

Fotografia, cidade e teatro: Memórias de um ator e seus personagens folk nas artes cênicas em Cuiabá¹

Andhressa Heloíza Sawaris Barboza²
Yuji Gushiken³

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT/Cuiabá)

Resumo

Registros fotográficos das obras do ator e diretor mato-grossense Liu Arruda constituem documentos de uma experiência de teatro de comédia na década de 1990 em Cuiabá. Nas imagens fotográficas reproduzem-se memórias da cidade, da prática teatral e da própria biografia do ator e diretor. Na década de 1990, os personagens criados por Liu Arruda incorporaram os tipos populares que ainda hoje reverberam na memória da cidade: a folclórica figura da matriarca sarcástica, do compadre oprimido pelo matriarcado e dos filhos que reconstituem as crises geracionais e instituem novas pautas sobre relações interculturais na cidade. Em perspectiva folkcomunicação, este artigo visa analisar as relações entre teatro, cidade e as distintas camadas de memória que constituem parte da imaginação urbana e os modos como a globalização da economia e a mundialização da cultura se atualizam na Cuiabá da década de 1990.

Palavras-chave: Imagem; memória; artes cênicas; espaço urbano; folkcomunicação.

Introdução

Liu Arruda, nome artístico do ator Elonil de Arruda, nasceu em 30 de maio de 1957. Entre os nove irmãos, dos quais era o mais novo, Liu foi o único que nasceu na capital de Mato Grosso, Cuiabá. Os outros nasceram em Corumbá, hoje localizada no estado de Mato Grosso do Sul. Ao chegar a Cuiabá, a família foi morar na Rua 24 de Outubro, que liga o Centro Velho ao que hoje é o Centro Norte da cidade. Na década de 1970, a Rua 24 de Outubro ficava algo distante do Centro. A expansão da cidade do Centro para as periferias alterou esta percepção, tornando a Rua 24 de Outubro relativamente mais próxima ao Centro.

¹ Artigo apresentado no GP de Folkcomunicação do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 04 a 09 de setembro de 2015 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Trabalho desenvolvido no âmbito do projeto de pesquisa “Modernização tecnológica e midiática: Imagens da cidade e demandas do cosmopolitismo” (Propeq-UFMT), no Núcleo de Estudos do Contemporâneo (NEC-UFMT) e na Linha de Pesquisa em Comunicação e Mediações Culturais do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (ECCO-UFMT), em Cuiabá, Mato Grosso, Brasil.

² Graduada em Jornalismo e em Ciências Sociais. Mestranda do Programa de Pós-Graduação (M/D) em Estudos de Cultura Contemporânea na Universidade Federal de Mato Grosso (ECCO-UFMT/Cuiabá). E-mail: andhressabarboza@gmail.com.

³ Orientador do Trabalho. Professor e pesquisador do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (ECCO-UFMT/Cuiabá). E-mail: yug@uol.com.br.

Esta experiência de habitar a cidade terá, em alguma medida, impactos nos modos como Liu Arruda passa a construir seus personagens, em especial o núcleo familiar da matriarca Comadre Nhara. Dos mais de quarenta personagens encenados pelo ator, o núcleo familiar formado pela matriarca Comadre Nhara, o patriarca Compadre Juca e os filhos Ramona e Gradstone são os que ganham centralidade no trabalho cênico de Liu Arruda e na memória do público. A Comadre Nhara (figura 1) é uma matriarca cuja ironia e sarcasmo tornam-se ferramentas de uma crítica social que advém de uma condição subalterna: trabalhadora, mulher e habitante de uma região periférica no território nacional. As principais características da personagem ressaltada pelos entrevistados desta pesquisa era a pronúncia do linguajar cuiabano, o uso de palavras obscenas e a gestualidade abrupta como modos de lidar com os conflitos relacionados à classe, geração, gênero e localização geográfica.



Figura 1 - Em conversação com os vizinhos, a Comadre se posta cotidianamente na janela, elemento da paisagem urbana que conectava o espaço privado do lar ao espaço público das ruas da cidade.

Fonte: Acervo Tribunal de Contas de Mato Grosso

Na foto (figura 1), a imagem da matriarca na cena teatral que incorpora e passa a endossar o tipo social comum em décadas anteriores em Cuiabá: a conversação a partir da janela, um lugar de entrada e saída de fluxos de informações que conecta o indivíduo ao mundo e constitui o cotidiano na cidade encravada no cerrado mato-grossense, já nas bordas do Pantanal. A janela tinha esta dimensão simbólica antes da consolidação da TV como elemento que passa a desempenhar esta função de religação entre o público e o privado.

A televisão, ao emergir como meio de comunicação no Brasil a partir da década de 1950, é que passa a fornecer informações que se instituem como parâmetros no vestuário, nos modos “corretos” de se pronunciar a língua portuguesa, nos modos de se comportar em público. Com a televisão, a população brasileira passa por uma experiência de

modernização no plano do consumo de bens simbólicos, que em larga medida constituirá também os conflitos culturais que não serão necessariamente narrados pela própria televisão.

Na lida com a experiência de modernização, a matriarca, ao assistir a intrusão do mundo em seu cotidiano, resiste em manter-se em posição subalterna na produção da história. Ao contrário, a personagem satiriza a situação, fazendo uso tático de recursos expressivos: o sotaque, a condição de matriarca, respostas velozes e o uso intensivo de palavrões. É pela produção do riso que o local, representado pela família da comadre e pela casa modesta, inventa seus próprios modos de subjetivação em meio aos fluxos globais que passam a produzir em escala mundial a imaginação do mundo contemporâneo.

O processo criativo de Liu Arruda relaciona-se à sua trajetória de vida. A produção dos cenários e a composição de personagens tinham como referência pessoas comuns do cotidiano do próprio ator e diretor, o que incluía apontamentos sobre hábitos culturais, modos de se vincular com os outros e espaços de sociabilidade na cidade. Nas entrevistas para esta pesquisa, o nome do ator vinha constantemente acompanhado de descrições de cena que permaneceram como traços de memória individual e coletiva. Já na segunda década do século XXI, o nome de Liu Arruda permanece muito presente no imaginário cultural e artístico em Cuiabá, embora seu trabalho tenha circulado na televisão local apenas na década de 1990. Os registros são escassos: há poucas fotos disponíveis e, até o momento, não se encontrou nenhum vídeo com uma peça completa. Encontram-se apenas trechos de peças gravadas, disponíveis no canal *Youtube*. Em tempos de internet, o teatro de um ator e diretor falecido em 1999 continua insistente na memória através de registros fotográficos e de imagens que se reproduzem pela oralidade.

Assim, a coleta de dados consistiu de entrevistas com parceiros de trabalho, amigos e membros da família de Liu Arruda, pesquisa bibliográfica e documental. Estes foram recursos para organizar as informações e fazer as conexões possíveis entre o que tem sido a memória dos personagens folclóricos em meio à experiência de modernização na cidade. A opção teórico-metodológica, portanto, é pela abordagem da folkcomunicação: “[...] um processo de intercâmbio de informações e manifestações de opiniões, ideias e atitudes da massa através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore” (BELTRÃO, 1980, p.24).

Teatro, memória e experiência urbana

O espaço geográfico da cidade de Cuiabá, em especial no período histórico da década de 1980 a 1990, atualiza-se nos cenários e nos personagens do teatro de Liu Arruda. A cidade constitui-se também como um personagem, mais do que apenas detalhe de cenografia: a matriarca Comadre Nhara na janela ou varrendo a calçada, por exemplo, só faz sentido quando estas cenas constituem, na imaginação da plateia, a cidade de antigos hábitos que permanece na memória teatral. A partir do espaço físico-social da personagem, desvelam-se nuances dos conflitos sociais – de classe, gênero, geração e geografia – como experiências capturadas pela linguagem do teatro e registradas em fotografia.

A capital do estado de Mato Grosso, Cuiabá, está localizada no Centro Geodésico da América do Sul. Com 294 anos de fundação, o processo histórico de urbanização é extenso e complexo. Portanto, vamos focar na segunda metade do século XX. A distribuição da população de Cuiabá em área urbana cresceu a partir de 1950 quando 48,6% era moradora em área urbana. Já em 1960 passou para 79,3%, em 1970 para 89,9%, em 1980 para 93%, em 1991 para 98,2% e em 2000 chegou a 98,6% (PEDROLLO, 2008).

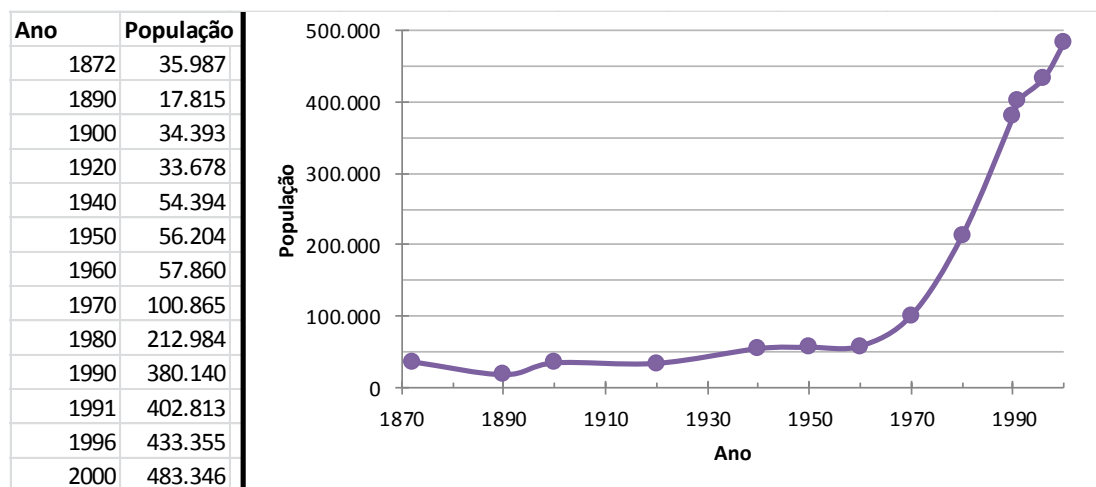


Figura 2 – Gráfico elaborado pela autora partir dos dados coletados sobre o crescimento demográfico de Cuiabá entre o final do século XIX e o final do século XX.

Até 1960, a população era cerca de 50 mil habitantes, número que duplicou até 1970, chegando a 100 mil habitantes, na década de 1980 atingiu 200 mil e em 1991 aproximadamente 400 mil habitantes. Atualmente a Região Metropolitana do Vale do Rio Cuiabá, criada em 2009, conta com 833.766 mil habitantes. Tal crescimento é resultado dos incentivos federais para a chamada integração nacional e da política de ocupação da Amazônia. A intensa urbanização e as diferentes experiências dos agentes sociais emergem nos palcos onde Liu Arruda atuava. Neste teatro encontramos o diálogo entre distintas

dimensões: a dimensão da cidade no teatro, a dimensão da cidade em determinado período histórico geográfico e a dimensão da cidade contemporânea que referencia o ator como memória histórica e cultural.

De acordo com Venício Artur de Lima (LIMA; 1981), tendo como base argumentos de Paulo Freire, o processo comunicativo deve ser compreendido como um elemento de humanização do indivíduo, pois é a comunicação que permite o diálogo desse indivíduo com o mundo e com os outros homens. A comunicação é então uma relação dialógica sendo fundamental entre os agentes sociais. Assim, as diversas experiências temporais e espaciais contribuem para que a matriarca personifique na comédia as relações sociais vividas na cena teatral, o que inclui os conflitos mais ou menos explicitados. O tempo possibilita o esquecimento. Contudo, o tempo permite analisar e elaborar interpretações sobre as vivências. Nesse sentido, Bergson afirma:

No que diz respeito à memória, o papel do corpo não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final. (BERGSON, 1999, p. 209)

O conceito de *habitus* (BOURDIEU, 2007) ajuda a pensar a singularidade de uma experiência biográfica, segundo o entorno sociocultural. Como um sistema de orientação, consciente ou inconsciente, o *habitus* traz aspectos da cultura que predispõem os agentes sociais a certas escolhas. O *habitus* é gerado no campo cultural a que se refere e ainda é gerador de espaços. *Habitus* é pele, o modo de vida e o que orienta as ações dos agentes sociais, o que está inscrito no corpo, em como ele se expressa.

O corpo não armazena lembranças, como afirmou Bergson: ele aciona memórias e elaborações a respeito das vivências. No trabalho de Liu Arruda, há camadas de memória entre fotografia, teatro e cidade. Os registros audiovisuais do teatro de Liu Arruda são escassos, mas fotografias também constituem camadas de memória. Bergson, em *Matéria e Memória*, aponta que “a lembrança pura, à medida que se atualiza, tende a provocar no corpo todas as sensações correspondentes”. (BERGSON, 1999, p.152). É pelo corpo que sentimos o tempo. Este sentir pode remeter a muitas formas, seja por *kairós*, *aion* ou *chronos*.

Chronos trata do tempo medido em horas, dias, meses ou anos, tem finitude, é metódico, controlado, constante a todos. O tempo cronológico é o tempo linear do calendário ou do relógio. De acordo com o estudioso em mitologia grega, Junito de Souza Brandão (2001), *chronos* é o tempo do ego e, por ter uma finitude, relaciona-se com a ideia

de morte, separando os mundos humano e dos deuses. A padronização exerce uma coerção aos indivíduos a um ritmo de vida, adequando suas necessidades ao tempo do relógio, dividido em segundos, minutos e horas. É hora de chegar ao trabalho, hora de sair do trabalho, hora de ir ao médico, tempo cronometrado do semáforo. A vida urbana na modernidade é marcada por uma pressão do tempo cronológico.

Já o tempo de *aion* é o tempo cíclico que corresponde ao *self* e não ao ego como o tempo cronológico. Sendo assim, *aion* corresponde ao tempo do inconsciente, da totalidade sempre presente. O *self* é caracterizado pela atemporalidade, pela eternidade, é o tempo divino, enquanto *chronos* é o tempo dos homens que morrem, os mortais. O tempo da totalidade abrange passado, presente e futuro. Ele só pode ser sentido quando há uma identificação entre homem e divindade, é o tempo dos ritos das festas aos deuses. É o tempo da tradição.

Por fim, o tempo de *kairós* que é “o momento certo ou oportuno”. Trata da sensação de estar totalmente absorvido no momento presente. Enquanto *chronos* é um tempo espacializado e objetivo, o *kairós* é um tempo significativo segundo um horizonte de sentidos. As percepções de tempo implicam nas diferentes memórias acionadas e em como os agentes sociais localizam cognitivamente e espacialmente suas experiências.

A memória social é dinâmica, mutável e, principalmente, seletiva. Maurice Halbwachs (2004) supera a discussão sobre memória individual e memória coletiva, pois, de acordo com este autor, a memória individual só existe a partir de um grupo, é construída a partir de valores construídos em conjunto, o que a torna memória social. A memória aciona um passado, mas revive o passado ao trazer uma narrativa sobre ele. Assim compreendemos o teatro de Liu Arruda enquanto narrativa do passado, uma reconstrução de tempos históricos que mexem com as percepções de tempo dos grupos: cronológico, *aion* e *kairós*.

Identificar-se com uma temporalidade implica em identificar-se com uma memória social. Assim, a memória social está relacionada com a identidade, pois ela reflete a construção que um grupo faz ao longo de um período histórico. Ao penetrar os imaginários e acionar diferentes experiências de tempo-espço, Liu Arruda inscreve na memória local um sentimento identitário, numa cidade que passava de porte médio à sua experiência de metropolização com a chegada não apenas das informações da mídia de massa, mas também de novos habitantes oriundos de diversas regiões do país.

As diferentes experiências de tempo estão relacionadas às experiências com o espaço urbano. O chamado processo de modernização em Cuiabá, caracterizado por intensos fluxos migratórios, de informações e de estruturas que buscaram representar uma experiência de modernização, impactaram a paisagem urbana e o modo de vida local.

A experiência moderna carrega a marca do tempo cronológico, datado, linear e medido. A temporalidade da tradição, que caracteriza memórias de outros tempos, remete à experiência de tempo de *aion*, que é o tempo cíclico. O teatro de Liu Arruda relaciona essas temporalidades, e vai além. Por ser oportuno naquele momento histórico, o teatro dialoga com seu entorno que lhe é contemporâneo e insere na memória a sensação de estar totalmente absorvido no momento presente. Não é o passado materializado, nem o futuro que não chegou, mas uma construção narrativa no presente com referências temporais diversas que absorvem no presente os agentes sociais envolvidos na experiência. Estas relações podem ser expressas da seguinte forma: Modernidade: temporalidade de *chronos*; Tradição: temporalidade de *aion*; Teatro de Liu Arruda: temporalidade de *kairós*.

É pelo *habitus*, como aponta Bourdieu (2007), que os agentes expressam seu modo de vida, seus padrões culturais recorrentes e, por consequência, sua relação com a cidade. Assim o espaço urbano ao qual nos referimos, a cidade de Cuiabá, constitui a cena em que diferentes agentes se relacionam com diferentes cidades, a partir de sua experiência sociobiográfica. É nessa conjuntura que a dinâmica folclórica dos personagens de Liu Arruda passa a constituir uma experiência de resistência à modernidade que tende a tornar obsoletas as demais experiências de vida e os saberes advindos de outros tempos.

Walter Benjamin (1993) comenta que o neurótico moderno vive certa “desmoralização da experiência, simplificando, de alguma forma, as pessoas não conseguem mais compartilhar suas experiências, pois elas perderam o sentido” (BENJAMIN, 1993, pg. 166). Tal situação se deve ao desamparo e à alienação que se sobrepõem à liberdade. É a influência da criação da necessidade de velocidade, rapidez, do tempo cronológico que fazem com que a herança simbólica dos antepassados se transforme em algo obsoleto, levando os sujeitos à culpa neurótica. É o tempo de acelerar o carro, de atravessar a rua, o tempo passa a ser cronometrado e é preciso estar atento aos fluxos da vida moderna.

A cidade moderna é ordenada pela lógica da racionalidade que marca o tempo da modernidade, o tempo de *chronos* cujas prioridades são definidas pelo tráfego. Nesta cidade, o tráfego de pessoas é primordial e a solução logística deve orientar todas as outras

soluções urbanas. Assim, Goitia (1992) afirma que não faz sentido planificar com vista ao tráfego sem planificar ainda mais profundamente com vista a outras necessidades humanas. Essa planificação do tráfego coloca uma noção de temporalidade em sobreposição às outras. A rua equivale ao tempo que flui, enquanto os espaços da tradição remetem à noção de tempo que, em alguma medida, permanece.

No Brasil, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) é a autarquia federal, vinculada ao Ministério da Cultura, que tem, em linhas gerais, a responsabilidade de preservar o patrimônio cultural brasileiro. Em Cuiabá, o Iphan determinou, em 1973, o tombamento do Centro Histórico da cidade, que reúne os primeiros monumentos e o casario construído nas vias urbanas abertas a partir da descoberta de ouro, em 1721, que compõem o conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico.

Como em outras cidades brasileiras, o lugar onde teve início a fundação da Vila Real do Bom Jesus de Cuiabá é tipicamente colonial, mas que com o tempo sofreu modificações e adaptações a outros estilos (neoclássico e eclético, entre outros). O Centro relaciona-se com a configuração urbana construída até o final do período colonial e corresponde à área central da capital do Estado de Mato Grosso. Os edifícios do núcleo tombado representam a origem e ocupação da cidade desde o século XVII até meados do século XX. Nessa área, estão as ruas mais antigas e equipamentos que documentam momentos marcantes da história da cidade, tanto no que se refere aos materiais e técnicas de construção quanto aos estilos.

Deste modo, se a rua remete ao tempo da modernidade marcado pela cronologia do tempo que flui, onde os carros passam com velocidade, os calçadões remetem ao tempo da tradição, o tempo de *aion* caracterizado pela atemporalidade, eternidade, é o tempo divino, em uma totalidade que abrange passado, presente e futuro vivida durante os ritos das festas aos deuses. No Centro Histórico de Cuiabá localiza-se a Igreja de Senhora do Rosário e de São Benedito (tombada pelo Iphan), onde se realiza a Festa de São Benedito, a de mais longa duração, durante em média 30 dias. Tem início na primeira semana de junho com a peregrinação da bandeira nas comunidades vizinhas, jantares e reuniões que visam arrecadar fundos para a realização dos festejos e termina no segundo domingo de julho.

As experiências de temporalidades que coexistem no espaço urbano caracterizam a cidade contemporânea. As implicações da experiência de tempo impactam a relação com o território, pois consideram-se de diferentes modos de vida, interpretações de mundo e diferentes matrizes culturais. É o que Milton Santos (2007) defende ao afirmar que o espaço

deve ser considerado como um conjunto de funções e formas que se apresentam por processos do passado e do presente, e o futuro aparece como virtualidade. Além das diferenças entre temporalidade da tradição e da modernidade, vemos os conflitos que emergem na cidade de Cuiabá entre diferentes tipos humanos a respeito da relação com o espaço urbano.

Para a tradição, o território compreende o conceito de terra valor (WOORTMANN, 1990), legada a uma temporalidade, herança de um modo de vida da tradição, que remete uma forma de uso da terra pautada nas relações de parentesco que vem do campesinato na Baixada Cuiabana. A relação com o território corresponde a uma ordem moral. Para quem migrava a Cuiabá naquele momento, chegando junto com os fluxos da experiência de modernização, terra era percebida como mercadoria a ser adquirida, e os espaços “vazios” de construções antigas passam a sofrer com a especulação imobiliária.

Segundo Ecléa Bosi (2003), a permanência dos eventos na memória depende do impacto afetivo que possuem, sejam eles agradáveis ou não. Em sua pesquisa, Bosi afirma que “eventos que não provocavam medo, humilhação, expectativa, alegria, ou seja, que não mexiam com a pessoa, eram mais facilmente relegados ao esquecimento” (BOSI, 2003). A emoção tem a capacidade de priorizar certos conteúdos da memória autobiográfica. A partir da memória coletiva, de Maurice Halbwachs, Bosi defende que a vida “privada” constitui o testemunho de um tempo coletivo, que o pesquisador pode remontar, a partir das práticas da privacidade, para o contexto social do qual se nutrem e que elas ajudam a definir. Os agentes sociais reivindicam um discurso sobre a cidade e reivindicam espaços, que são os espaços da memória. O teatro de Liu Arruda ganha legitimidade enquanto mediador da memória da tradição local a partir da força do *habitus* que está impregnada no discurso cênico (BOURDIEU, 2007).

A instância de produção cultural traz referências de identidade nas quais coexistem os *habitus* individuais e os valores culturais. Nessa perspectiva, o conceito de *habitus* permite pensar o conjunto de relações e estratégias nas quais as ações são ordenadas, como disposição que norteia a prática. O que os personagens reivindicam e o que o imaginário local reconstrói a respeito do teatro e da cultura local é a reinvenção de espaços: calçadões, prédios históricos e situações do cotidiano. Assim, o que Haesbaert (2004) aponta sobre “multiterritorialidade” faz sentido quando o conceito aparece como uma resposta ao processo identificado por muitos como “desterritorialização”: mais do que o desaparecimento dos territórios, é preciso discutir a complexidade dos processos de

(re)territorialização em que diferentes agentes estão envolvidos, construindo territórios múltiplos.

A casa, a cidade, o mundo: Dinâmicas interculturais

Os agentes operam, com seus corpos, noções de poder para reivindicar espaços num determinado campo social. É assim que se afirmam os personagens de Liu Arruda através da ironia e do sarcasmo, o que inclui o uso do linguajar local como ferramenta de conflito. A respeito da variação linguística cuiabana, a pesquisadora Maria Inês Pagliarini Cox (2003), dedicou-se aos “estudos linguísticos no/do Mato Grosso”. Trata de um assunto complexo, devido à gama de caminhos que se abrem para a abordagem do tema. A autora opta pela abordagem do objeto que singulariza a região, intitulando tais estudos como “falar cuiabano”.

A autora pontua que convivem no contemporâneo a toada cuiabana, a paranaense, a catarinense, a gaúcha, a goiana, a mineira, a paulista, entre outras. Mas, pondera que o signo que preside as relações entre os diversos falares do português brasileiro escutados em Cuiabá não é o da harmonia e sim, o do conflito. Se há definições de espaços pelos diferentes *habitus*, como já foi discutido, os espaços de enunciação dos discursos multilinguísticos também se constituem em espaços tensos, no qual a distribuição das línguas para os falantes é repartida desigualmente.

Cox (2003) afirma que a Baixada Cuiabana apresenta uma variação do português diferente de outras faladas no Brasil, e argumenta que isto se deve ao parcial isolamento que a região teve ao longo de quase 300 anos. O isolamento se alterou, de acordo com Cox, nas décadas de 1950, 1960 e 1970 com políticas do Governo Federal que incentivaram oficialmente a “Marcha para o Oeste”, ocasionando intenso povoamento do Brasil Central e da Amazônia. Tal processo de aumento populacional ainda foi favorecido pela pavimentação das rodovias BR-163 e BR-364, ambas ligando Cuiabá às regiões Sul e Sudeste do país. A postura dos imigrantes, segundo Cox (2003), foi de:

[...] emissários da verdade, da cultura civilizada e da correção linguística, os imigrantes predicam a cultura e a língua locais como estropiadas e, bem-intencionados, desejam corrigi-las. Enfim, o encontro entre os mato-grossenses tradicionais e os mato-grossenses postíços é marcado por lutas simbólicas, às vezes ruidosas, às vezes silenciosas. E, novamente, na história da humanidade, o processo de colonização de um novo mundo se reedita como empresa de ocidentalização, com os imigrantes se apresentando diante dos outros brasileiros (brasileiros do Norte e Centro-Oeste) como a parte esclarecida e desenvolvida da nação. Assim posicionados, passam a interpretar as inevitáveis diferenças culturais e linguísticas

como defasagem, como falta, como atraso, como um momento já superado de sua própria história. Ou seja, hierarquizam e inferiorizam a diferença. (COX; 2010)

As fricções interculturais, ocasionadas pelo encontro de diferentes culturas em um mesmo ambiente, são exploradas por Liu Arruda em seu trabalho teatral. No palco, figuram agentes sociais diversos que fizeram parte daquele momento histórico. Os tipos humanos que compõem a paisagem urbana da capital mato-grossense e a memória que se tem de tais tipos retratados no teatro permitem pensar algumas questões relacionadas ao campo cultural.

A Comadre Nhara é a ficcionalização da matriarca que brinca com o imaginário da “mulher faladeira” como tipo social comum no cotidiano da cidade, mas que se singulariza na reinvenção teatral. Em meio aos fluxos informacionais, que trazem distintas racionalidades e visões de mundo, os personagens de Liu Arruda traduzem uma espécie de crítica social que busca afirmar modos de vida que a experiência de modernização insiste em desqualificar como obsoletos porque antigos e não atravessados pelas inovações do mundo dito moderno.

O que Liu Arruda atualiza em seu trabalho cênico é a elaboração artística a partir de normas e conceitos culturais inscritos em seu corpo, ou seja, em seu *habitus*. A figura da matriarca dá evidências sobre um tipo social comum na cultura popular local. Ela é a matriarca que dá as ordens e dita o ritmo da casa, e essa relação entre a matriarca e os demais membros da família é de um poder desestruturador para um padrão cultural eminentemente patriarcal. Contudo, a matriarca não tem o mesmo poder e a mesma distinção na experiência de modernização. O sotaque que a caracteriza de maneira tão enfática, a postura cênica, o figurino, o corpo, tudo isto informa o lugar de fala a partir do qual a agente social opera. Assim, o conceito de *habitus* nos permite pensar sobre as relações sociais a partir do teatro.

A família da Comadre Nhara é uma sátira aos conflitos culturais emergentes, à ideia de subalternidade do tradicional e popular em relação ao que é moderno e massificado na cidade constituída de inúmeras temporalidades e visões de mundo. Liu Arruda questiona essas noções, atualizando o que Eclea Bosi argumenta na seguinte passagem:

Tal como o tempo social acaba engolindo o individual, a percepção coletiva abrange a pessoal, dela tira sua substância singular e a estereotipa num caminho sem volta. Só os artistas podem remontar a trajetória e recompor o contorno borrado das imagens, devolvendo-nos sua nitidez. (BOSI, 2003)

A dimensão do tempo que o ator relaciona ganha ênfase em sua produção teatral, pois é possível produzir um diálogo com o que é contemporâneo, entendendo-o enquanto a relação entre diversas temporalidades (AGAMBEN, 2009): *Tempo 1*: referência do teatro ao “antigamente”, casas antigas que, na frente, é alta e lá por dentro tem teto baixo; *Tempo 2*: em uma dessas casas, ele passa a infância e a adolescência na década de 1970; *Tempo 3*: o teatro atualiza o “antigamente”, quando a experiência intensa de urbanização promove uma série de alterações para aqueles agentes sociais; *Tempo 4*: a atualidade que referencia Liu Arruda e que também atualiza o teatro na memória social.

A discussão a respeito da temporalidade também remete às ponderações de Milton Santos (1997) sobre o espaço. Ele pontua que cada um dos elementos que se agrupam, configurando a espacialidade de um lugar, passa ainda por um estudo aprofundado que vai desde o homem até as instituições que vão dirigir, juntamente com as firmas, as formas de materialização da sociedade. Desse modo, ao consideramos as relações sociais colocadas em cada elemento, também remetemos a valores nos quais um determinado elemento atende, típico de uma época, enquanto ao lado daquele elemento encontramos outro que remete a outra temporalidade.

Desse modo, as realidades permitem que se vislumbrem, no tempo e no espaço, as transformações que se operam na e com a vida social. O trabalho cênico de Liu Arruda traz as referências que estão na memória ao colocá-las também com elementos de outra temporalidade consecutiva. A Rua 24 de Outubro, local onde Liu Arruda afirma ter morado, está localizada no mapa das transformações urbanas do município, em especial no âmbito da ocupação do início do século XX a 1960, período de estagnação populacional. Foi a partir desta data que se inicia o processo de migração intensa que culmina na explosão demográfica da capital mato-grossense. Com o teatro, o ator atualiza o “antigamente”, período em que a experiência intensa de urbanização promove uma série de alterações para os agentes sociais que testemunharam e viveram as alterações urbanas. Pela leitura cenográfica de Liu Arruda (figura 3), vemos as casas conjugadas, a janela fica instalada numa parede rente à calçada e à rua, sem muros ou jardim, típica casa que remete à arquitetura de regiões de Portugal, como Traz-os-Montes. A fotografia condensa diversas temporalidades (Tempos 1, 2, 3 e 4) e constitui as camadas pelas quais este trabalho passa para fazer uma leitura de uma leitura de cidade no teatro.



Figura 3 - Cenário de peça de Liu Arruda: As casas geminadas da região central de Cuiabá, com paredes rentes às calçadas e que favoreciam contato mais direto com as ruas da cidade.

Foto: Acervo do Tribunal de Contas de Mato Grosso

Na figura 3, o cenário reproduz hipoteticamente as casas da Rua 24 de Outubro, onde se sugere morar a família teatral: Comadre Nhara, casada com o Compadre Juca, com quem teve os filhos Ramona e Gradstone. Na foto do cenário e nas falas dos personagens há a referência à “casa de antigamente”, que abriga uma família, tipicamente brasileira e singularmente cuiabana, evidenciando conflitos contemporâneos àqueles agentes sociais: a filha que se veste em estilo *clubber*, com inglês na ponta da língua, e o filho roqueiro, de vestuário preto, com as gírias provenientes dos ambientes musicais da juventude. Do lado de fora da casa, o mundo com a profusão de informações observadas da janela.

A janela é este elemento que conecta as subjetividades. E é nessa janela onde ficava a personagem, fazendo perguntas e debochando dos vizinhos e dos transeuntes. No cenário, a janela posiciona a personagem de modo que a plateia do teatro equivale aos vizinhos e transeuntes da rua. É pela janela que temporalidades, espacialidades e diferentes experiências de vida dialogam. As representações coletivas evidenciam relações entre distintas subjetividades. A experiência de vida pessoal é a fonte da qual o ator e diretor se serve para sua criação artística. A relação entre memória social e teatro funciona na produção de sentidos relacionados a um modo vida que se projeta do passado no presente. Os personagens ganham qualidade de agentes sociais atravessados por fluxos intensos de informações, confundindo fronteiras e limites identitários. É pelo teatro que o ator e diretor atualiza o mundo à sua volta e, ao produzir um espaço de criação, afirma-se sem o discurso da perda.

Considerações finais

O imaginário urbano, as transformações sociais e as novas experiências que a modernização vão impondo aos distintos lugares no globo terrestre constituem muitas das cenas do teatro de Liu Arruda. A relação entre a matriarca e os filhos retrata mais do que o conflito de gerações. Trata-se da afirmação da comadre-matriarca enquanto figura feminina, forte e expressiva diante das pressões sociais. O diálogo da Comadre Nhara com o que há de novo, o moderno, se dá pela sua relação com os filhos. A Comadre expressa sua visão de mundo e sua visão do que acontece naquele momento histórico.

Ela expressa com o linguajar cuiabano, minoritário na modernização nacional que instala um padrão supostamente higienizado à língua portuguesa, o gozo sarcástico à modernização do mundo e que rebate no cotidiano da cidade. Mais do que responder às demandas da modernização do mundo, a matriarca, em seu ríspido sarcasmo com os bons costumes, ri e faz rir dos modos como se dá a chegada do processo civilizatório nos sertões mato-grossenses e que impõe, como em qualquer lugar no mundo, modos de saber, de conhecer e de se expressar. A experiência urbana, neste caso, marca o processo criativo do ator e diretor.

A experiência urbana reverbera na subjetividade do ator e diretor Liu Arruda que se cola nesse espaço fronteiro entre distintas variações culturais. Essa experiência, compartilhada por outros agentes sociais, reflete-se nos modos como o teatro “faz sentido”, ou seja, a mediação do teatro na configuração da própria imagem da cidade. A força do período histórico no imaginário coletivo, que se expressa individualmente a cada agente social, dá o tom do humor e torna-se referência no teatro de Liu como construtor de uma cidade através do teatro.

Este processo criativo se atualiza porque se trata de um teatro que se desenvolve na liminaridade entre culturas que, em disputa mais ou menos explícitas, constituem o mundo contemporâneo. O trabalho cênico inclui o uso de um sotaque minoritário na cidade que se urbaniza e passa pela experiência de metropolização, a atualização da matriarca que satiriza a suposta liberdade individualista da juventude nos dias de hoje e o próprio processo civilizatório ao apresentar-se com as mais recentes promessas da vida insistentemente moderna.

O imaginário, assim, em constante transformação, se faz memória coletiva. A cidade representada cenicamente se configura também, ela própria, ao modo de um personagem. O teatro de Liu Arruda, ao reconstituir a cidade a partir do espaço físico-social do cenário da

matriarca, desvela nuances a respeito de como os agentes sociais constituem e reinventam a experiência urbana. Assim, o *habitus* constitui um modo de expressão popular, o teatro evidencia a potencialidade de reinvenção cênica da cidade e a fotografia fixa imagens como elementos atualizadores da memória pessoal e coletiva. Tudo isto argumenta a favor de uma cultura contemporânea como sendo uma cultura enfaticamente comunicacional.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: A comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez, 1980.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, ed., Brasiliense, 1993.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. SP: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. vol. 01. Petrópolis. Editora Vozes, 2001.

COX, Maria Ines Pagliarini. **Fricções linguístico-culturais na arena de sala de aula: fronteiras ou barreiras**. Signum, Londrina, v. 5, p. 85-104, 2003.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multi-territorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

LIMA, Venício Artur de. **Comunicação e Cultura: as idéias de Paulo Freire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEDROLLO, Jandira Maria. **Mapa da exclusão/inclusão social de Cuiabá-MT, ano 2000**. Cuiabá: CEFET/MT, 2008.

SANTOS, Milton. **Economia Espacial: Críticas e alternativas**. São Paulo: Edusp, 2007.

WOORTMANN, Klass. **Com parente não se negocia: o campesinato como ordem moral**. Anuário Antropológico/87. Brasília: UnB/Tempo Brasileiro. 1990.