabalha nas minas de Falun” (2015, p. 161). O papel do filósofo, sábio, é o do contador, uma vez que ele não está compondo um romance ou conto; em vez disso, está efetivamente contando uma história da qual tirou uma experiência de leitura.

Considerando que “O contador de histórias” foi publicado em 1936, quatro anos antes da morte de Benjamin, por suicídio, não é impossível entender que esse ensaio já seja a expressão de um homem que, cansado de vivenciar os horrores da guerra, vislumbra perder “uma valiosa capacidade que parecia inalienável”. Assim, Benjamin não nos apresenta um romance ou um conto ou uma novela, mas um relato ficcional contado por meio escrito, cujo procedimento narrativo é possivelmente metalinguístico e biografista, o que pode indicar que o suicídio do filósofo, cometido anos depois, não lhe teria surgido à mente com um pensamento abrupto. Aparentemente contraditório, pois falara que o narrador estava em vias de extinção, Benjamin mostra que a crítica literária dá-se por meio de uma contação de histórias; afinal, toda aquela experiência narrativa relatada dera-se ao filósofo por meio de leitura.

⁴No original: It was, however, the first war in which the soldiers from the lower classes could read and write — and they wrote home describing the horrors and the uselessness of the war they were fighting (CARTER; McRAE, 2001, p. 185). São exemplos de soldados que relataram a experiência de guerra, Wilfred Owen e Rupert Brooke, entre outros.

De modo similar ao procedimento de Benjamin, Dubatti sugere que a crítica acerca do acontecimento teatral deva firmar-se por meio de uma contação, ou, como a denominaremos, “relato crítico”.

O leitor apreende uma história contada, e, “Deste modo”, explica Benjamin, “as marcas pessoais são diversamente postas à vista na matéria narrada, se não como as de quem a viveu, pelo menos como as de alguém que relata essa matéria” (2015, p. 158). O filósofo ainda incluirá outras histórias em seu ensaio, sempre desempenhando o papel do contador que denuncia estar desaparecendo junto com a sabedoria (BENJAMIN, 2015, p. 152). Ao que parece, para o ensaio de Benjamin, mais importante que os contos de Nikolai Leskov, objeto central dessa crítica benjaminiana, é o ato mesmo de contar as histórias, sendo o próprio Benjamin o contador prestes a desaparecer.

4. A filosofia do teatro segundo Jorge Dubatti

De acordo com o conceito de Dubatti, devido à incapturabilidade, o teatro não pode ser estudado diretamente, motivo pelo qual, até o momento, a crítica tem estudado apenas o que está ao redor do teatro e não o teatro de fato. Dubatti (2016) explica que

Geralmente os estudos teatrais não investigam o acontecimento teatral em si, mas seus “arredores”, instâncias anteriores ou posteriores: os materiais anteriores ao acontecimento (as técnicas, os processos de ensaio, a literatura dramática, as discussões da equipe, os diários de trabalho da montagem, os figurinos, o projeto cenográfico, os metatextos etc.) ou posteriores a ele (os materiais conservados, resíduos ou rastros do acontecimento: fotografias, gravações audiovisuais, críticas, resenhas etc.). Isso se deve, em grande parte, às dificuldades que o acontecimento encerra como objeto de estudo (p 40).

A confirmar essa situação, não se deve esquecer já do exemplo da tragédia na Grécia antiga. Do fenômeno trágico, resta-nos hoje apenas alguns textos conservados dos dramaturgos. É preciso frisar que o texto grego das tragédias não constitui o acontecimento teatral grego, uma vez que, para além desses mesmos textos, cada peça, inserida num festival dramático, antes de sua encenação, contava com um gigantesco esforço de produção, no qual se preparavam os mais variados recursos, hoje muito pouco materialmente preservados, como o figurino (as vestimentas, o calçado, etc.), os acessórios (as indispensáveis máscaras, as perucas, os adornos, etc.), a trilha sonora, as danças do coro, o maquinário (tablados deslizantes, guindastes, etc.), cenários fixos e móveis, entre outros elementos. A constituição do acontecimento teatral grego não está configurada integralmente nesses momentos que o antecedem, nem apenas no que dele restou e que pouco se preservou para além do próprio texto escrito — pequeníssima porção do que representava o acontecimento teatral para o homem grego. O teatro grego propriamente dito é vivido e experienciado exatamente durante a própria encenação e espectação, com toda a articulação do texto dramático a todo o material que lhe serviu como recurso que hoje denominaríamos “efeitos especiais”,

que intensificavam e orientavam a fruição pelo público, segundo as convenções que então eram adotadas para o espetáculo trágico.

O teatro como acontecimento, pois, para ser preservado, deve ser “contado”; e essa contação, como proposta por Dubatti, assemelha-se muito à de Benjamin, citada acima— de que os contadores de histórias iniciam a narrativa pela circunstância que experimentaram ou fazem uma narrativa de suas experiências pessoais. Dubatti dá uma explicação pormenorizada do que deve ser o relato da experiência teatral; o teatrista lembra que há uma associação entre perda e luto e faz uma diferenciação entre “o luto do provisoriamente perdido e o luto do irremediavelmente perdido” (2016, p. 149). O primeiro luto diz respeito a tudo aquilo que é relativo à vivência teatral e, após a realização do espetáculo, está momentaneamente perdido, mas pode ser recuperado; são imagens, textos, objetos, que se diferenciam do segundo luto, que diz respeito à vida e ao acontecimento teatral em sua entidade ontológica.

Em seguida, Dubatti faz algumas reflexões a respeito da ignorância, que o teatrista distingue como uma ignorância ativa, “aquela que constrói seu conhecimento sabendo o que ignora” (2016, p. 149), e a ignorância passiva, “aquela que não se reconhece como ignorância” (2016, p. 149). Diante da perda, o pesquisador deve acercar-se de tudo o que for possível à recuperação da experiência perdida. Dubatti(2016) expõe três princípios para o exercício do luto teatrológico e, em seguida, faz uma explicação do uso da ignorância ativa:

- Tudo aquilo que eu possa conhecer sobre o acontecimento teatral eu não posso ignorar.
- Uma vez conhecido tudo aquilo que posso conhecer, posso escolher ignorá-lo.
- Uma vez reconhecido aquilo que não posso conhecer do acontecimento teatral, devo transformar essa limitação em uma condição epistemológica.

Pelo primeiro princípio, o pesquisador deve fazer todos os esforços para conseguir documentos, depoimentos, informação variada, objetos etc. ligados ao acontecimento teatral perdido, como uma forma de erradicar a ignorância passiva. Pelo segundo princípio, após conseguir o máximo de conhecimento possível, posso descartar esses saberes já conhecidos e deslocar meu eixo para aquilo que falta; não preciso nem devo me ater apenas àquilo que posso conhecer. Por último, o terceiro princípio expressa a quintessência do “fracassar melhor”: confrontado ao limite, devo pensá-lo como condição epistemológica para obter os fundamentos sólidos da teatrologia (p. 149).

Como já expusemos a respeito do pensamento de Dubatti, a pesquisa teatral requer o constante exercício do luto, uma vez que a perda é inerente a experiência teatral.

5. O relato crítico sobre o teatro de Gabriela da Cunha

Contamos com poucas informações acerca de Gabriela da Cunha, atriz cuja carreira foi amplamente acompanhada e muito elogiada por Machado de Assis. Sabemos, por intermédio das crônicas do escritor, que foi uma atriz de grande brilho na corte do Rio de Janeiro em meados do séc. XIX, tendo atuado em muitas peças como, por exemplo, “Os Íntimos”, de Victorien Sardou, “Chevalier à lamode”, de Dancourt, “As primeiras proezas de Richelieu”, de Artur Azevedo, “Trabalho e Honra”, de Augusto César de Lacerda, entre outras. Segundo Gonçalves (2014, p. 58), Gabriela da Cunha viveu de 1821 a 1882.

O procedimento crítico teorizado por Dubatti no séc. XXI pode ser surpreendido em crônicas e críticas escritas no séc. XIX por Machado de Assis. Tomamos, para nosso exemplo, uma parte da crônica publicada no *Diário do Rio de Janeiro* de 24 de dezembro de 1861, na qual se apresentam assuntos diversos: 1) sobre a morte do político Paula Britto; 2) sobre questões diplomáticas; 3) sobre mudanças políticas, as palinódias, referentes aos correios; 4) sobre o Sr. Ministro do Império; 5) sobre o teatro, mais especificamente, sobre a reentrada da artista Gabriela da Cunha; 6) sobre a partida da companhia francesa; 7) sobre um desentendimento com o Sr. Macedo Soares; e, finalmente, 8) sobre o Colégio da Imaculada Conceição. Interessa a este artigo, evidentemente, apenas os parágrafos que Machado de Assis dedica à Gabriela da Cunha.

Com sua crítica, feita nessa crônica, Machado de Assis preserva a memória da atriz. Além da crônica, segundo Gonçalves (2014), Machado de Assis ainda dedicou dois poemas à Gabriela da Cunha Vecchi, “A dona Gabriela da Cunha”, publicado em 25/12/1859 n’*O Espelho*, e “Gabriela da Cunha”, datado de 1861. Este último, ainda segundo Gonçalves, teria sido escrito “por conta da ausência da atriz portuguesa dos palcos fluminenses” (2014, p. 134). Movido pela amizade que tinha com família Vecchi, Machado de Assis dedicou dois poemas à filha de Gabriela da Cunha, Ludovina Júlia da Cunha Vecchi. Gonçalves (2014) apresenta os poemas:

“No álbum da artista Ludovina Moutinho”, divulgado n’*A Primavera* em 17/03/1861, quando a moça, impelida pela atividade dramática, acompanhava a mãe pelo estado baiano, e “Sobre a morte de Ludovina Moutinho”, fixado nas *Poesias completas* como “Elegia”, espécie de condolências à família da jovem morta precocemente, então com apenas 18 anos (p. 134).

Para que seja possível um entendimento maior da perda do acontecimento teatral, pois ele é irreproduzível, será preciso recorrer à crítica formulada por Dubatti, uma vez que o teatrista afirma, ao mencionar, por exemplo, o argentino Alejandro Urdapilleta, ator, roteirista e escritor, morto em 2013, que a construção de um mito é a única compensação pela perda de um ator prodigioso. Embora em seu relato crítico não ateste exatamente ser Gabriela da Cunha um prodígio, Machado de Assis (1944), no entanto, compõe um mito:

O Gymnasio representou domingo um drama do repertório portuguez,

Os homens sérios, de Ernesto Biester, para reentrada da Sra. Gabriela da Cunha.

A reentrada de uma artista como a Sra. Gabriela não é um facto comum e sem valor; ocorre-me, portanto, o dever de mencioná-lo nesta revista (p. 105).

Machado aponta que a atriz não voltara ao palco encenando uma determinada peça, mas, ao contrário, produzira-se uma peça para que se desse a reentrada da atriz, tudo caracterizado como facto incomum e de valor, capaz de chamar a atenção e o cuidado do escritor carioca, que a recomenda ao público por intermédio de uma menção escrita no jornal. Em razão do carácter irreproduzível do teatro, como já mencionamos, cria-se uma dificuldade para o trabalho crítico, uma vez que não se pode conferir a crítica relativa ao acontecimento teatral, e, desse modo, o leitor da crítica não tem outra alternativa a não ser dar crédito ao relato de Machado de Assis. Semelhantemente, a construção do mito, segundo Dubatti, não é tarefa difícil, uma vez que “perda e mito têm boas relações” (2016, p. 144). Dubatti descreve como pretende criar o mito de Alejandro Urdapilleta:

■ 240

Não perco a oportunidade de citar que a monumentalidade artística de Alejandro Urdapilleta não ficou registrada, de modo algum, na traiçoeira informação das gravações. Enquanto eu viver, não perderei a oportunidade de alimentar seu mito com expressões do tipo “Você viu o Urdapilleta atuar? Não? Pois então perdeu uma experiência maravilhosa!” ou “Algumas peças dele eu vi três, quatro, sete, dez vezes”, “Não existem palavras para expressar o que você perdeu. Era um ator impressionante...” etc. Por outro lado, nada mais próximo da verdade, oferecida como testemunho. Acredito que, além de montar um arquivo de informação audiovisual sobre seus trabalhos em teatro, cinema e televisão, mais manuscritos, fotografias etc., nossa melhor homenagem consiste em alimentar o mito de Urdapilleta, que é a única forma de calibrar sua grandeza artística e transmiti-la ao futuro (2016, p. 144, nota 21).

Machado de Assis chama a atenção do público para uma artista de seu gosto pessoal, e, assim, hoje, acerca de Gabriela da Cunha, temos a apreciação feita por um dos maiores romancistas brasileiros, algo que, por si só, atribuí a essa atriz o estatuto de mito. Contudo esta não foi a única crônica elogiosa de Machado de Assis em relação a ela; muitas outras, por um período de tempo bastante extenso, desenvolveram o alto conceito de Gabriela da Cunha, corroborando, com a preferência do romancista, esse estatuto de mito relativo à atriz.

Nos moldes que por Dubatti muito posteriormente seriam teorizados, Machado de Assis (1944), antes de passar ao texto acerca da atuação teatral da atriz, convida os leitores do jornal a uma mudança de tópico, procedimento por meio do qual destaca o que será dito, iniciando o seguinte relato crítico:

Passemos, leitor, ao teatro.

O Gymnasio representou domingo um drama do repertório portuguez,

Os homens sérios, de Ernesto Biester, para reentrada da Sra. Gabriela da Cunha.

A reentrada de uma artista como a Sra. Gabriela não é um facto commum e sem valor; ocorre-me, portanto, o dever de mencioná-lo n'esta revista.

O drama de Ernesto Biester é para mim uma composição de bom quilate. Bem travado e bem deduzido, interessa, comove, offerece lances bem preparados e scenas traçadas por mão hábil. Dos dramas que conheço d'este auctor é este o que se me afigura mais completo. Desappareceram nos *Homens sérios* os defeitos que eu sempre achei no *Raphael*. Há, na peça de que trato, mais movimento que nesta ultima, e menos expansão da fibra lyrica, que tornava o *Raphael* uma elegia, bem escripta é verdade, mas uma elegia, que não pode ser um drama.

Não menos pelo escriptor se recommendam *Os homens sérios*; o estylo brilhante e conciso, o diálogo travado sem esforço, o epigramma fino, a phrase sentimental, a expressão sentenciosa, cada cousa no seu lugar, tudo a propósito, taes e outras bellezas são attestadas que Ernesto Biester dá de seu talento, e que não pôdem ser recusados por falta de reconhecimento legal.

O papel de Amélia, a protagonista, é um bello, mas difficil papel: a Sra. Gabriela deu-lhe esse tom dramatico que caracteriza as suas melhores creações.

Os que confiavam no seu talento (e não ha duas opiniões a respeito) não se admiraram; applaudiram e sabiam que haviam de applaudir.

Não esqueceu o menor toque exigido pelo original do poeta; no 2.º e 4.º actos, principalmente, esteve brilhante.

Um poeta dizia que eram flôres que a artista deitava á sua antiga plateia. Flôres por flôres, também o público as teve, e muitas para pagar as que lhe deu.

Se eu fizesse critica de theatros, entraria em apreciação mais detida do desempenho. Mas não é assim. Só me cabe apontar muito de leve os factos. O Sr. Joaquim Augusto acompanhou bem a Sra. Gabriela, no papel de Luiz Travassos, marido brutal no interior, e delicado e solícito em publico. Estas duas figuras foram as principaes. No papel da condessa a Sra. M. Fernanda fez progressos (p. 105-7).

De acordo com o projeto crítico de Dubatti (2016, p. 41), em que o teatrista argentino sugere que a pesquisa acerca do acontecimento teatral deva abranger o acontecimento e, além disso, com uma contribuição relevante, Machado expõe a reentrada da atriz Gabriela da Cunha de modo completo e de maneira a aproximá-la do mito, pois, dentro dos limites da reprodução do acontecimento teatral e das possibilidades do gênero literário da crônica, em que elabora seu discurso, ele apresenta a peça e seu autor, os atores, suas respectivas personagens e atuações. E, também, evidentemente apresenta e avalia a atriz e sua atuação no papel de protagonista do enredo. Assim, embora o próprio Machado de Assis afirme,

modesto, não ser crítico de teatro, ele realiza plenamente o projeto crítico que posteriormente será desenvolvido por Jorge Dubatti.

6. O relato crítico sobre a dança de Maria Eugenia

Atuando como dançarina, coreógrafa, diretora artística e professora de dança, Maria Eugenia tem vários trabalhos contemporâneos ligados a tradicionais danças populares brasileiras, como Caboclinho, Frevo, Cavalo Marinho (também conhecido como Bumba Meu Boi), Samba de Parelha, entre outras. Dentre seus trabalhos, podem-se mencionar espetáculos, que ela apresenta em todo o Brasil, como *Fino Fio*, *Planta do Pé*, *Soma ao Som*, *A Última Estrada*, *Do Papo ao Passo*, nos quais, explica a dançarina, ela “desenvolve um trabalho de criação cênica e pesquisa histórica a partir das danças brasileiras” e “investiga as origens e caminhos do desenvolvimento dos ritmos tradicionais brasileiros”.⁵

O que se pretende com um relato crítico referente ao trabalho que Maria Eugenia faz sobre danças populares do Brasil é asseverar a eficácia da proposta crítica de Dubatti de que “O pesquisador deve dar conta do acontecimento, mesmo que seja de forma incompleta, nunca absoluta, pois, a despeito dessa limitação, sua contribuição será sempre relevante” (2016, p. 41).

■ 242

A proposta crítica elaborada por Dubatti desdobra-se numa formalidade capaz de alcançar, a exemplo das artes de expressão folclórica, artes marginalizadas, assim consideradas justamente por não contarem com a possibilidade de sua reprodução técnica e, por isso mesmo, não obterem a devida projeção junto a diferentes estratos sociais. Essa proposta assemelha-se à feita por Benjamin no que diz respeito à inclusão de artes que disponham da possibilidade de reprodução técnica (e, por isso, sem aura) e que, por atingirem um grande público, são menosprezadas como produto da indústria cultural de massa. Essa tarefa crítica é, portanto, importantíssima; afinal, as artes populares, por vezes ditas menores, movimentam não pouco a cultura na qual um povo se reconhece.

O espetáculo de Maria Eugenia com o qual tivemos contato foi o *Planta do Pé*, cuja apresentação fez parte da programação cultural do SESC de São José do Rio Preto no dia 18/02/2017. Como já é política da instituição, cobrou-se um preço módico pela entrada, prática levada a cabo a fim de facilitar o acesso do grande público ao espetáculo. A artista dançou num palco suficientemente amplo, e contou com diversos recursos técnicos de cenário, som, iluminação, etc. Entremeados por reflexões críticas da própria artista, o espetáculo solo consistiu, fundamentalmente, numa reunião de várias danças tradicionais brasileiras apresentadas a partir de uma perspectiva contemporânea. Acrescenta-se que o público que recebeu Maria Eugenia certamente já é educado para o teatro de maneira geral, visto que a cidade de São José do Rio Preto sedia todos os anos diversos eventos teatrais, dentre eles o FIT – Festival Internacional de Teatro.

Algumas músicas dançadas são composições do maestro Eduardo Gramani (1944-98), cuja pesquisa musical vincula-se estreitamente à proposta de dança de Maria Eugenia. Esse compositor apresenta um repertório musical que se diversifica

⁵A partir da página de Maria Eugênia, no texto “Danças tradicionais brasileiras sob um olhar contemporâneo”. Disponível em: <https://www.mariaeugenia.art.br/>; Acesso em: 29 de abril de 2018).

numa intersecção entre períodos, gêneros e instrumentos musicais, em que se mesclam, por exemplo, o período medieval e o contemporâneo, o gênero erudito e o popular e instrumentos como a rabeça, o cravo e a viola caipira.

No conjunto, o espetáculo de Maria Eugenia resulta da pesquisa realizada pela dançarina, ou, no conceito mais amplo de Dubatti, da teatrista, uma série de danças que, sequenciadas, compuseram a bela apresentação que se estendeu ao longo de mais de uma hora. Embora a dança seja uma arte que exige um grande preparo físico, a apresentação de Maria Eugenia — com danças não menos exigentes nesse sentido — são realizadas com tal leveza que, na aparência, não apresentaram qualquer dificuldade para a executora. Contudo, a dançarina, que interage sempre com muito bom humor com a plateia, brinca com o detalhe de um suposto cansaço, solicitando, a certa altura, ajuda do público para cumprir uma determinada leitura de um texto poético programado para a apresentação.

Conforme explica Maria Eugenia (*on-line*), o termo que se utiliza para as danças populares é “brincadeira”, denominação que, dada pelos próprios participantes, intensifica a impressão de facilidade e leveza dos movimentos. Contudo, o termo “brincadeira”, utilizado em vez de “dança”, não deixa de sugerir uma certa diminuição da arte em relação às danças mais elitizadas, como o balé, por exemplo.

243 ■

Com seu corpo esguio, cabelos curtos, figurino leve, simples e despojado, e pés descalços, Maria Eugenia apresenta as coreografias do espetáculo *Planta do pé* de modo a possibilitar que o público conheça um pouco mais das danças tradicionais brasileiras. Como explica a dançarina no *site* do espetáculo,⁶ é importante uma reflexão sobre o que ainda mantém essas danças a margem da sociedade. Essa fala, de teor crítico, foi realizada no decorrer do espetáculo, nas várias intervenções entre uma e outra dança, mediante a leitura de um texto de autoria da própria dançarina, o qual também se encontra em seu *site* pessoal.

Além das danças populares propriamente ditas, a única caracterização — uma das “brincadeiras” mais surpreendentes do espetáculo — foi uma *performance* de Maria Eugenia na qual ela alternadamente vestiu uma cabeça gigante de boneco, que ela chama “cabeção”, e outra de boneca. A dançarina põe-se por dentro de uma fantasia que consiste num corpo cujos braços de pano, vazios, ficam dependurados e balançantes, e cuja cabeça, além de seu tamanho extraordinariamente avantajado, é muito móvel e giratória, ficando sob o controle dos braços da própria dançarina, que pode girá-la numa volta completa, levando para a plateia uma movimentação de conjunto cheia de ludicidade e graça. Essa brincadeira, que resultou tão espirituosa quanto inusitada, no espetáculo parecia remeter aos bonecos gigantes típicos do carnaval de Olinda, mas, na verdade, como explicou depois a dançarina em posterior conversa de bastidor, podem ter origem nos folguedos nordestinos do Cavalo Marinho, com uma reminiscência longínqua de expressões populares provenientes de algum país europeu, possivelmente a Romênia.

Diferentemente de Gabriela da Cunha, Maria Eugenia pode contar com recursos midiáticos eletrônicos para divulgação de sua arte. Assim, por meio deles,

⁶A partir da página de Maria Eugênia, no texto “Danças tradicionais brasileiras sob um olhar contemporâneo” Disponível em: <https://www.mariaeugenia.art.br/>; Acesso em: 29 de abril de 2018).

podemos ter notícias de outros estudos e trabalhos que a dançarina esteja desenvolvendo, bem como de outros espetáculos e cursos que venha a oferecer.

O relato crítico que realizamos sobre o espetáculo de dança *Planta do Pé*, de Maria Eugenia, acreditamos tê-lo organizado de acordo com o projeto crítico de Dubatti, pois abordamos esse acontecimento teatral como um todo — e esperamos que de forma relevante — desde as condições do teatro, como o preço da entrada, a recepção do público, as condições do palco, até a dançapropriamente dita, passando por elementos como a trajetória da dançarina, sua movimentação e caracterização no palco, e mesmo sobre suas reflexões acerca de seu próprio fazer artístico.

A proposta do SESC relativamente à cultura é principalmente desenvolver o elemento contemporâneo e, para tanto, levou para o palco uma dançarina contemporânea que dialoga perfeitamente com a tradição. Se, quando traz o contemporâneo, Maria Eugenia rompe com a tradição, por outro lado, a um só tempo, preserva essa mesma tradição. Afinal, quando apresenta essa tradição renovada em seu espetáculo por meio de sua linguagem, ela não só respeita os elementos essenciais de cada manifestação cultural que aborda como também atende aos elementos contemporâneos do momento em que dança.

■ 244

7. Considerações finais

O que é inovador na proposta de Dubatti é o alcance crítico que, dessa maneira, pode acolher artes marginalizadas. Na verdade, Benjamin também faz isso ao explicar o caráter aurático que confere à arte um valor de rito religioso. O crítico, no contexto da teoria de Dubatti, terá de assumir o papel do contador de histórias benjaminiano, de modo a apresentar um relato de experiência vivida — lembrando que, segundo Dubatti (2016),

Por sua natureza ligada à cultura vivente, a *poiesis* teatral é temporalmente efêmera e, enquanto vivente, não pode ser capturada em suportes *in vitro* (literatura impressa, fotografia, gravações audiovisuais). Por seu caráter efêmero, incapturável, imprevisível e impredizível, somado à sua entidade complexa (densidade) ela nunca é a mesma em cada acontecimento. Basta um exemplo centrado em apenas um aspecto: nunca um espetáculo dura o mesmo tempo em suas várias apresentações, a diferença temporária evidencia as mudanças na *poiesis* (p.65).

Uma vez que não se pode recuperar o objeto de análise de outra forma, o trabalho crítico será desenvolvido a partir da experiência que foi relatada, e esse relato será o próprio objeto artístico a ser analisado criticamente. É um procedimento que se separa daquele que ocorre habitualmente em crítica literária—afinal, o texto literário a ser analisado é exposto ou por paráfrase ou por citação.

Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. 24 de dezembro de 1861. In: _____. **Chronicas**: 1859-1863. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1944. vol. 1, p. 101-8.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. In: _____. **Estética e sociologia da arte**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Linguagem, tradução, literatura**: obras escolhidas de Walter Benjamin. Edição e tradução de João Barrento. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

CARTER, Ronald, and McRAE, John. **The penguin Guide to Literature in English**: Britain and Ireland. Harlow: Pearson Education, 2001.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Jorge Molina. 1ª ed. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

245 ■

EUGENIA, Maria. **Danças tradicionais brasileiras sob um olhar contemporâneo**. Disponível em <https://www.mariaeugenia.art.br/>, acessado em 29 de abril de 2018.

GONÇALVES, Fabiana. **De poeta a editor de poesia**: a trajetória de Machado de Assis para a formação de suas Poesias Completas. 2014. 177 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

PLANTA do Pé. Maria Eugenia. São José do Rio Preto: SESC, 2017.

PRADO JR. Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: Clarice Lispector. **Remate de Males**. Campinas, v. 9, n. 1, 1989. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/issue/view/180/showToc>. Acessado em 10 de janeiro de 2018.

Recebido em 30/05/2018 - Aprovado em 13/05/2019

Como Citar:

Oliveira, N. P.; Aquati, C. (2020). O teatro de Gabriela da Cunha e a dança de Maria Eugenia: a incapturabilidade do acontecimento teatral pela perspectiva de M. de Assis, W. Benjamin e J. Dubatti. *OuvirOUver*, 16(1),230-246. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-42642>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.