

MADAME SATÃ: UM MUSICAL BRASILEIRO

Resumo



A partir da tradição dos musicais brasileiros que despontaram na segunda metade do Século XIX, e dos musicais políticos, que entre as décadas de 1960 e 1970 fomentaram e diversificaram a linguagem teatral, o presente artigo traça uma análise de *Madame Satã*, um espetáculo musical que utiliza como fonte a musicalidade e corporeidade de matrizes afrodescendentes. O espetáculo que estreou em 2015 foi dirigido por João das Neves e Rodrigo Gerônimo e realizado pelo *Grupo dos Dez*, um grupo formado por elenco majoritariamente negro.

Palavras-chave:

João das Neves. Teatro Musical. Teatro Político.

MADAME SATÃ: UM MUSICAL BRASILEIRO

CARINA MARIA GUIMARÃES MOREIRA¹

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e dos Cursos de Graduação (Bacharelado e Licenciatura) em Teatro da Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ. Doutora (2014) e Mestre (2009) em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Atua fundamentalmente nos seguintes temas: teatro político, direção teatral, análise da cena teatral e cultura afro-descendente. E-mail: carina-guimaraes@ufsj.edu.br.

Começo com uma pergunta: que tipo de momento para colocar a questão da cultura popular negra? Esses momentos são sempre conjunturais. Eles têm sua especificidade histórica; e embora sempre exibam semelhanças e continuidades com outros momentos, eles nunca são o mesmo momento. E a combinação do que é semelhante com o que é diferente define não somente a especificidade do momento, mas também a especificidade da questão e, portanto, as estratégias das políticas culturais com as quais tentamos intervir na cultura popular, bem como a forma e o estilo da teoria e crítica cultural que precisam acompanhar essa combinação.
(HALL, 2006, p. 147)

*O país real, esse é bom,
revela os melhores instintos;
mas o país oficial,
esse é caricato e burlesco*
(ASSIS, 1861, [s/p.])

Madame Satã é um espetáculo musical que estreou no ano de 2015, uma produção do *Grupo dos Dez* de Belo Horizonte/MG, com direção de João das Neves e Rodrigo Jerônimo. O espetáculo com elenco formado em sua maioria por integrantes negros, se anuncia como uma narrativa sobre “a luta de invisíveis” destacando a forma “musical brasileiro” como seu principal foco de pesquisa e apresentando um musical que utiliza como fonte a musicalidade e corporeidade de matrizes afrodescendentes. Nos permitindo elaborar uma reflexão tanto acerca da tradição dos musicais brasileiros que despontam a partir da segunda metade do Século XIX, trazendo não só canções e danças afrodescendentes para o seio dos espetáculos musicais, mas questões relacionadas à forma como os negros eram vistos na sociedade brasileira; como também com os musicais políticos, que entre as décadas de 1960 e 1970, fomentaram e diversificaram a linguagem teatral, ressaltando nas bases de sua formação propostas de renovação tanto no quesito forma-conteúdo quanto na preocupação em dar acesso a um tipo de público popular, ampliando o debate teatral no campo cultural e consequentemente trazendo a proposta do te-

atro como meio para fomentar o debate e a participação política em prol de uma transformação social.

Martha Abreu (2017) em seu livro *Da senzala ao palco* nos dá as primeiras pistas para seguir esse fio de meada, demonstrando as formas variadas como artistas negros entram no campo de disputa cultural e política, trazendo suas músicas e danças que vieram das senzalas e como tais manifestações vão sendo incorporadas nas festas dos senhores, festas populares e espetáculos musicais. A autora aponta para uma cadeia formada na qual artistas negros no Brasil e nas Américas:

Faziam parte de um contexto mais amplo de disputas e conflitos, no qual estavam em jogo ao mesmo tempo, como um tripé, a ação e o reconhecimento dos músicos negros, e suas canções, na nação republicana que se construía no Brasil, após a abolição da escravidão; os prognósticos de intelectuais sobre as possibilidades futuras de uma nação formada, como gostavam de dizer, pela “contribuição” de negros e mestiços; e o crescimento da indústria cultural ligada à música nos teatros, nas partituras e nos modernos fonógrafos. (ABREU, 2017, p. 99)

A presença da música e dança negra no teatro musicado alcançam grande amplitude, ainda na segunda metade do século XIX e início do século XX, sendo gêneros produzidos, em ambientes urbanos, artísticos e comerciais. Esse “gosto” pela cultura negra africana e afro-americana fazia parte de um movimento internacional, que dialogava

com as vanguardas artísticas parisienses e europeias, de identificação com o que há de mais moderno, sendo os quadros que continham dança e música apresentados nos repertórios de diversas Companhias de Teatro de Revista. Nesse contexto, no ano de 1926, surge a Companhia Negra de Revistas, que apresenta em seu primeiro trabalho a peça *Tudo Preto*² de autoria de De Chocolat, compositor que antes de propor a criação da Companhia esteve em vários países europeus, inclusive na França se apresentando em cabarés. A peça *Tudo Preto* levantou questões polêmicas e caras às discussões acerca da mestiçagem, de influência racial, racismo e formação da identidade Brasileira, assuntos abordados na época por intelectuais como Gilberto Freyre eram colocadas e discutidas no palco (GOMES, 2004, p. 288). É certo, como Abreu (2017) enfatiza, e agora não apenas nos referindo à Companhia Negra de Revistas, mas aos espetáculo e números representados desde o período pós-abolição, que a presença do negro no crescente mercado cultural possuía sentidos variados, no qual obras carregadas de riso e humor, se por um lado traziam uma abertura

no mercado cultural para a inserção de artistas negros e sua arte e conseqüentemente um movimento de valorização de sua cultura, por outro lado carregava a visão atribuída pela sociedade que frequentava esses teatros, ou seja, repleta de estereótipos e de inferiorização da população negra. Observação que fica evidente na crítica do *Jornal do Brasil* de 1º de agosto de 1926 atribuída à peça *Tudo Preto*.

Certo o numeroso público que afluiu ao teatro cuidava de divertir-se com o ridículo e o grotesco de tão estranho elenco, mas depressa se convenceu que ia assistir a um espetáculo interessante, pela maneira correta por que ia ele se desenrolando. Com alguns ditos de espírito da *compérage*, números de canto e dança bem executados e marcados, e até mesmo revelação de pendores artísticos que deixavam a melhor das impressões. (GOMES, 2004, p. 295)

Esses sentidos variados nos mostram o quanto podemos “pensar as características da arte e da sociedade em conjunto, não como aspectos que devem ser relacionados, mas como processos que têm diferentes maneiras de se materializar, na sociedade e na arte” (CEVASCO, 2003, p. 64). Assim, a luta por deixar de pertencer à parcela marginalizada da sociedade se trava no plano social como no cultural, mostrando o quanto essa luta ainda

² Para o assunto: GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Editora Unicamp, 2004.

presente nos tempos de agora, é tomada por diversos atores e possui pertinência desde sempre. Por esse ângulo, *Madame Satã* ao propor a produção com um elenco de maioria negra, e a utilização de musicalidade e corporeidade afrodescendentes nos trazem, no século XXI uma reivindicação pertinente, de embaite direto, na tentativa de mudança do paradigma, no qual a visão do negro se apresenta de forma estereotipada e inferiorizada no palco.

A forma musical proposta no espetáculo compreende, por meio da utilização da musicalidade e corporeidade afrodescendente, uma estratégia de valorização cultural e proporciona ao espetáculo um tipo de narrativa potencialmente política. Apresenta personagens marginalizados como agentes históricos, nos trazendo a narrativa a partir de suas óticas. Nessa configuração, que podemos chamar de política, despontam as figuras de João das Neves e Rodrigo Jerônimo como diretores. Rodrigo Jerônimo no contexto da cena teatral produzida atualmente em Belo Horizonte, pode ser considerado como uma das pessoas que se sobressaem no campo da luta e reivindicação das questões ligadas ao racismo. É um artista que sem dúvidas desponta em uma área muito pertinente e que possui

em seu trabalho grande influência do amigo e mestre João das Neves, artista que, em sua história pessoal, carrega muito da história de nosso teatro político. Neste contexto, aqui nos interessa olhar na trajetória de João das Neves seu percurso pelo CPC da UNE e *Grupo Opinião*, para refletir sobre os musicais políticos das décadas de 1960 e 1970, que trouxeram muitas experiências formais em suas propostas aos palcos da época e princípios políticos que extrapolavam o espaço da cena.

Apesar de possuir pouco tempo de existência, o CPC da UNE é uma experiência contundente para pensar o nosso teatro político. Podemos retomar sua formação no final do ano de 1961 a partir da montagem do espetáculo *A mais valia vai acabar seu Edgar* de Oduvaldo Viana Filho (Vianinha) e direção de Chico de Assis. Os dois artistas haviam recentemente se desligado do Teatro de Arena devido a escolhas políticas, estando os artistas dispostos a seguir em uma experiência política mais contundente em relação àquela desenvolvida pelo Teatro de Arena, procurando a partir do teatro um contato mais efetivo com as lutas que se travavam no campo social. Lembrando que esse momento histórico foi marcado pela mobilização popular, sob o

governo de João Goulart, “vivia-se a euforia nacionalista da luta pelas reformas de base, principalmente pela reforma agrária, e contra todos os vestígios do imperialismo norte-americano, eleito judas em dia de malhação.” (GARCIA, 2004, p. 101).

O CPC da UNE em um primeiro momento se formou em torno da produção teatral, porém logo expande sua atuação cultural para o campo do cinema, música, arquitetura, artes plásticas, alfabetização de adultos e literatura. Algo que nos chama atenção na organização dos CPC da UNE foi o nível de organização do mesmo, que para além de se organizar em uma atmosfera que trazia o debate cultural e político à contramão da lógica mercadológica e subserviente à classe dominante, propunha a multiplicação de centros por outras regiões e estados do país, num plano de expansão político-cultural:

Mas, o aspecto, mais relevante do CPC foi a multiplicação da experiência que tinha no coletivo da UNE o seu foco de irradiação. Dali se produziram as peças, as músicas e os cartazes que eram distribuídos para os outros Centros, que rapidamente foram se multiplicando pela Guanabara, pelo Rio de Janeiro e pelos outros Estados. O apoio à formação de novos CPCs era dado por um Departamento de Relações Externas e a difusão de material ficava a cargo da Prodac, empresa distribuidora subsidiária do CPC, que levava os livros e os discos da Guanabara para o resto do país. A divulgação do CPC também se fazia por meio das UNE-volantes, excursões por todas as capitais dos outros Estados, organizadas pela entidade com o objetivo de ampliar o contato

entre as lideranças e as bases universitárias. (GARCIA, 2004, p. 106)

Assim, embora com uma vida curta de um pouco mais de dois anos, o CPC da UNE trabalhou com experiências teatrais contundentes do ponto de vista do teatro político, mas que também trouxe para o teatro produzido no Brasil a experiência de novas formas e temas de interesse do país. A produção teatral dividia-se em produção para palco e para rua, esta última de suma importância para a militância cultural, desenvolveu-se depois e enfrentou sérios desafios, mostrando na época a grande distância a ser percorrida entre o teatro de militância e o público alvo propriamente dito. João das Neves participou dessa experiência histórica e sua frente de trabalho estava diretamente ligada ao núcleo de trabalho na rua:

Nosso trabalho era muito direto em cima do acontecimento, como uma reportagem crítica das coisas que estavam acontecendo. Privilegiávamos as formas teatrais populares mais diretas porque nosso teatro era feito nas ruas, praças, sacadas de faculdades, nos subúrbios, nas roças, ou em caminhão volante para montagens mais ambiciosas; fazíamos teatro em qualquer lugar. Usávamos a forma de representar dos palhaços, dos bobos, o reizado, bumba-meu boi, a commedia dell'arte, o mamulengo, etc. Os fatos aconteciam, imediatamente estabelecíamos um roteiro crítico e íamos pra rua. Existia todo um processo de elaboração: escrevíamos, montávamos e íamos pra rua representar. As montagens eram muito rápidas, tipo teatro de guerrilha, no sentido de transmitir nossa mensagem. O que havia de interessante nisso era a captação de uma comunicabilidade rápida e ampla. (NEVES *apud* GARCIA, 2004, p. 105)

Em abril de 1964, com a instauração do Golpe Militar essa experiência sofre um corte abrupto, o Teatro da UNE é incendiado por civis, que comemoravam o golpe recém sofrido pelo país, em uma onda reacionária e nacionalista que acometeu os dias seguidos ao golpe, no qual grupos atacaram algumas instituições progressistas, sendo o caso da sede da UNE e o teatro do CPC um dos exemplos drásticos dessa história (MORAES, 2000, p. 159-170). A partir de então o CPC entra na clandestinidade e um grande corte que se estabelece nessa experiência, foi exatamente aquele de contato direto com o povo. Das experiências que propunham um tipo de produção cultural que almejava não só a renovação estética, mas a transformação social e para tal buscou o diálogo direto com os sindicatos, comunidades, operários, com as reivindicações do campo unidas às ligas camponesas, etc., dessa forma, vimos esses artistas que compunham o CPC obrigados a fazer um recuo estratégico. Nesse período de atuação do CPC da UNE, nos chama atenção a experiência empenhada em pensar a integração do teatro com a sociedade de uma forma mais ampla. Nesse sentido,

o teatro se coloca não apenas como uma arte burguesa, que se apresenta nos palcos dos edifícios teatrais, mas vai atrás do público mais popular, procura dialogar com as questões de seu tempo, características essas, que com certeza encontramos até os dias de hoje impressas no trabalho de João das Neves.

No campo do teatro profissional, os primeiros anos que seguiram o golpe não foram sentidas grandes mudanças³, portanto, dissolvida a experiência do CPC, esses artistas se voltam novamente para o eixo Rio-São Paulo de produção teatral. Um espetáculo, que significa de certa forma a continuidade do debate iniciado no CPC, foi o musical *Opinião* com texto do Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes, dirigido por Augusto Boal que se compunha da colagem de histórias curtas e canções populares. Essa associação entre a música popular brasileira e teatro criará uma vasta seara de experimentação no campo do teatro político entre as décadas de 1960 e 1970. Segundo Fernando Marques (2014) esse período foi um dos mais férteis de produção do teatro musical no Brasil, retomando uma tradição fortemente disseminada nas últimas décadas do sé-

³ Para o assunto ler: MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1985.

culo XIX e início do XX. A partir do *Show Opinião* forma-se o *Grupo Opinião* e João das Neves participa dele desde sua formação em 1964 até 1984, atuando em várias funções e sobressaindo-se na de diretor, com destaque para *A Saída, Onde Fica a Saída?*, encenada no ano de 1967 com texto de Armando Costa (1933-1984), Antônio Carlos Fontoura (1939) e Ferreira Gullar (1930); *O Último Carro* (1976) e *Mural Mulher* (1979), com texto e direção de João das Neves.

Partindo da análise dos musicais das décadas de 1960 e 1970, Marques (2014) sugere uma classificação que aqui nos valem, para pensar em possíveis filiações do espetáculo *Madame Satã* com as práticas do teatro político desenvolvido durante esse período.

São elas: o texto-colagem, em forma de show ou de recital, como *Opinião* ou *Liberdade, liberdade* (de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, com estreia em 1965), elaborado à base de canções, narrativas e cenas curtas; o texto diretamente inspirado em fontes populares, como a farsa de ambientação nordestina *Se correr o bicho pega* ou o dramas *Dr. Getúlio*, que baseia a sua estrutura nos enredos das escolas de samba; o texto épico de matriz brechtiana (inspirado não só em Bertolt Brecht, mas também em Erwin Piscator e em fontes brasileiras), com fortes elementos narrativos, caso de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, (este de 1967) ambos de Boal e Guarnieri. Por fim, temos o texto inspirado na forma da comédia musical (inclusive na importante variante norte-americana), de que são exemplos os dramas *Gota d'água* e as comédias *Ópera do malandro*, de Chico Buarque (1978), e *O rei de Ramos* (escolhemos a peça de Dias Gomes, ao lado de *Gota d'água*, para análise

dessa categoria). (MARQUES, 2014, p. 14)

Entendemos que o espetáculo *Madame Satã* pode ser entendido como *texto épico de matriz brechtiana*. Encontramos na obra, para além da presença de “fortes elementos narrativos” uma contundente ênfase política, desde a escolha temática da peça, que usando da figura lendária de Madame Satã, coloca no palco e narra histórias de um povo por muitos vistos como marginais, como é o caso das prostitutas, travestis, malandros e população carcerária, que de um imaginário do início do século vinte, muito nos fala do que vivemos hoje, bem como uma afinação com o contexto e as reivindicações políticas contemporâneas, como as questões relacionadas ao racismo e o preconceito sexual e de gênero, tão caras às pautas de reivindicações políticas e sociais atuais, ou seja, como percebido, nos musicais políticos das décadas de 1960 e 1970, para compreender a obra é preciso se ater ao momento histórico aos acontecimentos, uma vez que a obra, de certa forma, reage ao seu momento e às pautas que estão em voga.

A encenação começa na rua, em um ambiente descontraído surgem figuras trajadas com roupas que trazem um imaginário de um Rio de Janeiro do início do século XX – homens com ternos brancos,

chapéus panamás, sapatos branco e preto e mulheres vestidas como meretrizes – forma-se uma roda samba, e as mulheres passeiam pelo público se oferecendo para programas sexuais. As músicas tocadas corroboram com essa ambientação, são sambas, porém esses nos remetem à pontos cantados⁴ de malandros e pomba-giras da umbanda. Tal conjugação de elementos nos traz ao mesmo tempo, esse imaginário de um Rio de Janeiro antigo, e uma forte ênfase na cultura afrodescendente, representada nas figuras do chamado “povo de rua” da umbanda. Nesse ponto, a música se destaca não só como um elemento de composição da cena, mas um elemento emancipado da cena, que paralelamente e transversalmente à encenação nos coloca um universo sociocultural, de um tempo longínquo, mas que muito também se reconhece do tempo presente.

Brecht desenvolve diversos mecanismos que trabalham no sentido de trazer uma autonomia aos elementos teatrais, tais mecanismos são aqueles que trabalham para ocasionar à cena o que denominou como Efeito-V (*Verfremdungseffek*) que chamamos aqui no Brasil

também como *distanciamento* ou o *estranhamento*. Louis Althusser (2007) nos traz ainda outra definição – o *deslocamento* –, entendendo esses mecanismos como diversas reformas empreendidas na técnica teatral de Brecht, como uma revolução da prática teatral, que se deu por *deslocamentos* no conjunto da encenação em diferentes acepções da relação público/cena, atores/público, teatro/história. “O resultado de todos esses deslocamentos produz uma nova relação entre o espetáculo e o público. É uma relação deslocada. Brecht exprimiu esse efeito de deslocamento como efeito-V, no próprio público, como o fim da identificação” (ALTHUSSER, 2007, p. 60). Em *Notas sobre “Mahagonny”* (1967) Brecht nos fala dessa questão em relação à música.

A incursão dos métodos do teatro épico na ópera conduz, principalmente, a uma separação radical dos elementos deste gênero. É este sem dúvida um meio bastante simples para se pôr um fim à gigantesca luta por uma supremacia a que se entregam o texto, a música e a representação (e diante da qual nós nos perguntamos sempre qual elemento serve de pretexto para outro – a música pretexto para o espetáculo ou o espetáculo pretexto para a música, etc.). Enquanto a expressão “obra de arte total” significar uma mistura homogênea de elementos diversos, estes elementos estarão degradados de uma mesma maneira. Cada um deles tendo a função de dar a deixa para os outros. Tal processo de fusão

⁴ A princípio podemos descrever os pontos cantados como versos musicados, acompanhados do som de tambores. O som desses cantos, tanto na Umbanda como no Jongo, são festivos e aliados à danças. Porém esses pontos não trabalham apenas na perspectiva de divertimento pela música, seus versos, juntamente com o ritmo dos tambores e das danças encerram uma tradição: a do poder mágico da palavra trazida pelos povos bantos para o Brasil (MOREIRA, 2008).

engloba também o espectador; ele também é integrado no conjunto e representa um elemento passivo da obra de arte total. É preciso combater esse gênero de operação mágica. É renunciar ao que se apresenta como uma tentativa de hipnose, que provoque fatalmente êxtases condenáveis. Embotando o espírito. (BRECHT, 1967, p. 60)

Bernard Dort (2013) no artigo *A representação emancipada*, nos elucida a noção de emancipação que aqui nos valemos. Segundo o autor, para adentrarmos na noção de emancipação é preciso entender a relação texto-cena e os movimentos históricos envolvidos desde a formação do teatro moderno no final do século XIX e o advento da figura do diretor/encenador. Diferente do então diretor de palco, o diretor/encenador moderno trazia para a encenação seu trabalho de autoria junto ao texto dramático, colocava em cena sua concepção da obra. Um texto exemplar para se pensar essa relação texto e cena vem de Raymond Williams (2010), no ensaio *a gaivota* no qual o autor faz uma análise do texto homônimo de Anton Tchekhov a partir do caderno de direção de Stanislavski. Compreendemos o quanto, as ações propostas a cena por Stanislavski reescrevem em outro texto paralelo ao de Tchekhov. Tal relação, nos mostra a tensão entre texto e cena nesse momento de modernização do teatro na figura de um diretor de grande vulto na época.

Assim a relação moderna, que inclui a figura do diretor/encenador traz na relação texto e cena contradições em relação à subordinação do texto a cena ou vice-versa, e a partir dessa observação Dort nos oferece a noção de emancipação. Tal noção se opõe àquela de unidade da cena, desenvolvida por Richard Wagner na *Gesamtkunstwerk*. “Esta seria o produto de uma união das artes agindo comumente sobre um público comum: a tríade poesia, música e mímica à qual se reúne a arquitetura e a pintura (BABLET *apud* DORT, 2013, p. 48). Dort ainda nos chama atenção que tal concepção mais tarde é radicalizada por Gordon Craig. “Para ele, o teatro não pode ser a arte suprema que resulta da ação conjunta de várias artes, pois dessa maneira ele estaria estreitamente subordinado a elas. A obra de arte pode subordinar apenas de um único artista” [no caso o diretor] (DORT, 2013, p. 48). Desta maneira, segundo Dort, o século XX é marcado por uma verdadeira batalha por um “teatro unificado”, em que texto e cena possam ser entendidos em um profundo entrelaçamento, e consequentemente todos os elementos da encenação subordinados.

A aposta de Brecht, é exatamente contrária a essa acima des-

crita, ele acredita na autonomia das “artes irmãs”, e usa dessa autonomia como crítica dentro da própria obra, sendo assim, os elementos da cena ao invés de trabalharem em consonância entre si, trabalham em uma espécie de colaboração, hora podendo mesmo se colocar em rivalidade, tais mecanismos trabalharam sempre no sentido de buscar no espectador a apreciação crítica da obra. Portanto, dizer que a música em *Madame Satã* se emancipa, trabalha diretamente com as noções de autonomia e estranhamento em Brecht. As músicas em *Madame Satã* compõem por si só uma forte narrativa dentro do contexto da peça. Nessa narrativa a sonoridade e letra dos cantos ora nos coloca como espectadores do prostíbulo do início século XX – com boleros cantados em castelhano; ora como participantes de uma roda de samba; ora narra ou comenta uma situação colocada em cena, com a presença de matrizes de nossa música negra, mostrando como o elemento musical se coloca não apenas como um recurso cênico, mas como um elemento de forte contraponto no total da obra.

A cena de *Madame Satã* que começa na rua, termina de forma trágica, a personagem Primorosa, uma travesti que está entre as per-

sonagens na rua é baleada por um motoqueiro, que já havia passado outras vezes na cena demonstrando incômodo com sua presença naquele ambiente. Essa cena está diluída entre tantas outras, paralelamente à reclamação do motoqueiro há o passeio das meninas pelas calçadas, a Cafetina que chama atenção a que elas se concentrem no trabalho, a roda de samba conduzida pelos mandros-músicos. Todas essas cenas são construídas em interação com o público, o que confere a elas certo ar de um “cotidiano de rua”, como se estivéssemos em uma rua boêmia no tempo presente. Sendo assim, a cena de disparos da arma de fogo, para os espectadores se torna um pouco tensa, até porque por se configurar uma cena de muito realismo, que acontece na rua, onde infelizmente é possível presenciar no plano do real tal acontecimento, muitos dos espectadores realmente acham que aconteceu o crime, e nesse momento de tensão em que somos convidados a adentrar o teatro, chamados pela cafetina, como se estivéssemos adentrando os antigos bordéis da década de 20 na Lapa.

O público ao entrar para se sentar em seu lugar já encontra uma cena acontecendo, uma cena musical na qual as prostitutas cantam espalhadas pelo palco, como se

estivessem se olhando no espelho, à frente no canto esquerdo uma pequena mesa com os músicos/malandros e seus instrumentos. Essa será a configuração espacial usada, as cenas tomam o palco e o acompanhamento musical ao canto esquerdo do palco. Em meio à música uma interrupção, Primorosa, a travesti que foi “morta” na primeira cena que aconteceu na rua toma o palco e chamando atenção à cena que o público acabou de presenciar na rua e comenta: “É isso mesmo, né? Uma pessoa morre com três tiros na frente de todo mundo e ninguém faz nada?” (FARIA; JERÔNIMO, 2015, p. 99-140). Em seguida traz dados reais e atuais de sua condição social em sua fala. “Aqui no Brasil e em várias partes do mundo a travesti não tem direito a seu nome social, o mercado de trabalho não aceita as diferenças e o pior: Estatisticamente uma travesti vive, em média, 36 anos” (FARIA; JERÔNIMO, 2015, p. 99-140). Esta é uma primeira quebra, que reforça o dispositivo, no qual uma ambientação do início do século XX discute questões de nosso tempo presente.

A narrativa do espetáculo segue, essa é construída a partir de quadros musicais, que ao mesmo tempo que ilustram a vida diária das mulheres do prostíbulo “Casa

do Sapê da Casa de Caboclo”, narrram trechos da vida de João Francisco dos Santos, mais conhecido como Madame Satã. Nessa narrativa a personagem Madame Satã é construída como um grande defensor das prostitutas, é representada de três formas e por três atores diferentes: uma personagem é representada como um capoeirista, uma segunda como um malandro e por fim de “mulata do Balacochê”, quando aparece travestida. Como já mencionado, há no tratamento musical e nas letras das músicas cantadas uma forte referência às entidades que são chamadas de “povo de rua”, tal referência também se torna visível na figura da “mulata do Balacochê”. Sua vestimenta, uma saia rodada vermelha, com uma tiara com chifres e o peito desnudo muito lembram as imagens de entidades pomba giras, além da movimentação corporal da dança apresentada.

As entidades do povo de rua na umbanda curiosamente também são chamadas de entidades de esquerda. Essa denominação é dada pelo tipo de trabalho que elas representam e desempenham, ou seja, são entidades que transitam por locais e desejos humanos que podem ser considerados como obscuros. Ao povo de rua, os frequentadores dos terreiros podem levar seus pe-

didos ligados à vida financeira, ao amor, ao sexo, à proteção do corpo, enfim, os pedidos mais afeitos à vida mundana. São entidades que podem beber e fumar muito e muitas vezes associadas à figura cristã do diabo, mas também à malandros, prostitutas e ao povo cigano. Essa é uma característica no mínimo peculiar, são figuras que representam aqueles que não seguem regras, no caso das entidades femininas que possuem o poder sobre seu corpo e afeitas aos prazeres da carne, características muito peculiares, e pouco comuns no âmbito religioso e sagrado. Ressaltamos aqui as características afrodescendentes presentes na umbanda, como uma chave de análise para o espetáculo, entendendo que tais figuras da umbanda como malandros e pomba giras, ganham lugar de respeito e admiração dentro do culto. Tais figuras que pertencem à grupos subalternos – e aqui falando não apenas das entidades da umbanda, mas da camada social que elas representam – geralmente são consideradas marginais, são desprezadas por grande parte da sociedade, e em consonância com a peça teatral, trazem suas histórias e sua dignidade, tornando visível uma camada, que tanto socialmente quanto esteticamente não pertence aos cânones oficiais, a

não ser de forma quase folclórica. Nesse sentido a umbanda se sobressai como uma religião que cultua os subalternos, junto ao povo de rua encontramos o culto ao preto velho – geralmente ligados ao povo escravizado –, aos caboclos – esses cobrindo uma vasta gama de figuras como índios, boiadeiros, baianos e marinheiros, para ficar nas entidades que podemos dizer, representam o povo (MOREIRA, 2008).

Nesse sentido, buscamos como acepção de grupo subalterno, aqueles a que Gramsci denominou como marginais da história, ou seja, grupo desagregados politicamente e, portanto, culturalmente marginais. Na obra de Gramsci, não há uma acepção clara para subalternos, embora se possam definir alguns aspectos, como tratar-se de grupos que se encontram em uma posição de subjugação nas relações de poder social. Segundo Gramsci (2002, p. 135), “A história dos grupos sociais subalternos é necessariamente desagregada e episódica” e “Os grupos subalternos sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se rebelam e insurgem”. Essa reflexão de Gramsci está ligada à um questionamento do intelectual sobre a vitória do fascismo na Itália, segundo o autor os “comunistas não conhe-

ciam a estrutura sócio econômica e a história da Itália”(LIGUORI, 2013, p. 88) e sendo assim, propunha que seria necessário à historiografia levar em conta a história das classes subalternos, levando-se em conta as condições das massas, dos marginalizados pela história, da classe operária. Tal operação possuía como fim a politização e organização de tais classes, uma operação de tomada de consciência histórica e possibilidade de ação política. A aceção de subalternos, torna-se chave em uma análise que propõe o entendimento dos processos culturais e artísticos em articulação com os processos sociais e econômicos, assim aqui, a visão de Gramsci corrobora, na medida que, ao mesmo tempo que contempla a noção de divisão de classes, amplia a aceção clássica marxista operário/burguesia, nos trazendo a possibilidade de articulação de dados estruturais, culturais e ideológicos.

A história da vida de Madame Satã é narrada de forma que a história particular se torna uma história coletiva, ou seja, podemos compreendê-la como a vida de tantos outros brasileiros que viveram e vivem como ele em condição marginal, pensando com Brecht: “O indivíduo permanece indivíduo, mas transforma-se em fenômeno social,

as suas paixões por exemplo tornam-se assuntos sociais, e também os seus destinos. A posição do indivíduo na sociedade deixa de ser um ‘fato natural’ e coloca-se no centro do interesse” (BRECHT, 1999, p. 15). Desta maneira, a história de um menino, filho de uma família de 18 irmãos, do interior de Pernambuco é narrada trazendo traços e histórias sociais conhecidas por esse Brasil afora, como o parente preto que é quase da família, as questões ligadas à posse e propriedade de terras, a família grande, com muitas bocas para alimentar e a trágica “troca” que sua mãe faz dele por uma égua.

MADAME SATÃ: (...)Pai meu cruzou de sangue, suando na construção de uma vida, assim sei que tem tantos outros. **Era irmão preto da gente branca de lá. Esse parente de cor serve para ser parente quando tinha que ser, também, escravo liberto quando que explorado.** (...) Lá pelos lados de Glória do Goitá, na encruzilhada pernambucana entre Feira Nova, Lagoa do Itenga e Chã de Alegria, é tudo o mesmo preço. Desgraçada coisa essa de vida é a primeira vez de morte. Cá doía tanto. Sou João, filho de Firminia. A bem dizer, no preto e branco da vida, a minha serventia. Dividir, desgraçadamente com mais dezessete, essa miséria de vida. Lá naquelas bandas, cruzada de sangue não tinha serventia. **Meu pai era quase que da família, diziam.** Desgraçada hora foi sua morte em minha vida. A gente era os parentes pretos, era quase que da família. Daí, não tendo mais laço de sangue, não tinha também mais serventia. Enxotaram essa parte preta da família. Lá, tinha outra parte da família. Sou o João, que com o resto de família, fomos para casa da minha vó. Essa casa, desgraçadamente, já não existia. Por modo de explicar e de não ter mais que confundir, **os senhores das redondezas acharam uma terra vistosa, coisa bonita. Daí, enxotaram minha avó, roubaram tudo que ela tinha.** Essa coisa é

prática comum em todo lugar do Brasil. (...) Peso menos que uma besta. **Minha mãe negocia minha vida por uma égua.** Mas para ser carinhoso, João, filho de Firmiana, tem a sua serventia, mas uma besta tem mais serventia. Sou João, Filho de Firmiana, não ajudo tanto quando minha permuta. Para não haver confusão, sou João, o que foi trocado por uma vistosa eguinha. (FÁRIA; JERÔNIMO, 2015, [s/p.], grifo meu)

Da mesma forma quando é narrada sua passagem pela prisão nos remete à população carcerária e às torturas passadas nas mãos de policiais, às questões que envolvem a militarização da polícia e os resquícios de nossa história que passou há pouco por uma ditadura militar. É trazido ao palco a visão reacionária que as pessoas costumam ter da população carcerária e dos marginalizados, a ideia de que “ladrão bom é ladrão morto” e tantos outros preconceitos, que sabemos circundam a vida de periféricos como o preconceito a nordestinos, negros, favelados e a reclamação quanto a programas sociais como o bolsa família, etc. Assim, como já foi dito, pela história de *Madame Satã*, no início do século XX fala-se das questões sociais de hoje, ou melhor de sempre. Essas questões são abordadas principalmente pelo viés da luta do povo negro, pelo fim do preconceito racial, que se torna preconceito social, e pelo viés da homofobia, trazendo as figuras do próprio *Madame Satã* e da tra-

vesti Primorosa como personagens de destaque, as duas negras e que representam diversas questões em relação ao gênero, à sexualidade e a visão social preconceituosa a que estão sujeitas, por suas condições sociais, sexuais e à cor da pele.

A peça e o trabalho do *Grupo dos Dez* se configuram como um teatro político, quando trazem ao palco questões que dialogam diretamente com reivindicações de grupos em nosso presente histórico. Assim, do encontro da experiência de João das Neves e a formação de um grupo com as características do *Grupo dos Dez* é possível perceber, a contundência da prática do teatro político produzido nas décadas de 1960 e 1970, porém com certa mudança temática e de abordagem, sendo o trabalho construído pelo *Grupo dos Dez* visivelmente um trabalho que busca na formação de um grupo de integrantes negros para falar das questões sociais que dizem respeito ao que passam em suas vidas, desenvolvendo segundo o pesquisador Marcos Alexandre “uma estética negra” sendo evidenciado em *Madame Satã*, para além da musicalidade e corporeidade, na “autoria”, “ponto de vista” e “linguagem” (ALEXANDRE, 2017, p. 73). O autor ao tratar do trabalho do *Grupo dos Dez* nos chama aten-

ção em como certas reivindicações ligadas à relação da representação estereotipada e superficial do negro no palco até a primeira década de 2000 ainda passavam despercebidas, e como historicamente, cada vez mais, necessitam de revisão e mesmo de combate. Além do *Grupo dos Dez*, Alexandre (2017) analisa outros grupos e trabalhos, todos alinhados com uma “estética negra”, o que demonstra que o trabalho do grupo não representa algo isolado, mas pelo contrário, se liga a uma rede de novos elencos e grupos que surgem nos últimos anos, trazendo a questão de raça e classe aos palcos.

O diálogo de *Madame Satã* com as reivindicações políticas atuais, ligadas às questões que envolvem o racismo e as discussões acerca de gênero e sexualidade, se alinha às pautas que começam ser encampadas por uma parcela progressista no campo político, mas ainda necessitam de muito enfrentamento. Nesse sentido, João das Neves, um homem da esquerda, que sempre se colocou de forma sensível às questões humanas e sociais, se alinha à vanguarda, às reivindicações progressistas atuais, apontando com sua sensibilidade aos possíveis caminhos para o pensamento cultural da esquerda. Nas palavras de João das Neves: “Madame Satã vive. Vive

na pujança do movimento negro que exige o reconhecimento cada vez maior de seu papel de protagonista na construção de uma sociedade mais justa; Vive na dignidade de movimentos que lutam contra a discriminação de gêneros, seja ela qual for” (NEVES, 2017, [s/p.]). Demonstra ainda, suas convicções no trabalho coletivo, quando o quando o constrói junto a um grupo jovem, trazendo seu lastro de longa duração na história do teatro político brasileiro, mas permitindo-se afetar pelas reivindicações das novas gerações. Um caso exemplar diz respeito à personagem Primorosa, inicialmente interpretada por Rodrigo Gerônimo. Rodrigo conta que, ao se deparar com um manifesto contra o trans fake, que reivindicava a representatividade das travestis nos palcos e publicidades, sensibilizou-se pela causa, uma vez que esbarrava nos mesmos princípios por ele defendido em relação à questão racial (ATHIÊ, 2017, [s/p.]). Sendo assim, decidiram que Rodrigo não mais interpretaria Primorosa e sim uma atriz trans. Tais escolhas estéticas e políticas, como já comentado, abrem espaço ainda para rica e futura discussão, porém, não podemos negar que estão em voga, e precisam ser enfrentadas, uma vez que dizem muito so-

bre as bases culturais de nosso país.

A peça parece terminar com uma oração, de súplica por amor, pronunciada na voz de Primorosa, um misto de Pai Nosso, que no tom da reza mostra a perseguição e o ódio social que se criou aos grupos marginalizados de nossa sociedade. Porém, quando as luzes se apagam e o público começa a aplaudir, ouvimos o som de uma moto, que adentra o palco do teatro e assistimos novamente à cena de morte da personagem Primorosa que acontecera na rua, no início do espetáculo. Fechando com essa cena, nos deixa grande reflexão, daquilo que acontece no nosso cotidiano e que é representado no palco, estetiza a realidade e traz a realidade ao nosso deleite estético. Tal mecanismo realiza no palco um diálogo direto com a luta social que está sendo ali mostrada, e não nos deixa sair com a sensação de um final feliz, ou ao menos esperançoso após a prece. Este momento, possibilita a reflexão sobre assuntos que há muito tempo são “jogados para debaixo do tapete”, na discussão que engloba quem são os marginalizados em nossa sociedade, como são enxergados e tratados. E finalizando com Ariano Suassuna e sua reflexão a partir de Machado de Assis, *Madame Satã* no mostra que precisamos refletir so-

bre a visão do Brasil oficial, aquele que pertence à parcela dos privilegiados, das “pessoas de bem”, que destilam preconceitos e se recusam a enxergar o Brasil real, o povo, o subalterno, a grande maioria de pessoas que formam nossa nação e da importância de se levar em conta esse Brasil real para que possamos plasmar um Brasil verdadeiro.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Da senzala ao palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930. São Paulo: Editora da Unicamp, 2017.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ALTHUSSER, Louis. Sobre Brecht e Marx (1968). **Crítica Marxista**, Campinas, p. 51-62, 2007. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo247artigo137artigo138arigo3.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2018.

ATHIÊ, Joyce. A experiência ética da arte. **Jornal O Tempo**, Belo Horizonte, 26 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/a-experiencia-etica-da-arte-1.1489561>>. Acesso em: 13 set. 2019.

BRECHT, Bertolt. Teatro dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. A Compra do Latão. Lisboa: Vega, 1999.

CEVASCO, Maria Elisa. Dez lições: sobre estudos culturais. São Paulo: Boitempo, 2003.

DORT, Bernard; UHIARA, Rafaella. A representação emancipada. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013.

FARIA, Marcos Fábio de; JERÔNIMO, Rodrigo. Madame Satã. In: BENEVENUTO, Assis; ALEXANDRE, Marcos; SOUZA, Vinícius. Coleção Teatro Contemporâneo: Teatro Negro. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

GARCIA, Silvana. Teatro da militância. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOMES, Tiago de Melo. Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. São Paulo: Editora Unicamp, 2004.

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do Cárcere. v. 5. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HALL, Stuart. Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine L. Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LIGUORI, Guido. Tres acepciones de 'subalterno' en Gramsci. Horizontes Gramscianos: Estudios en Torno al Pensamiento de Antonio Gramsci. México, DF: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2013. p. 81-97.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Crônica de 29 de dezembro de 1861 no Diário do Rio de Janeiro. In: COUTINHO, Afrânio (org.). Obras Completas de Machado de Assis, Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

MARQUES, Fernando. Com o século nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORAES, Denis de. Vianinha, cúmplice da paixão. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães Moreira. Metáforas da Memória e da Resistência: uma análise dos pontos cantados na Umbanda. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008.

NEVES, João das. Depoimento. In: PRADO, Miguel Arcanjo. Gay e negro, Madame Satã é tema de musical grátis em SP. Blog do Arcanjo, 08 jun. 2017. Disponível em: <<https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2017/06/08/gay-e-negro-madame-sata-e-tema-de-musical-gratis-em-sp/>>. Acesso em: 16 set. 2019.

WILLIAMS, Raymond. Drama em cena. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Abstract

From the tradition of Brazilian musicals that emerged in the second half of the 19th century, and of political musicals, which, between the 60s and 70s, fostered and diversified theatrical language, this article outlines an analysis of *Madame Satã*, a musical spectacle that uses the musicality and corporeality of African-descent matrices as its source. The show premiered in 2015 and it was directed by João das Neves and Rodrigo Gerônimo and performed by the *Grupo dos Dez*, a group made up of mostly black cast.

Keywords

João das Neves. Musical Theater. Political Theater