

O CARÁTER POPULAR DO TEATRO E O TEATRO DE CARÁTER POPULAR

Uirá Iracema Silva¹

Resumo: Interessa-nos neste artigo estabelecer as caracterizações do teatro popular, opondo-o aos teatros de caráter comercial, produzidos a partir do advento da Indústria Cultural, que muitas vezes são chamados “populares” apenas por serem produzidos para grandes audiências, dando ao conceito uma abordagem quantitativa e não qualitativa, como acreditamos ser o adequado. A partir de aceções encontradas na obra de estudiosos como Bertold Brecht, Roland Barthes, Joel Schechter, Peter Brook, Augusto Boal e Jean Vilar, mostraremos também que, em diversos outros momentos da história, em geral por questões políticas, o teatro chamado “popular” foi utilizado para servir a interesses distantes dos populares, trazendo ainda mais ambiguidade a este conceito.

Palavras-chave: teatro popular, cultura popular, sociologia do teatro, tragédias.

O teatro é uma arte popular por natureza. Surgido oficialmente no Ocidente há cerca de 2500 anos, através de ritos populares religiosos da Grécia Antiga, onde ganhou nome e o teve início a sua formalização, o teatro está presente na vida do homem há muito mais tempo. A habilidade do ser humano para representar/recontar fatos através da utilização de ferramentas corporais, como gestos, sons, movimentos e voz, é provavelmente tão antiga quanto a própria existência da raça humana (Brockett & Hildy, 2003). Essa capacidade intrínseca para a representação talvez seja uma das chaves para o entendimento da popularidade exercida pelo gênero teatral durante toda a história da sociedade ocidental, desde a Antiguidade Clássica até os dias de hoje.

Por prescindir de um código de representação verbal sistematizado, a arte da representação pôde surgir antes mesmo da linguagem e, quando os gregos antigos sentiram a necessidade de dar-lhe um nome e um formato, é porque ela já era bastante popular nas colinas atenienses, em rituais que atraíam milhares de pessoas. Aos poucos, da formalização destes ritos e do surgimento de diferentes formatos de representação, ocorridos por questões estéticas e/ou políticas, originaram-se diferentes linguagens

¹ Mestranda em Comunicação, Arte e Cultura, na Universidade do Minho (Portugal), em parceria com a Syddansk Universitet (Dinamarca): uirairacema@gmail.com

dentro do gênero teatral, todas elas beneficiadas pela popularidade intrínseca ao próprio gênero, desde as suas origens. Dentre essas linguagens, uma interessa-nos especialmente neste artigo, pela sua importância ao longo da história do teatro, sua forma particular de lidar com o apelo popular deste e pela ambiguidade da sua definição ocorrida desde o surgimento do seu conceito: o teatro popular.

A expressão “teatro popular” surgiu pela primeira vez na França, na *Carta a d’Alembert* (1758), escrita pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau. Em um período em que, pela primeira vez, se discutia o papel do povo dentro da sociedade, sua importância e anseios (pensamentos esses que culminariam, quatro décadas depois, na Revolução Francesa e, um século depois, no surgimento das Ciências Sociais), o conceito surgiu para designar práticas já existentes do teatro não-oficial, que se opunham àquele produzido nos teatros do Estado - ao qual o povo não tinha acesso e onde eram exibidos dramas e espetáculos considerados da cultura erudita. Rousseau acreditava que este tipo de teatro, realizado em uma pequena sala fechada para um grupo de “escolhidos” era corruptor da moral e fomentador das diferenças sociais, e clamava por um teatro popular a céu aberto, de participação coletiva: “São estes os espetáculos que cabem numa República” (Rousseau *apud* Mattos, 2009; 17).

Segundo o *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis* (Pavis, 1998), o conceito de teatro popular seria mais sociológico do que estético e serviria para traduzir “como a sociologia da cultura define uma arte que é destinada às e/ou feita pelas classes populares.” Para Pavis, por ter sido construído a partir de oposições - oposição ao teatro elitista, ao teatro literário, ao teatro produzido nas cortes, ao teatro burguês, ao teatro político, ao teatro arcaico - o conceito de teatro popular tem tido muita dificuldade de encontrar a sua própria identidade, “embora tenha sempre existido, paralelo ao teatro literário, assim como a *commedia dell’arte* sempre existiu, paralela à comédia erudita.” (p.278)

No *Dicionário Brasileiro de Teatro: Temas, Formas e Conceitos*, novamente encontramos esta construção do termo por antinomias, definindo “teatro popular” a partir da oposição entre o popular e o erudito. Nele também aparece destacada a questão da sua ambiguidade: “Atualmente, a exuberância de conceitos que podem ser conferidos ao termo é de tal grandeza que o seu usuário vê-se impelido a exprimir-lhe o sentido segundo o qual deseja que ele seja compreendido” (Faria, 2006;247). Uma oposição

diferente é apresentada pelo teatrólogo Augusto Boal, que contrapõe o teatro popular não mais ao erudito, mas ao “não-popular”. (Boal, 2012)

Outros estudiosos também acrescentam pistas à formação conceito de teatro popular, mas a partir de uma perspectiva mais descritiva que analítica. Neste caso, aparecem mais claramente algumas características necessárias à existência desta linguagem. Louis-Sebastien Mercier, discípulo de Rousseau, pregava um teatro popular que “moldasse a moral e as maneiras dos cidadãos” (Schechter, 2003; 3), um proposta que influenciou anos mais tarde experiências como o Théâtre National Ambulant (1910), de Firmin Gémier, e o mundialmente conhecido Théâtre National Populaire, criado por Jean Vilar, na década de 1950. Essas tentativas francesas de transformar o teatro em algo acessível e educacional para a população operária traduzem a primeira característica aqui apontada da linguagem popular, no que diz respeito à sua inteligibilidade e acessibilidade.

Quanto mais próximo o tema a ser tratado (e a forma de trata-lo) for das preocupações e anseios da sociedade na qual a representação está contextualizada (e para a qual esta é destinada), quanto mais este tema ocupar-se de questões concernentes a este povo, e utilizar códigos e linguagens tradicionais a esta sociedade no seu tratamento, mais atrativo, compreensível e relevante ele será para esta audiência. Da mesma forma, quanto mais fisicamente acessível, maior a capacidade deste teatro de aproximar-se da população. Por isso abundam as tentativas de representações em espaços não convencionais ou a preços reduzidos nas produções deste tipo de teatro. O objetivo é chegar mais perto, ou trazer a audiência perto para si.

Do ponto de vista da forma e função do seu conteúdo, o filósofo francês Roland Barthes diria: “O teatro popular traduz-se na obra que carrega no conteúdo uma intenção ou destino profundo que só pode ser compreendido pelo povo” (2007; 125). A isso acrescenta-se, segundo o dramaturgo alemão Bertold Brecht, um dos maiores estudiosos e encenadores do gênero na Europa, a capacidade de intervenção social presente neste tipo de teatro, o qual ele descrevia como “compreensível para as grandes massas, que assuma as suas formas de expressão e enriqueça-as, adotando e consolidando seus pontos de vista, representando o mais progressivo segmento social de forma que este possa assumir uma liderança” (1964; 108). O pesquisador britânico David Mayer completa: “Popular, na mais ampla aceção, é algo ‘do povo’, para nosso propósito no drama que preocupa-se, sobretudo, com o maior alcance de público

possível em um determinado tempo ou lugar... Frequentemente, para esses agrupamentos, o adjetivo “menor” é significativamente apropriado: menor renda *per capita*, menor grau de educação e alfabetismo, menor interesse ou conhecimento de critérios estéticos” (Mayer *apud* Schechter, *op cit*; 7).

Segundo o diretor Augusto Boal: “Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas.” (2012; 11) Porém, partindo das aceções exploradas neste artigo, o teatro popular, por manter-se mais próximo da sociedade que o produz, possui uma capacidade iminente para a mobilização e intervenção desta sociedade. Distante da catarse aristotélica (segundo a qual o teatro deve manter o distanciamento entre o drama e o público, realizando a catarse do sofrimento através da saga dos personagens), o teatro popular flerta com o envolvimento brechtiano (segundo o qual o teatro deve aproximar o público do drama, provocando-o a tomar suas próprias atitudes) quando explora a natureza política da arte: “Por natureza, o teatro popular é anti-autoritarismo, anti-tradicionalismo, anti-pompa e anti-pretensiosismo”, completa o encenador Peter Brook (1968; 68).

Para o professor norte-americano Joel Schechter, outra característica importante do teatro popular é a transmissão sobretudo oral das suas tradições e conhecimentos, deixando o gênero quase sempre sem registros impressos: “Os artistas mantêm o seu trabalho vivo através da performance, e passam as encenações para as futuras gerações através de transmissão oral ou aprendizagem. Sua arte vive nos corpos e nas vozes, nas suas memórias e nos atos cênicos, e nas pessoas que os conhecem; seu repertório sustenta-se em pessoas, e nesse sentido, entre outros, o seu teatro é popular” (2003; 3).

Do ponto de vista da sua dramaturgia, o teatro popular também possui especificidades que o caracterizam: “A relação entre o ator e a audiência é... não apenas elemento constituinte da dramaturgia, mas também do significado dramático. Enquanto Ibsen, Checov e o teatro de ilusão dramática podem amplamente, ou até certo ponto, ser entendidos através da leitura do texto, a simples interpretação literária permanece insatisfatória ao lidar com o teatro popular.” (Weimann, 1978; 7). Esta característica está ligada ao que Barthes chamou *body fetish*, a necessidade da presença física do ator como parte da construção desta linguagem. “Esse teatro requer a presença de corpos ao vivo, no palco e fora dele. Mesmo o teatro popular de bonecos implica em uma forma de *body-fetish*.” (Mazzone-Clementi & Hill *apud* Schechter, *op cit*; 7)

Mas o teatro popular e os seus personagens e linguagens não estão sempre nitidamente separados do resto da cultura. No período renascentista, peças populares eram criadas e depois misturadas a elementos da chamada alta cultura. Eventualmente, formas populares nativas foram, e são, por outros meios e linguagens, sendo removidas do seu contexto, modificadas e reapropriadas. “Isso aconteceu, por exemplo, quando o melodrama e a farsa migraram dos palcos para os estúdios de Hollywood; personagens populares e estruturas de enredo acabaram por servir a um outro poder além dos artistas. Pode-se dizer que isso é o resultado de dar ao público aquilo que ele quer, o que o teatro popular normalmente faz.” (Schechter, op cit, 6)

Na Pós-modernidade, com o surgimento da Indústria Cultural e da sua lógica de mercado, onde toda produção cultural deve ser feita com vistas para o seu consumo, o termo “popular” tem sido utilizado para descrever produções destinadas a um elevado número de espectadores. Aqui a aceção do termo ganha uma abordagem quantitativa, em relação ao número de público, e não mais qualitativa, quanto à diversidade e abrangência deste público. Quanto mais vendável o produto, mais eficiente, valioso e, dentro desta lógica, mais “popular”. Esse teatro de caráter comercial, característico da cultura de massas, norteado por correntes estéticas globalizadas, feito para grandes audiências e pautado pelo sucesso de mercado, passou a utilizar-se da designação de teatro popular, relegando o teatro de tradições populares, comprometido com a sua realidade imediata, inserido dentro do contexto da cultura popular, destituído de nomenclatura que o descreva e o identifique. Também graças as lógicas de produção dentro da cultura de mercado, um teatro que não é elaborado a partir da sua capacidade de consumo não é “bom o suficiente”, não tem qualidades para competir neste mercado, logo, é descartável. Então o teatro popular encontra-se encurralado entre dois extremos: ou decide-se de massas e deixa-se definir pelo mercado, ou coloca-se à margem e é considerado de baixa-qualidade.

Mas não é a primeira vez na história do Ocidente que o teatro popular, sua nomenclatura e práticas são adotadas e/ou adaptadas por outros gêneros, trazendo ambiguidade para o seu conceito e muitas vezes até contribuindo com a (de)formação deste. Com um olhar em retrospecto, partindo das características sobre essa linguagem até aqui discutidas, voltemos à Grécia Clássica.

Os festivais de adoração ao deus Dionísio, em Atenas, eram procissões que arrastavam anualmente mais de 20 mil pessoas para as montanhas ao redor da cidade-

polis, em rituais de êxtase e loucura, onde os atenienses cantavam, embriagavam-se e praticavam sexo ao ar livre, em louvor ao deus da fertilidade e da criatividade. Logo, a liberdade praticada nesses rituais tornou-se excessiva para a aristocracia governante, que enxergou neles um perigo à conservação das leis, à preservação das famílias e a manutenção de princípios que representavam a “civilização” daquela sociedade - e que a distinguiam das demais sociedades da sua época, consideradas selvagens ou “bárbaras”.

Começou assim um processo de domesticação destes rituais e da utilização de sua popularidade para outros fins, além dos religiosos (Harvey, 1995). Os cânticos entoados nas procissões dionísíacas, chamados “ditirambos”, aos poucos passaram a ser apresentados por coros vindos de diversas regiões da Ática em competições anuais chamadas Grandes Dionísias Rurais. Essas competições foram instituídas em 530 AC, pelo tirano Psístrato, governante de Atenas, como parte das suas políticas populistas para manter-se no poder (French, 1959). As Grandes Dionísias Rurais aconteciam na primavera, um prêmio era oferecido às melhores récitas e os diretores destes coros (os *corifeus*) passavam a gozar de destaque na sociedade grega. A iniciativa do estadista de transformar os cantos rituais em competições foi bem acolhida pela população e, em pouco tempo, esses eventos substituiriam grande parte das liturgias tradicionais de adoração ao deus (Harvey, *op cit*).

Décadas mais tarde, em 508 AC, após a morte de Pisístrato, a nobreza ateniense sobe ao poder na figura de Clístenes e as representações dos ditirambos são novamente utilizadas com fins políticos. Responsável por uma intensa reforma política, Clístenes modificou a organização das quatro tribos tradicionais, que haviam sido definidas por relações familiares, transformando-as em *demes* definidos pela sua localização geográfica e instituindo o uso do nome da tribo como sobrenome, e não mais o nome de família. Com o intuito de aumentar o sentimento de pertença dos cidadãos a essas tribos e para forjar a lealdade entre as tribos da Ática, o estadista aproveitou-se da popularidade da Dionísia Rural e criou a Dionísia Urbana. Neste festival, cada *deme* deveria levar para Atenas um coro de homens e um coro de meninos. Estes coros tinham o nome do seu local de origem e, em caso de vitória no concurso, levavam notoriedade e orgulho para a sua região.

Paulatinamente, modificações foram impressas às representações. Primeiro, pelos *corifeus*, mais tarde, pelo surgimento da figura dos dramaturgos. Cânticos foram sendo substituídos por textos. Salas especiais de representação, os teatros, foram

construídas. Téspis, o mais famoso *corifeu* de todos os tempos, trouxe para as Grandes Dionísias personagens individuais, que dialogavam com o coro, surpreendendo o público ao apresentar ditirambos em forma de diálogos (Brockett & Hildy, 2003). Utilizando os cânticos dionisíacos apenas como inspiração para criação de dramas que tratavam de heróis e deuses, os dramaturgos acrescentaram o segundo ator e, mais tarde, o terceiro, a dialogar com o coro, dando cada vez mais dinâmica às encenações. Assim surgiram as tragédias clássicas, primeiro gênero dentro do teatro ocidental. Na virada do século V, os concursos de ditirambos tribais já haviam-se tornado famosas competições entre dramaturgos trágicos em busca de fama e notoriedade. As Grandes Dionísias seguiriam como importantes celebrações da cultura grega até 404, com a queda de Atenas para a cidade-rival Esparta, na Guerra do Peloponeso.

Drama baseada no sofrimento humano capaz de invocar na audiência sentimentos de catarse e prazer (Branham, 1998), as tragédias traziam no enredo, frequentemente, sagas de heróis e conflitos entre um personagem e um poder de instância supra-humana (como a lei, os deuses, o destino ou a sociedade, por exemplo). Escritos em versos métricos, os textos eram divididos em três partes (estrofe, ante estrofe e épode) e deveriam ser escritos com métrica poética, vocabulário elaborado, sintaxe complexa, figuras de linguagem, estilo elevado e não podiam tratar sobre situações contemporâneas, a menos que fossem transportadas para outros cenários ou contadas como mitos (Meier, 1993). Para participar das Grandes Dionísias, cada autor deveria submeter uma trilogia de três tragédias e uma satírica (espécie de texto leve, em ode ao deus, com humor e picardia), ao júri do concurso. Os textos escolhidos deveriam obedecer às rígidas regras de forma e conteúdo, eram “apadrinhados” por um *corego* - abastado cidadão ateniense que financiava a produção escolhida, em troca de poder erguer uma estátua sua na cidade, caso o seu autor fosse o vencedor.

Muito além de entretenimento, para a comunidade helênica a representação das tragédias era um exercício intelectual e uma forma de educação social. A escolha dos textos a serem encenados, nas mãos de um júri de aristocratas atenienses, era determinante no estabelecimento da pauta de discussões sociais e na formação desses conceitos. E essa aristocracia aproveitava-se dos dramas trágicos para transmitir os seus valores à plebe. Neles, estavam a moral, os preceitos sociais, as ideias de nação, de justiça, de vingança, de respeito, de destino, de fé e de laços familiares. Com suas encenações realizadas em um teatro para 17 mil pessoas e abertas ao público - que

comia, bebia e discutia durante os longos espetáculos que duravam dias inteiros - as representações das tragédias eram um espaço de debate e exercício dos valores sociais helênicos tão importante quanto a Ágora era para a Democracia Ateniense. Assim, o teatro transformava-se num campo político-doutrinário onde, através da arte, se instituíam o certo e o errado a partir dos critérios de uma classe social dominante.

Dos festivais de ditirambos tribais nas colinas, às competições de textos trágicos no Teatro de Dionísio, o teatro grego migrou de uma inspiração genuinamente popular para uma inspiração baseada em princípios e interesses aristocráticos. Aproveitando-se da popularidade da arte teatral, a elite aristocrática ateniense utilizou-a a seu favor, mantendo os invólucros de “teatro popular” que levam muitos a pensarem, até hoje, as encenações trágicas dos festivais de Dionísio como grandes encenações populares. Porém, perto do Teatro de Dionísio, nas ruas e praças de Atenas, mímicos gregos, como Herodas, retratavam cenas cotidianas e apresentavam dramas de personagens comuns, não reis ou heróis mitológicos, como nos festivais de tragédias. “Considerado um gênero inferior, dúbio e indecente, a mímica era censurada pois as autoridades não conseguiam controlá-los e manipulá-los com suas próprias mãos.” (Fo, 1991, p.143) Para o historiador Arnold Hauser, as performances destes mímicos eram muito populares porque eles “não recebiam subvenção estatal, em consequência, não tinham que seguir determinações superiores e trabalhavam de acordo com princípios artísticos simplesmente extraídos da sua imediata experiência com as audiências.” (1951, p.86) Este gênero aproxima-se mais dos ideais do teatro popular do que as grandes encenações trágicas, que passaram a ser populares apenas do ponto de vista da grande quantidade de público que atendia às suas sessões.

Em outro momento importante da cultura do Ocidente, o século XVIII, conhecido como o “Século das Luzes”, na França, os movimentos de teatro popular voltariam a ser usados para servirem fins distantes dos populares. Na mesma época em Rousseau escrevia a *Carta*, em Genebra, ocorria em Paris um fenômeno que teria grande importância na construção do conceito de popular dentro do teatro europeu. Desde a Idade Média, a cidade era cercada por diversas feiras onde, entre barracas, tabuleiros e mercadorias, apresentavam-se artistas, de forma individual ou em grandes espetáculos produzidos nos palcos montados nestas feiras. Estes espetáculos eram chamados de “fair theatres” e, quando as feiras medievais começaram a extinguir-se, estes artistas e espetáculos migraram para dentro de Paris, em uma região conhecida

hoje como Boulevard du Temple. Exatamente em 1759, um ano depois dos escritos de Rousseau é construído o primeiro teatro no Boulevard, o Gaîté, dando início a produções que, dali em diante, seriam designadas por “teatro popular”.

É importante perceber que, na Europa do século XVIII, diversos tipos de espetáculo podiam ser considerado teatro e esta amplitude do conceito foi determinante na definição do que era produzido nos teatros populares até o século seguinte. Dança, música, números circenses, paradas, etc., tudo era considerado teatro popular, que se opunha ao teatro erudito, categoria onde enquadravam-se os grandes dramas, permitidos de serem exibidos apenas nos grandes teatros do Estado, como o Comédie e o L’Opéra.

Os teatros de boulevard, como passaram a ser conhecidos, eram submetidos a diversas restrições quanto ao conteúdo e formato das suas produções, como forma de preservar o repertório dos teatros estatais e controlar o teor das suas produções. O Gaîté, por exemplo, abriu suas portas com autorização para exhibir apenas acrobacias em cordas. Aos poucos, animais adestrados, paradas, marionetes e pantomimas foram acrescentados aos espetáculos. Outras dezenas de teatros nos mesmos moldes foram abertos no Boulevard, todos subordinados às mesmas restrições. Sob constantes protestos do Comédie e do L’Opéra, que pediam a proibição definitiva desses teatros, eles usavam de grandes doses de criatividade para burlar as restrições e, em pouco tempo, já exibiam peças inteiras e harlequinadas.

“Pelo próximo século, o Boulevard du Temple tornou-se sinônimo de teatro popular não-oficial, a despeito da oposição do Comédie e do L’Opéra e toda sorte de restrições legais nas condições das performances – repertório, tamanho, número de músicos, e até se diálogo ou canções poderiam ser acrescentadas à pantomima. Quando todas as restrições legais foram removidas, em 1791, Paris já tinha 35 teatros, a maioria no Boulevard ou em suas redondezas (...) As feiras haviam desaparecido, mas o Boulevard tornou-se uma feira permanente.” (Schechter, 2003; 23) Era o período pós-Revolução francesa e os teatros populares estavam mais lotados que nunca. “Havia mais cabeças que chapéus”, descreveu um contemporâneo referindo-se à classe econômica predominante nos corredores dos teatros (Root-Bernstein, 1993; 27)

Porém, no ano de 1792, com a instauração do Reino do Terror, braço mais radical da Revolução Francesa, duras imposições foram feitas às produções teatrais – inclusive nos teatros estatais – que só podiam reproduzir dramas com personagens

populares e que não reforçassem nos palcos as diferenças sociais que os revolucionários desejavam extinguir na vida social. Os Jacobinos haviam percebido no teatro uma grande arma de propaganda para o modo de vida da nobreza e aristocracia, e queria agora usar essa propaganda a favor da Revolução.

Com a queda da Revolução e a subida de Napoleão ao poder a situação só piorou para os teatros populares. No decreto de 1807, o Imperador ordenava o fechamento de 25 dos 33 teatros existentes em Paris e, aos oito restantes, determinava regras específicas quanto ao que podia ou não ser exibido em seus palcos.

Permaneceram abertos os quatro teatros estatais (“L’ Empereur”, “L’ Impératrice”, “L’ Opéra”, “L’ Opéra-Comique”) e quatro teatros chamados “populares” (“Le Gaîté”, “Le Ambigu”, “Vaudeville”, “Le Variétés”). As comédias pré-Revolucionárias, as comédias italianas, as óperas e as óperas cômicas, estavam restritas aos teatros do Estado. Ao Gaîté e ao Ambigu foi definido que dividissem o chamado “novo melodrama”, neste momento já uma forma totalmente desenvolvida com especiais ornamentos – ballet, caros e exóticos figurinos e cenários, e até mesmo performance de animais. Para o Vaudeville foram destinadas as comédias leves e paródias ornamentadas por canções, de onde este gênero teatral ganhou o seu nome. Para o Variétés, ao contrário, sobraram os espetáculos mais próximos do amplo e extravagante espírito das *fair theatres* – bufões, trechos musicais, acrobatas, trocadilhos grosseiros e sátira irreverente.

As determinações de Napoleão - que já expandira os seus domínios por quase toda a Europa e deixara profundas marcas nos códigos legais e políticos do continente, mesmo após a sua deposição – reverberaram por muito tempo por todo o mundo ocidental, e podem mesmo ter até chegado aos dias de hoje. Em seu decreto de 1807, o Imperador definira em que termos o teatro erudito opunha-se ao teatro popular – na exibição de dramas completos e de peças clássicas, por exemplo - mas, mais do que isso, definira também quais linguagens pertenciam ao teatro popular. Com esta lei, Napoleão ultrapassou os limites da política e estabeleceu diretrizes estéticas para este tipo de teatro. Diretrizes podem ser encontradas até hoje nas conceitualizações sobre teatro popular. Ao definir que melodramas, vaudevilles, comédias grosseiras e acrobacias eram os únicos gêneros possíveis dentro dos teatros populares, Napoleão definiu que “isso”, e apenas “isso”, seria teatro popular. Não importaram os esforços feitos por estes teatros para contornarem essas restrições e exibirem dramas ao invés de

números circenses (atores tinham que primeiro entrar às cambalhotas para só então dizer as suas falas), representarem diálogos ao invés de pantomimas (era proibido a estes teatros ter mais de um ator por vez em cena), falarem ao invés de cantarem, etc. Não era uma demanda do público que definia que apenas estes tipos de espetáculos fossem exibidos nos teatros de caráter popular, mas uma determinação do Imperador, que preferia dar ao povo um entretenimento leve, que simplesmente acalmasse as massas. Depois dos eventos da Revolução, a França sabia exatamente do que seu povo era capaz, quando mobilizado, e nem Napoleão nem as elites que ajudaram a derrubar a Revolução queriam arriscar seus pescoços ao liberar produções artísticas que pudessem incitar ou sensibilizar o povo.

A definição do popular como entretenimento leve chegou aos dias de hoje e, ao encontrar-se com a cultura de massas, fez-se ainda mais completa. Ao invés dos melodramas, temos os *musical theatres* da Broadway, as comédias do teatro comercial estão no lugar dos vaudevilles e os shows de *stand-up comedy* substituem as sátiras. Tudo isso com o rótulo de “teatro popular”. Aos teatros de tradição popular e comprometimento social resta lutar nas trincheiras artísticas e acadêmicas para se fazer ouvir e respeitar.

Este artigo pretende trazer essa forma de teatro para o centro das discussões, tirando-a do limbo a que tem sido lançada, seja pelo uso ambíguo da palavra “popular” pelos espetáculos de cultura de massas na Pós-modernidade, seja pela apropriação do seu nome e suas práticas por outros gêneros, como em diversos momentos da história do Ocidente, que contribuíram para a distorção e dubiedade do seu conceito. O teatro popular existe, está vivo e atuante mas, como nos teatros da Era Napoleônica, precisa driblar preconceitos e dar algumas cambalhotas na luta pelo seu direito de falar.

BIBLIOGRAFIA

Aristóteles. Poética. Tradução: Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Portugal: 2000.

Barthes, Roland. “Crítica e Verdade”. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Boal, Augusto. “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas”. 12 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

- Branham, Martin. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge UP: 1998.
- Brecht, Bertold. "The Popular and the Realistic", trans. John Willet. New York: Hill and Wang, 1964.
- Brook, Peter. "The Empty Space". New York: Atheneum, 1968.
- Brockett, Oscar & Hildy, Franklin. "History of the Theatre". Allyn & Bacon, 2003.
- Faria, J. et al. "Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos". São Paulo: Perspectiva, 2006.
- Fo, Dario. "The Tricks of the Trade", trans. By Joe Farrel. New York: Routledge/Theatre Arts, 1991.
- French, A. The Party of Peisistratos. *Greece & Rome*, Vol. 6, N°1: 1959.
- Harvey, A.E The Classification of Greek Lyric Poetry. *Classical Quaterly* 5: 1995.
- Hauser, Arnold. "The Social History of Art", Vol. I. Baltimore: Penguin, 1951.
- Mattos, Franklin de. "A Querela do Teatro no Século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau" in "O Que Nos Faz Pensar", número 25. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009.
- Meier, C. *The Political Art of Greek Tragedy*, Trans. A. Webber, Baltimore: 1993.
- Pavis, Patrice. "Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis". Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998.
- Root-Bernstein, Michèle. "Popular Theatre in the French Revolution".
- Schechter, Joel. "Popular Theatre: A Sourcebook". London: Routledge, 2003.
- Weimann, Robert. "Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre". Baltimore: Johns Hopkins, 1978.