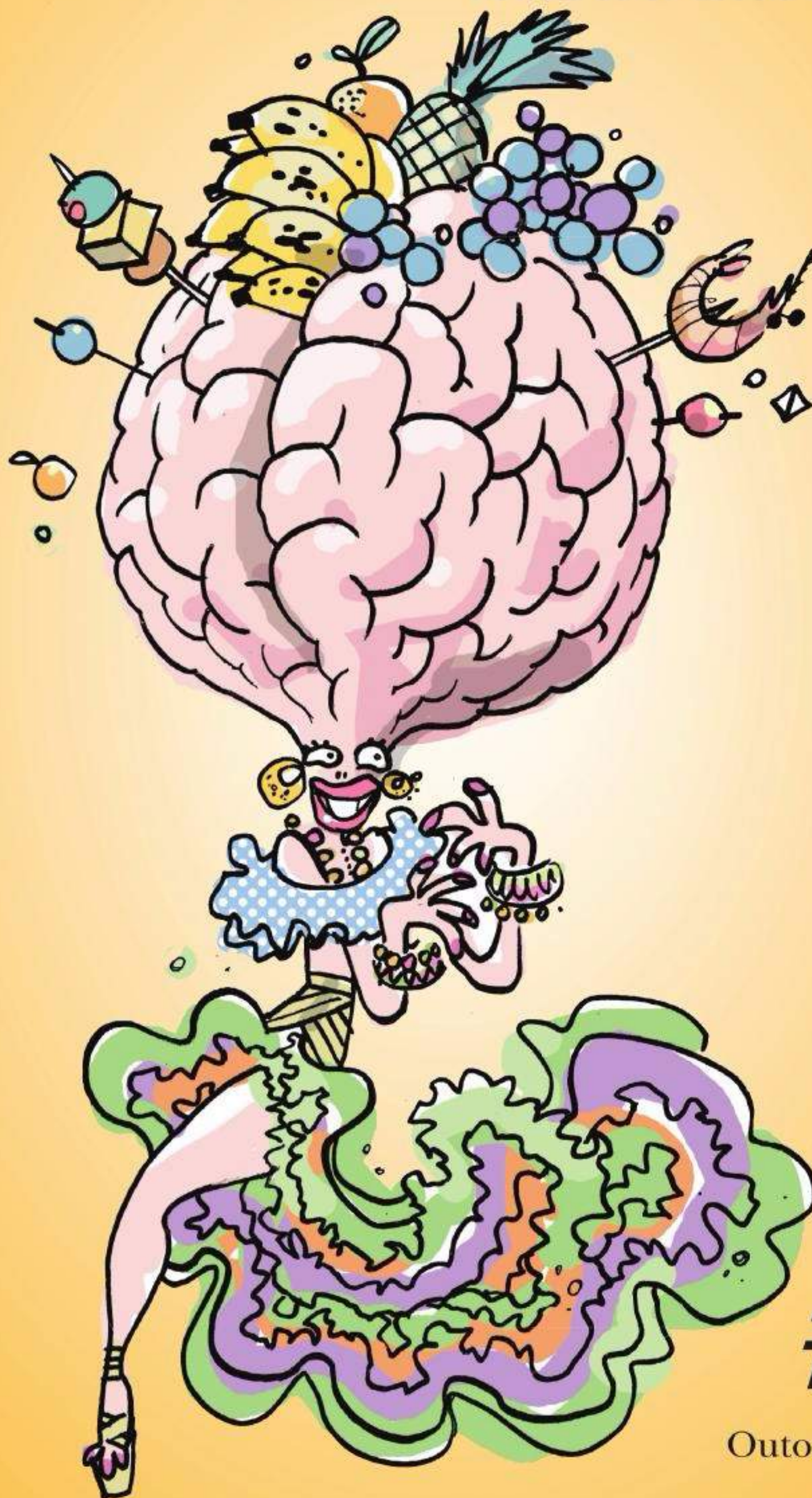


Governo do Estado de São Paulo e Secretaria da Cultura apresentam

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

ISSN 2237-2988



#8

Outono 2015

ISSN 2237-2938

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#8

Primavera 2015

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Geraldo Alckmin
Governador do Estado

Marcelo Mattos Araujo
Secretário de Estado da Cultura

Renata Bittencourt
Coordenadora da Unidade de Formação Cultural

ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS AMIGOS DA PRAÇA (ADAAP)

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Lauro César Muniz
Presidente

Leandro Knopfholz
Vice-Presidente

Aderbal Freire-Filho
Angela Coelho da Fonseca
Cléo de Páris
Contardo Calligaris
Rachel Rocha
Reynaldo Marchesini
Samuel Leon
Sérgio Campanelli

CONSELHO FISCAL

Mauricio Antonio Ribeiro Lopes
Presidente

Maristela Mafei
Vicente de Freitas

SP ESCOLA DE TEATRO – CENTRO DE FORMAÇÃO DAS ARTES DO PALCO

Ivam Cabral
Diretor Executivo

Fernando Amorim Vieira
Diretor Administrativo-Financeiro

A[L]BERTO
REVISTA DA SP ESCOLA DE TEATRO

Coordenação
Silvana Garcia

Conselho Editorial
Guilherme Bonfanti
Hugo Possolo
Ivam Cabral
J. C. Serroni
Joaquim Gama
Lucia Camargo
Márcio Aquiles
Marici Salomão
Raul Barreto
Raul Teixeira
Rodolfo García Vázquez

Projeto editorial
Pedro Maia Soares Editorial

Projeto gráfico/diagramação
Negrito Produção Editorial

Produção Gráfica
Bruno Galvinctio
Murilo Bomfim

Preparação de texto
Leonardo Ortiz Matos

Revisão
Leonardo Ortiz Matos
Ana Maria Fiorini

Jornalista responsável
Carlos Hee (MTB 12567)

Capa
Laerte

Endereço
Rua Marquês de Itu, 273-285
Vila Buarque – Cep 01223-001
São Paulo/SP
Fone: +55 11 3121-3200
Email:
revistaalberto@spescoladeteatro.org.br

Impressão
A DEFINIR

Tiragem
2.000 exemplares

O surgimento da comédia remonta – como remontam, aliás, quase todos os aspectos da cultura ocidental – à Grécia Antiga. *Grosso modo*, enquanto a tragédia trazia à cena figuras e fatos heroicos e divinos, visando à catarse e a uma reflexão acerca da civilização que se formava, a comédia pautava sua escrita em cidadãos comuns, escravos e suas desventuras, buscando o riso – e, por conseguinte, um “desopilar dos fígados” dos muitos espectadores que acompanhavam por dias a fio as festividades teatrais.

Séculos se passaram e, entre diálogos com as ditas alta e baixa culturas, o cômico continua a existir e a se aperfeiçoar, deixando de ser mero apêndice do teatro para se tornar linguagem de fato, talvez pelo simples motivo de que, anterior à comédia em si, exista o humor, uma característica humana, ou, ainda, porque foi descoberto, ao longo dessa trajetória, que comicidade e humor podem ser também formas bastante críticas, instrumentos de formação e de uma noção de civilidade.

O tema, como se imagina, é extenso e saboroso (além de polêmico). E, portanto, é com muito orgulho que apresentamos a nova edição da *A[L]BERTO*, cujo eixo de investigação se concentrou, neste número, exatamente no assunto. Comédia e humor (e seus tênues limites e imbricações), o politicamente correto tão questionado atualmente, diálogos entre tradição e contemporaneidade, a cultura popular brasileira, dentre outros assuntos, são pautas que serão esmiuçadas nas páginas que seguem.

O Humor não poderia ficar de fora das discussões da revista, uma vez que é um dos oito Cursos Regulares – vale destacar, inéditos no país – oferecidos pela SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, instituição que carrega em seu DNA a dupla função de atender às demandas do mercado, formando profissionais qualificados nas diversas áreas das artes cênicas, e de fomentar reflexões sobre a prática artística contemporânea.

Esta oitava edição da *A[L]BERTO* é mais uma tentativa de contribuir para que o teatro ocupe um lugar não apenas como fenômeno estético, mas também como ferramenta formadora de um cidadão mais consciente e preparado.

A Secretaria de Estado da Cultura tem a felicidade de participar desse processo, facilitando a execução e a realização de trabalhos como o aqui proposto.

Boa leitura.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Alguns anos de discussão antecederam a criação, em 2010, da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco. As conversas reuniam importantes nomes do teatro paulistano – grande parte presente na instituição até hoje –, que refletiram sobre como seria a escola de seus sonhos. Quando a pedagogia do então projeto começou a se desenvolver, logo foi pensado um curso de Humor.

As aulas dessa área envolvem o ensino das técnicas de palhaço e vão além. Os aprendizes devem ser ótimos atores, usando seu conhecimento para fugir do riso fácil e provocar, em si e no público, uma mudança de olhar. O humorista observa a realidade, enxerga o invisível no visível e transmite o que vê de forma a provocar o riso.

No entanto, nem só de riso vive o humor. Recentemente, algumas piadas proferidas por humoristas notáveis, principalmente na televisão, causaram a ira do público, que, hoje, se manifesta intensamente pela internet. Foi o caso, por exemplo, de Rafinha Bastos, protagonista de muitas polêmicas.

Bastos foi um dos convidados a participar da Roda de Conversa sobre os limites do humor, em maio deste ano, na SP Escola de Teatro. O resultado dessa conversa está publicado nesta oitava edição da *A[L]BERTO*, cujo mote é, justamente, o humor. Ao lado de Bastos, estavam o dramaturgo Mário Viana e Fernando Neves, diretor da companhia teatral Os Fofos Encenam. Neves abordou o humor no teatro depois de ter suscitado discussões com a peça *A mulher do trem*, em que o uso de um tipo de máscara circense foi visto como *blackface*, linguagem racista usada nos Estados Unidos no século XIX.

Além de discutir os limites do humor, esta *A[L]BERTO* aborda o politicamente correto, o humor em tempos de internet e as funções do fazer rir: a graça deve agradar ao público ou deve incomodá-lo? O tema também é pensado em artigos de autoria do palhaço e diretor Hugo Possolo, do dramaturgo Luís Alberto de Abreu e da atriz e pesquisadora Tiche Vianna.

Com esta edição, a SP Escola de Teatro deseja ampliar a percepção e oferecer embasamentos sobre o humor e o ato de rir. Que a leitura deste número seja um estímulo às próximas gargalhadas.

IVAM CABRAL

Chegamos ao número 8 da revista *A[L]BERTO* e com ele alcançamos quatro anos de existência. A cada número, um assunto relevante, correspondendo, em grande parte, aos cursos oferecidos pela SP Escola de Teatro. Já passamos pelos temas Atuação, Dramaturgia, Iluminação, Sonoplastia, Cenografia, Encenação, Pedagogia e, agora, temos o Humor. A cada número, o tema se converteu em uma abordagem mais ou menos concentrada em algum aspecto relevante do ofício ou do conceito. Nada que esgotasse o assunto, mas trazendo contribuições importantes para serem discutidas em sala de aula e nos bate-papos da gente do meio. Felizmente, o teatro tem ainda muito a oferecer e a provocar.

Falando em provocação, este número traz alguns tópicos polêmicos relacionados ao humor, que nos remetem diretamente ao tema da liberdade de expressão e ao direito de um fazer artístico que não se submete ao que seria “politicamente correto”. Embora a matéria não esteja totalmente decifrada, ela vem exposta de maneira instigante na Roda de Conversa, que contou com a presença de Fernando Neves, Mário Viana, Rafinha Bastos, Hugo Possolo e Raul Barreto. De uma perspectiva mais conceitual e histórica, Hugo Possolo, Tiche Vianna e Luís Alberto de Abreu, três grandes especialistas no assunto, completam essa reflexão com textos sobre o universo do humor.

Percorrendo o sumário da revista, na sequência temos a crítica de *Madame Satã*, espetáculo do Grupo dos Dez, sob a direção de João das Neves e Rodrigo Jerônimo. O texto foi escrito a quatro mãos por duas das mais legítimas representantes da jovem crítica brasileira, Luciana Eastwood Romagnolli e Soraya Belusi, diretamente de Minas Gerais.

Evocando um tema importante na teoria do teatro, Ana Julia Marko fala sobre o coro e a coralidade na construção da cena moderna e contemporânea. No veio aberto pelos depoimentos de artistas sobre suas trajetórias, Evill Rebouças reflete sobre o trabalho da Cia. Artehúmus de Teatro, enquanto Patrícia Devesa nos escreve de Buenos Aires tratando do tema sempre instigante do *artivismo* teatral, que lá já tem história e tradição.

Continuando o bloco do Ensaio Geral, um artigo que deve ser referência para todos nós que tentamos nos entender nos meandros de leis de incentivo e outras legislações: Evaristo Martins de Azevedo revela onde o teatro encontra apoio e sustento na ordem do direito.

Em Outro Olhar, aceitando nosso desafio, Johana Albuquerque sai da área de conforto do palco-plateia e vai investigar a performatividade do mundo das artes plásticas, em visita à exposição de Ron Mueck. Eugênio Lima, por sua vez, troca a bancada de DJ pela tarefa de resenhista e, sem perder a batida do *hip-hop*, comenta o livro recém-lançado de sua companheira de palco Roberta Estrela D’Alva. Por fim, o jornalista e crítico Valmir

Santos passeia pelos bastidores da II Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, constituindo uma memória do que foi esse excepcional encontro com produções vindas de oito diferentes países, em um ambiente de fruição e reflexão intensivas.

Esperamos, uma vez mais, que esse conjunto de artigos seja um bom motivo para conversar e produzir mais pensamento sobre o teatro, pois este é, modestamente, nosso desejo e norte ao longo desses últimos quatro anos: que o fazer do teatro seja sempre acompanhado pelo debate e pela formação de um pensamento crítico. Que desfrutem.

SILVANA GARCIA

Ponto de Convergência

Seria fácil, se não fosse cômico – Hugo Possolo, 11

Dramaturgia do riso – Luís Alberto de Abreu, 22

A comicidade através da máscara – Tiche Vianna, 30

RODA DE CONVERSA

Fernando Neves, Mário Viana e Rafinha Bastos conversam sobre humor e atualidade, sob a condução atenta (e divertida) de Raul Barreto, 42

Primeira Fila

Teatro de resistências – Luciana Eastwood Romagnolli e Soraya Belusi, 67

Ensaio Geral

Deformação em coro – Ana Julia Marko, 77

A relação entre espectador e espetáculo: quanto mais atravessamentos, mais humano? – Evill Rebouças, 85

El activismo a través del teatro: a propósito de las prácticas políticas y prácticas escénicas en la primera década del siglo XXI – Patricia Devesa, 93

Teatro: o que lhe é de Direito – Evaristo Martins de Azevedo, 104

OUTRO OLHAR

Ron Mueck: a performatividade na contemplação do humano – Johana Albuquerque, 113

Para Ler

Microfone aberto – Eugênio Lima, 135

Já Visto

Paleta de concepções e práticas cênicas radicais – Valmir Santos, 147

PONTO DE CONVERGÊNCIA



PÁGINA ANTERIOR Vinicius Schiezero
em *Experimento verde*, 2015. Foto do
arquivo da SP Escola de Teatro.

Seria fácil, se não fosse cômico

Hugo Possolo

Fiquei procrastinando para escrever este artigo. Fui usando os adiamentos do debate sobre Humor contemporâneo para esta *A[L]BERTO*, aqui editado e publicado, como desculpa. Fui querendo valorizar a minha opinião com ideias mirabolantes que nunca vieram. Fui mentindo para mim mesmo que esse tema já estava esgotado. Enfim, fui ridículo! É difícil que as pessoas se encarem assim ridículas? Será que se sentir ridículo seria se sentir menor? Por quê?

Estou, neste instante, escrevendo sobre um aqui-agora que norteia meu jeito de fazer humor, o que me dá adrenalina na mesma proporção em que irrita os editores, mas espero que isso não atrapalhe muito o entendimento do leitor.

Cheguei a elaborar um título impactante, para me projetar no patamar de intelectual provocativo e ganhar algum *status*, para assim conseguir uma boquinha como jurado de algum edital ou quem sabe ampliar meu leque de possibilidades sexuais (lembre-se: existem taras para tudo!).

O título bombástico seria “A humanidade não precisa rir”. Sei que alguns iriam ler a ironia, mas sempre tem aqueles que levam tudo tão a sério que seriam capazes de querer me transformar no líder de uma seita anti-humor capaz de promover atos terroristas contra esses palhaços que vivem zombando de tudo.

Pensar na história da humanidade sem o riso seria um exercício de imaginação monstruoso. Sobraria, com muita sorte, apenas uma visão trágica do mundo.

Aristóteles, em sua *Poética*, pensa a Tragédia. Define a maneira como, enquanto espectadores, nossas emoções e reflexões transbordam no ponto catártico, aquele no qual mesclamos as sensações de horror e piedade. Temos horror de Édipo, que matou o próprio pai e fez sexo com a própria mãe, na mesma intensidade com que temos piedade, porque seu destino, e também sua trajetória social e política, o levou a cometer tais gestos.

O sumiço do livro de Aristóteles que versaria sobre a Comédia já gerou muitas especulações científicas e variadas ficções sobre seu paradeiro. O fato é que a humanidade ficou sem explicações sobre qual seria a catarse do Riso, além de deixar comediantes, humoristas e palhaços, por milênios, sem um aparato filosófico e histórico que fundamentasse seu ofício. Note

que, apesar disso, continuaram a fazer os outros rirem.

No século passado, diversos pensadores se dispuseram a contribuir com uma reflexão mais aprofundada sobre o Riso. Eu destacaria Henri Bergson,

Mikhail Bakhtin, Friedrich Nietzsche e Dario Fo. Estudando esses autores, aliando minha prática e reflexão como palhaço, chego à conclusão de que na obra cômica não existe um único ponto catártico, e, sim, diversos pontos catárticos, dispostos em ordem imprevisível ao espectador, de modo que ele seja sempre surpreendido.

Se a Tragédia nos conduz a um ponto culminante no qual a comoção purga sentimentos, a Comédia vai nos desviando da rota, nos jogando diante de tensões para que o riso venha como alívio. Na Tragédia somos conduzidos pela emoção, enquanto a Comédia, por várias vezes, coloca o público em estado de alerta constante, aguçando a razão. Ambas trabalham com emoção e razão, mas os acentos são diferentes. Não se ri do que não se entende, mas se pode chorar do que não se entende.

Esse é um ponto crucial para perceber que, ao longo da História, o Riso gera incomodo às estruturas sociais, econômicas e políticas estabelecidas, uma vez que provoca acentuadamente o raciocínio.

As máscaras da Comédia e da Tragédia, que simbolizam o Teatro, carregam um sentido amplo sobre essa diferença. O que é trágico está ligado à dor, e o que é risível está ligado ao prazer. A dor representa o medo que temos da morte. Nos coloca no limite de perder a existência. Seja porque iremos partir – a morte em si, o nada ou uma vida posterior –, seja pelo sentimento de perda, não somente da vida, mas do poder, das conquistas, do que está estabe-

SE A TRAGÉDIA NOS CONDUZ A UM PONTO CULMINANTE
NO QUAL A COMOÇÃO PURGA SENTIMENTOS, A COMÉDIA
VAI NOS DESVIANDO DA ROTA, NOS JOGANDO DIANTE
DE TENSÕES PARA QUE O RISO VENHA COMO ALÍVIO.

lecido. Já o prazer significa a própria vida, nasce com o sexo que a principia, representado no gozo, na satisfação de existir. O prazer significa que damos continuidade à espécie, portanto menos efêmeros do que nos imaginamos, e, na busca do prazer, somos impulsionados a viver e a querer mais, nos tirando do estabelecido. A dor nos imobiliza e o prazer nos coloca em movimento.

Em contraposição à dor, o prazer simboliza a continuidade. Isso pode, por vezes, fazer com que ignoremos a finitude das coisas. Ou seja, somente ligados ao prazer, restritos a uma visão hedonista de mundo, perderíamos a seriedade ao encarar a vida. O hedonismo é também visto como uma não aceitação das estruturas sociais

estabelecidas. Não raro, as sociedades recusam aqueles que se voltam ao prazer, pois estes estariam supostamente se recusando a produzir para essa sociedade. Como o humor é uma relação que aponta para o prazer, é visto como uma busca do hedonismo e como abandono de uma sociedade produtiva. Ou seja, como algo bárbaro, no sentido de que aqueles que têm prazer, ou os que riem, não se importam com determinados valores sociais.

Embora seja científico e comum dizer que o homem é o único animal que ri, a visão de quem quer conservar os parâmetros sociais é tratar quem ri, quem provoca o riso, quem quer fazer sexo por prazer, quem quer gozar a vida, como pessoas que restringem sua vida ao aspecto animalesco. O paradoxo que esse conservadorismo aponta é não enxergar que é possível, e bastante humano, admitir que somos animais.

Acredito que a coexistência das duas visões de mundo, a da dor e a do prazer, é mais plena, ampla e proveitosa. Admitir a dor e o prazer como valores sociais é uma das buscas filosóficas da humanidade. No entanto, é bom ressaltar que a História da humanidade constituiu a civilização ocidental de maneira guerreira, sanguinolenta e patriarcal, ou seja, sempre se apoiou muito mais na visão trágica de mundo.

ACREDITO QUE A COEXISTÊNCIA DAS DUAS VISÕES DE MUNDO, A DA DOR E A DO PRAZER, É MAIS PLENA, AMPLA E PROVEITOSA. ADMITIR A DOR E O PRAZER COMO VALORES SOCIAIS É UMA DAS BUSCAS FILOSÓFICAS DA HUMANIDADE.

CATARSE DO RISO

Se compreendermos o mundo entre aquilo que a humanidade fez sobre a natureza já existente teremos, de um lado, o nosso intelecto que absorve e tenta perceber e lidar com a existência e, de outro, a natureza em todos os seus aspectos, tanto nos externos e palpáveis, como as árvores, rios ou nuvens, quanto naquilo que nos é interno e subjetivo, como os instintos, desejos e emoções.

O ALÍVIO QUE SENTIMOS AO RIR GERA PRAZER, O QUE NOS FAZ SENTIR QUE ESTAMOS EXISTINDO PLENAMENTE, ASSIM COMO NOS SENTIMOS PLENOS NO GOZO SEXUAL. SOMENTE A HUMANIDADE RI E FAZ DO GOZO SEXUAL UM VALOR SOCIAL.

Os diversos pontos catárticos do humor não são compostos apenas de piadas encadeadas em uma peça cômica. A Comédia, em todas as suas formas, conduz o público a expectativas, cujas conclusões vai acreditando que pode prever, gerando uma tensão. Quando o espectador é surpreendido por uma expressão que contradiz essa expectativa, a surpresa lhe traz alívio.

A tensão é um exercício do intelecto que, interrompido pela conclusão surpreendente, nos leva ao alívio de que pertencemos à natureza. Esse alívio é traduzido pela emoção chamada Riso.

A Comédia, portanto, nos conduz prioritariamente pela racionalidade para que nos atiremos diante de nossa irracionalidade, nossa natureza interior. Não se trata de refletir sobre essa condição, mas constatar sensorialmente que nosso intelecto não dá conta de tudo, que somos infinitamente menores que a natureza. O alívio que sentimos ao rir gera prazer, o que nos faz sentir que estamos existindo plenamente, assim como nos sentimos plenos no gozo sexual. Somente a humanidade ri e faz do gozo sexual um valor social.

A TAL FUNÇÃO SOCIAL DA COMÉDIA

As tragédias são edificantes, exemplares e sua função, já bem descrita por Aristóteles, aponta rumos para evitarmos a dor no sentido de melhorarmos a sociedade. Já as comédias, como aponta Bakhtin, são demolidoras, derrubam ícones por derrubar, sem a menor pretensão de reerguê-los. Na essência, a Comédia não quer melhorar nada, quer desfrutar a vida, oferecer prazer.

É aqui que o moralismo se vale da Tragédia para colocar a Comédia como forma expressiva do que é lascivo, inaceitável, pernicioso, uma vez que não dá exemplos e, além de tudo, critica o que já está estabelecido ou conquistado.

O moralismo não é privilégio das classes dominantes, que sempre buscam se impor à sua época com seu pensamento estruturante. Todas as classes sociais reproduzem esse pensamento para manter a sociedade produzindo aquilo que todos acreditam que seja o bem comum. Assim, os mais pobres reproduzem o pensamento dos mais ricos. Além disso, o conservadorismo sempre teve como aliado a institucionalização dos que pretendem explicar ou dar símbolos e significados à nossa existência: as religiões.

Não à toa, ao longo da História, comediantes foram perseguidos pela Igreja católica com a mesma violência com que fundamentalistas islâmicos atiraram nos cartunistas do *Charlie Hebdo*.

Claro que, hoje, não se pode resumir a produção artística à Comédia e à Tragédia apenas, mas elas são a raiz de toda uma variedade de expressões cênicas – e também de outras linguagens –, que indicam uma maneira de ser, de estar e de olhar o mundo.

As visões de mundo moralizantes buscam conservar o que está estabelecido. Ou seja, a visão trágica de mundo acomoda melhor o ímpeto conservador de uma sociedade, enquanto uma visão cômica, porquanto prazerosa, vai contra o que está estabelecido. Isso não quer dizer que tudo o que é cômico seja transformador em si.

Existe um humor conservador. Uma visão estereotipada da vida carrega um enorme conservadorismo, que repete e reafirma preconceitos. Estereótipo é um eco, uma repetição que insiste em determinar algo como imutável, ignorando transformações e carimbando comportamentos e papéis sociais como inaceitáveis.

Conforme a época, essa repetição vai perdendo a força, não somente porque as transformações sociais engolem seu efeito perene, como também pela perda da comicidade, uma vez que a insistência no eco a faz previsível, sumindo com sua graça. Ou seja, o humor conservador tem um componente de autodestruição. Isso não quer dizer que, uma vez que ficará superado, não deva ser criticado. Porém, é importante constatar que suas contradições, inerentes à sua forma, carecem de um estudo mais aprofundado que apenas a condenação moral de sua existência. Afinal, a repetição e o eco também geram algum prazer.

No sentido inverso, as mesmas contradições surgem no humor mais engajado, cujos autores pretendem uma transformação social e se posicionam independentes da visão estereotipada. Porém, é inevitável que acabem usando um mecanismo cômico de reprodução de elementos conservadores. Isso acontece porque rimos do que é diferente. Em qualquer aspecto, seja social, político, cultural, físico ou estético, iremos rir das diferenças. E, claro, ninguém está totalmente isento de preconceitos. Enxergar no que é diferente algo menor em termos de valor social é que o problema.

Um homem é muito distinto de outro em forma, gestos e intenções, e se isso é risível, pode ser interpretado como a diminuição do outro.

A VISÃO TRÁGICA DE MUNDO ACOMODA MELHOR O ÍMPETO CONSERVADOR DE UMA SOCIEDADE, ENQUANTO UMA VISÃO CÔMICA, PORQUANTO PRAZEROSA, VAI CONTRA O QUE ESTÁ ESTABELECIDO. ISSO NÃO QUER DIZER QUE TUDO O QUE É CÔMICO SEJA TRANSFORMADOR EM SI.

O humor tem uma potência maior para a contestação, pelo seu poder demolidor, mas não é em si transformador. Somente o artista, ciente de seu papel social, é quem vai definir para onde aponta sua metralhadora. Tiros para todos os lados não definem o alvo. Alguns preferem atirar a esmo, outros têm mira localizada. Vai depender do que cada um quer dizer com sua forma expressiva, mas cabe somente ao artista definir seus alvos. Criar regras, ou impor a um artista para onde atirar, seria um dirigismo que faz sombra à sua liberdade de expressão.

Já ouvi a tese de que o termo “politicamente correto” é uma manobra da direita para desqualificar as lutas da esquerda. Discordo. A arte não é capacho ideológico, no qual preceitos de qualquer ordem devam ditar sua expressão. Os fenômenos estéticos são uma interferência histórica na vida das sociedades, por meio dos quais os artistas mostram suas percepções, racionais e sensoriais, para dialogar com o público.

O valor maior da arte não está na expressão individual do artista, mas na maneira como se procede ao diálogo com o público, de como este altera a obra do artista e de como a obra do artista altera a vida social. Sujeito a regras ideológicas, ou religiosas, ou políticas, o artista se torna um serviçal cego de preceitos que lhe retiram a capacidade de diálogo e interação com o sentido público de sua arte.

HISTÓRIAS CLÁSSICAS

Outro aspecto que afeta a leitura sobre o Riso é que, em todas as linguagens pelas quais transita o humor, o plano ficcional é lido como uma ponte imediata com a realidade, pois, para absorvermos a comicidade das expressões, lidamos com o intelecto. Essa é uma das grandes dificuldades da humanidade para aceitar o humor como algo poético, metafórico, hiperbólico – ou seja lá quais forem as figuras de linguagem que utilize! Ele sempre será chamado a se conectar com o real.

Uma mulher que mata os próprios filhos para vingar-se do homem que ama faz de *Medeia* uma tragédia que, há mais de dois mil anos, nos faz refletir sobre a condição humana. E se fosse uma comédia?

Na época da ditadura militar brasileira, um censor ignorante (perdão pelo pleonismo), ao assistir à peça, queria prender o autor Eurípides por estar aviltando a imagem das mães.

A ideia de aviltamento do outro ou de um grupo social é mais cobrada daquilo que nos faz rir, por ser considerada uma forma de desprezo, enquanto o choro sobre um tema significa que ali está embutido um profundo respeito. Por isso é que ao humor sempre quiseram, não só atualmente, nem somente no Brasil, estabelecer parâmetros, criar regras, impor limites ao fazer artístico, separando uma arte “séria” de uma arte “abusada”.

Eu gostaria de interpretar o personagem anárquico Grinch, criado por Dr. Seuss. Para isso, pintaria meu rosto de verde. Qual a diferença entre pintar o rosto de verde ou pintar de preto para interpretar um personagem cômico negro? Nenhuma, são máscaras. Mas a ideia de que o humor é fator de humilhação tem feito ativistas confundirem seu propósito, impondo à máscara o papel de agressão e não o de representação.

A agressão pode estar no conteúdo da representação da máscara, no texto, na maneira como o ator interpreta aquela personagem verde ou preta, mas ainda assim será ficção. E personagens têm contradições humanas para se tornarem interessantes aos olhos do público e entrarão em diálogo com ele, que julgará suas ações. É subestimar o sentido público da arte querer proibir qualquer tipo de máscara.

Além disso, o Riso, encarado como zombaria, como escárnio, é o que faz com que o suposto agredido por uma ofensa nele contida justifique uma reação contrária. Se fosse pintar o rosto de negro para representar o mouro Otelo, seria mais nobre? Não poderia?

Por que alguém se sente diminuído por uma obra cômica se o mesmo tema abordado por um drama não traz o mesmo incômodo?

Fico muito intrigado quando me chamam ao debate sobre os “limites do humor”. Existe um limite para o que é trágico? A não ser que seja uma censura, que é um limite imposto à força, nada impede que nas artes se aborde qualquer tema e da maneira que se quiser. Então, por que querem que com o humor seja diferente?

Excetuando os casos de censura, o limite da expressão artística é o que o artista quiser e for capaz de expressar. Se vai reverberar na sociedade é que poderá fazer de sua expressão algo significativo ou não.

Acredito que aqueles que querem impedir uma expressão artística, seja ela qual for, possuem a mesma brutal mentalidade de quem quer impor a todos o seu ponto de vista. Uma visão de mundo única e totalitária é o que buscam.

QUAL A DIFERENÇA ENTRE PINTAR O ROSTO DE VERDE
OU PINTAR DE PRETO PARA INTERPRETAR UM PERSONAGEM
CÔMICO NEGRO? NENHUMA, SÃO MÁSCARAS.

Pior que a ignorância do fanatismo, de um censor ditatorial ou de um grupo religioso que queira impor sua visão impedindo um comediante de fazer uma piada, são aqueles que confundem realidade e ficção.

A ficção pode abordar a questão filosófica e complexa sobre a verdade, mas ela não é a realidade sobre essa verdade. É apenas uma ficção, uma projeção do real para tratar de forma artística a realidade ali representada e que busca significados sobre a verdade. Esse embate, que alimenta obras de arte ao longo de séculos, é importante também para o entendimento de uma simples piada. Aliás, basta analisar um pouco para ver que muitas piadas contêm um forte questionamento filosófico.

Convém lembrar também que tanto a realidade como a verdade nunca serão absolutas nem na vida, nem na arte, porque são dialéticas e estão em constante transformação histórica.

É risível – e aconteceu mais de uma vez na realidade – acharmos uma pessoa imbecil porque ela agrediu na rua uma atriz que representa uma vilã em

CONVÉM LEMBRAR TAMBÉM QUE TANTO A REALIDADE
COMO A VERDADE NUNCA SERÃO ABSOLUTAS NEM
NA VIDA, NEM NA ARTE, PORQUE SÃO DIALÉTICAS E
ESTÃO EM CONSTANTE TRANSFORMAÇÃO HISTÓRICA.

uma novela. Misturar ficção e realidade revela uma imensa incapacidade, a dos que não querem ler metáforas e insistem em substituir os sentidos artísticos por códigos objetivos do mundo real. Impor esse modo de existência tornaria

a vida inviável, já que levaríamos tudo ao pé da letra, não aceitando abstrações, nem subjetividades. Sem a subjetividade não existiria, por exemplo, o aprendizado, a educação. Sem a subjetividade seríamos animais repetidores de padrões, incapazes de raciocinar.

Um fanático torcedor de um time acredita que o torcedor de outro time é seu inimigo de morte, fazendo com que isso o leve ao gesto de matar um torcedor de outro time. Burrice. O homem que agride o outro porque o outro é homossexual quer impor seu modo de vida à força. Burrice. Não vejo diferença na confusão que é feita por um grupo que se contraponha ideologicamente ao conteúdo de uma piada, quando quer impedir um comediante de exercer o seu ofício.

Acontece que contra burrice não tem injeção. Não há remédio que cure o idiota que quer calar um comediante. Talvez sua piada não revele a verdade filosófica esperada, mas acreditar que o comediante seja o dono dessa verdade diminui a capacidade do interlocutor agressivo, que se coloca no pior grau de inteligência já visto na humanidade. Afinal, cães sabem distinguir uma brincadeira de um ataque real, enquanto grupos de fanáticos acreditam que uma piada é um ataque real.

Um homem aleijado que manipula os outros em sua sede de poder, assassinando parentes e traindo seus aliados, é uma história que serve tanto ao trágico como ao cômico. O gênio de Shakespeare fez de *Ricardo III* um ícone da fina ironia no palco, que, como toda sua obra, incluía o humor para dar alívio cômico às suas tragédias. Fazer uma comédia sobre um aleijado (desculpe, leitor, sobre um deficiente físico), cujo caráter se revela aterrorizador, seria motivo para os que gostam de impor “limites ao humor”.

Muitos que pensam assim querem que o humor se coloque a serviço de causas, que traga mensagens, como se coubesse à arte um papel de ativismo social maior do que sua essência oferece.

A MENSAGEM

Imagina-se que um artista queira defender causas sociais, afinal está sintonizado com seu tempo e quer expressar ideias e sentimentos que muitas vezes não estão tão visíveis. Vejamos os seguintes versos:

Pela honra dos nossos mortos,
de nossas jovens estupradas
e das crianças sem pais
vingaremos tais infâmias!

Ou

O dia da Liberdade e do Pão desponta!
A chamada foi feita pela última vez!

Qualquer um apoiaria claramente o sentido desses versos, os primeiros em defesa dos mais fracos e os dois versos finais clamam pela liberdade garantida pelo alimento que nos sustenta. Porém, estão fora de contexto. Os primeiros versos pertencem ao hino fascista espanhol e os outros ao hino nazista alemão.

Dou esse exemplo aos que gostam de descontextualizar uma obra inteira para defender seu ponto de vista. Ao retirar os versos do contexto, posso dizer que defendem ideais que dariam orgulho a um socialista. Visão histórica e social, que possa inserir a manifestação artística no âmbito de suas pretensões, não é tarefa simples e requer mais atenção, mais visão crítica de mundo.

É comum, seja nos ataques dos moralistas ao sentido de uma piada bem como na crítica de arte especializada – que cada vez mais vem se especializando em ser um guia de consumo da cultura de massas –, retirar a obra de seu contexto ou retirar dela um fragmento com o objetivo de julgar a parte pelo todo.

O meu grupo, os Parlapatões, com 24 anos de estrada, mais de 56 peças carregadas de humor, questionamentos sociais e políticos, com radicalidade provocativa, sem rabo preso com nada, com várias atrizes integrando seus elencos, foi taxado de misógino por causa de uma piada que foi descontextualizada de sua obra. É algo covarde e cruel, onde um crítico tenta impor ao grupo papel que não lhe pertence.

Aliás, a piada, feita num auto natalino, trazia (e ainda trará) um homem da plateia para fazer o burro e uma mulher para fazer a vaca do pre-

sépio. Desse trocadilho, nasce a brincadeira ingênua, de duplo sentido, de chamar o homem de burro e a mulher de vaca. Note que isso é feito por um

TENHO QUE LEMBRAR O CRÍTICO DE QUE UMA
PIADA NÃO É UMA DEFESA DE TESE?

personagem estúpido, que é um diretor de cinema caricato em seu autoritarismo. Ou seja, uma piada que evidencia um jeito de pensar bem tolo e presente na sociedade. Ao contrário de misoginia, trata-se de uma crítica, que não se pretendia profunda, de um comportamento humano. Tenho

que lembrar o crítico de que uma piada não é uma defesa de tese?

EM UM MUNDO CADA VEZ MAIS OBJETIVO,
NO QUAL A SUBJETIVIDADE É SUFOCADA, ONDE
FICARÁ O PODER DA METÁFORA?

Eu poderia, na mesma linha de raciocínio mequetrefe, dizer que um jovem negro e *rapper* que usa um tênis

made in China está apoiando a escravidão, já que todos sabemos que crianças são exploradas na confecção desses artefatos? Descontextualizar é fácil e cria distorções imensas e perigosas.

Em um mundo cada vez mais objetivo, no qual a subjetividade é sufocada, onde ficará o poder da metáfora?

ENFIM, O CONTEMPORÂNEO

Quem está nas redes sociais pode perceber que os indivíduos agem e se comportam obedecendo à mesma estrutura de pensamento de uma grande corporação. Em seus perfis publicados, todos têm uma missão, eliminando suas contradições humanas para discursarem de forma institucionalizada. Cada pessoa tem uma representação virtual, uma empresa feliz, que a insere

no mundo de modo que a vejam como gostaria de ser vista e não como de fato pode ser. Essa institucionalização do indivíduo reproduz a estrutura do pensamento dominante.

A reprodução de modelos de pensamento contribui tanto para a descontextualização como para um acirramento de opiniões que não estão mais em debate, apenas estão confrontadas, sem diálogos nem aprofundamentos. O que se chama de polarização não passa de uma superficialidade generalizada das análises.

Tomadas de posição sem diálogos reforçam o pensamento impositivo e, portanto, totalitário. Não importa se à esquerda ou à direita, se acima ou abaixo, o fator determinante que molda o pensamento contemporâneo está cercado pelo desejo de impor ao outro a sua visão única. Um jeito de tratar e ver o mundo cuja melhor síntese é o fascismo.

A culpa não é da internet. O acesso amplo à informação e a profusão de debates, dos fuxicos mais banais à discussão das maiores questões filosóficas, têm espaço e ampla difusão na rede. É um foro de discussão importante, que pode mudar os rumos da História.

O fato é que a opinião pública mudou de lugar. Gostaria de refletir como o humor vai lidar com esse modelo de pensamento. Bom, isso é tema para outro artigo. Agora quero procrastinar de novo.

Sou ridículo e adoro que riam de mim. Isso não me diminui em nada e só me faz feliz.

HUGO POSSOLO é palhaço, dramaturgo, diretor do grupo Parlapatões e coordenador de Atuação da SP Escola de Teatro. Vagabundo, mas somente nas horas vagas.

Dramaturgia do riso

Luís Alberto de Abreu

O riso é uma manifestação do comportamento humano que costuma carrear reações completamente contraditórias. De um lado, a simpatia por sua leveza e alegria, de outro, o desprezo por sua inconsequência, de outro, ainda, o ódio dos sistemas autoritários por sua capacidade corrosiva e destruidora. Isso sem mencionar o preconceito e a intolerância da moral religiosa em razão do caráter profundamente profano de sua manifestação.

O riso deforma a expressão, decompõe o corpo, explode em descontrole. Mas a descompostura não se limita ao corpo, o riso é também visto como um corruptor moral. Cristo nunca riu, quando muito exultou, atesta o Novo Testamento, e é impensável o Pai Eterno torcer a boca num riso qualquer, nem ao menos num esgar de ironia. Da mesma forma não concebemos um herói desfazendo-se em gargalhadas, e nenhuma pintura ou estátua de algum prócer da pátria será flagrada rindo. O poder se exige sério, grave, dramático até. A dramaturgia clássica não mistura o riso com o drama, e no melodrama o riso evidencia a loucura ou é indício da índole malévola do vilão.

Talvez nada seja menos sagrado do que o riso e é possível que o homem, criado à imagem e semelhança de Deus, segundo afirma o texto bíblico, tenha desenvolvido por si próprio uma característica que não estava presente no modelo divino. O riso parece não só diferenciar o homem dos animais, mas também das divindades.

O atentado de membros do grupo terrorista Al-Qaeda à revista satírica francesa *Charlie Hebdo* parece reafirmar a ira milenar contra o riso. Foram

doze mortos e onze feridos na chacina, entre os quais Georges Wolinski, 80, um dos mais conhecidos, ativos e engraçados cartunistas surgidos na vaga da chamada contracultura dos anos 1960. Wolinski, como era mundialmente conhecido, morreu pelo crime de provocar o riso, manifestação que seus traços livres e suas pequenas e contundentes histórias e cartuns produziram por mais de meio século. No mundo inteiro levantaram-se vozes indignadas contra o ato de terror, mas muitas dessas mesmas vozes que condenaram a violência colocaram reticências à atuação da revista satírica. Alguns verbalizaram claramente que os autores da revista provocaram, com suas sátiras às religiões, a violenta reação terrorista. Os redatores e cartunistas da revista teriam ultrapassado os limites. Quais limites é a pergunta.

Se o atentado atesta, por um lado, a intolerância de facções político-religiosas, por outro, revela o poder perturbador que o riso exerce sobre o pensamento e o comportamento humanos. Mas que poder é esse? Que qualidades ou quais valores esse poder abriga? E mais: qual a função do riso na sociedade já que ele é tão fundamente entranhado no ser humano, a ponto de não se entender a humanidade sem o riso?

Dadas a amplitude e a profundidade do fenômeno do riso, torna-se necessário entender um pouco essa aparentemente inofensiva manifestação do comportamento humano antes de refletir sobre o processo de sua criação na dramaturgia. Menos do que dar conta da complexidade do riso, que de resto já foi objeto de estudiosos de várias áreas, o que se propõe aqui é apenas uma rápida reflexão dos caminhos que o riso percorre desde a primeira intenção do dramaturgo em construir uma personagem ou uma peça cômica até a explosão incontida de alegria no rosto do público.

QUAL A FUNÇÃO DO RISO NA SOCIEDADE JÁ QUE ELE É TÃO FUNDAMENTE ENTRANHADO NO SER HUMANO, A PONTO DE NÃO SE ENTENDER A HUMANIDADE SEM O RISO?

DO QUE SE RI?

O caminho inicial talvez seja compreender o aparente paradoxo que acompanha o riso. É possível afirmar que ele é motivo de ira, desprezo ou desqualificação quando diariamente vemos no teatro, no cinema, na TV e em outras mídias um número bastante grande de produções cômicas?

O fenômeno do riso abrange uma extensa gama de manifestações que vai do simples e ingênuo trocadilho de palavras até à corrosiva e destruidora sátira aos poderes constituídos. Riso é entretenimento passageiro e é também trabalho de demolição. É uma brincadeira engendrada pela inteligência e

pelo prazer humanos que no mesmo divertimento pode destruir castelos de cartas e milenares castelos de pedra.

Em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, o filósofo russo Mikhail Bakhtin desenha a cultura popular do período como impregnada por uma visão de mundo risonha, em contraposição à seriedade da cultura dominante marcada pelos valores da moral cristã. Avalia ainda o autor que, à época, havia um processo de permeabilidade entre os valores da

cultura popular e da cultura dominante religiosa, processo de contaminação que diminuiu consideravelmente com o advento da cultura burguesa. Independentemente do maior ou menor trânsito de valores entre a cultura popular e a

A CHACINA DOS HUMORISTAS DA REVISTA COLOCOU DE FORMA IMPOSITIVA O PROBLEMA SOBRE OS LIMITES DO RISO. E DISCUTIU-SE MUITO, NOS DIAS SEGUINTESS, ESSA QUESTÃO. HÁ LIMITES PARA O RISO?

cultura oficial nas variadas épocas históricas, a seriedade parece ser o traço dominante na cultura oficial. Seriedade que facilmente pode se transformar em sisudez, intolerância e violência, características dos regimes autoritários. A cultura oficial é necessariamente séria, e a liturgia do poder requer ritos imponentes, comedidos, de uma teatralidade que beira o gênero dramático. Discursos, julgamentos, sessões do congresso e pronunciamentos buscam o tom sério e por vezes dramático, nem sempre com bons resultados.

Nas manifestações de 2013, um vídeo tornou-se viral na internet. Trazia a imagem de um jovem que dançava no meio de uma avenida, debochando do risco e do perigo representado a poucos metros pelo pelotão de choque encarregado de reprimir a manifestação. Dançava tentando desviar-se das balas de borracha atiradas pelos mantenedores da ordem. Era uma imagem claramente risonha e tão perturbadora para os policiais que, é claro, o jovem não dançou muito tempo, mas a imagem ganhou significado não muito distante dos acontecimentos do atentado ao *Charlie Hebdo*. O riso desperta a fúria dos representantes do poder constituído ou daqueles que o buscam.

A chacina dos humoristas da revista colocou de forma impositiva o problema sobre os limites do riso. E discutiu-se muito, nos dias seguintes, essa questão. Há limites para o riso? Em princípio, não há. Apesar das tentativas de se reger o comportamento humano por conceitos politicamente corretos, a função do riso é absolutamente destrutiva, desde a sátira mais viperina ao chiste mais familiar e inocente. Aqui, talvez, podemos começar a entender um pouco mais sobre a complexidade do riso. O gênero trágico, o gênero sério por excelência, é absolutamente construtivo. Comédia e tragédia são gêneros contraditórios em suas funções.

O herói trágico é um herói construtor, é aquele que estabelece novas leis, novas formas de convívio num mundo dominado pelo caos ou desequilibra-

do por alguma espécie de injustiça. Ele coloca sua força, sua habilidade e sua inteligência no combate aos velhos costumes e na construção de uma nova visão de mundo, numa nova forma mais justa de relacionamento entre os homens. Por isso, é considerado um herói construtor, um ser quase sagrado. No entanto, há que se considerar dois aspectos na presumida sacralidade do herói. O primeiro é que o herói é humano e a condição do ser humano é o erro. Heróis são homens que falham. Outro aspecto a se considerar na condição humana é o tempo. O ser humano é sujeito ao tempo, e a passagem do tempo é o que faz crescer e amadurecer as coisas, da mesma forma que também as corrói e envelhece. Envelhece os seres, envelhece também todas as construções humanas, as leis, os costumes, as instituições, as sociedades. É nesse momento que entra em cena o riso. Ele aponta as falhas dessas construções, implacavelmente coloca à mostra o mofo, a decrepitude, o inexorável envelhecimento dessas edificações culturais, muitas vezes trabalhosas e caras ao ser humano. O riso gargalha que a única solução é arrasar para começar a ser construído novamente e indica que o eterno movimento de construção e destruição talvez seja a própria essência da condição humana. Talvez seja essa verdade exposta pelo riso que desafia tanto falsos moralistas como governos autoritários ou grupos extremistas. Tudo é passível de riso, e os incomodados que se mudem para outro planeta ou transformem o mundo numa teocracia séria e sagrada. De preferência, sem seres humanos, os quais aprenderam a rir e aparentemente não querem abrir mão dessa característica que os define.

O princípio do riso atua assim no mundo da matéria e age da mesma forma no mundo do espírito. O riso é profano, “corporal”, como conceitua Bakhtin. Nesse sentido, ele é contraditório ao sagrado e age da mesma forma corrosiva com as instituições leigas

e com as instituições religiosas. Ri, satiriza, brinca com o sagrado e com tudo que o ser humano tenta sacralizar, sejam templos, crenças, imagens, concei-

tos ou livros. No entanto, brincar, demolir, destruir pelo riso não significa aniquilar como fizeram os militantes da Al-Qaeda. Significa apenas colocar sob o crivo do riso aspectos das crenças, dos costumes, das leis, dos caracteres humanos e das instituições. O que for suficientemente sólido permanece, o resto cai na vala comum do ridículo. Afinal, que crenças frágeis são essas que se sentem ameaçadas por uma simples revista?

A visão de mundo risonha da cultura popular é ambivalente, segundo Bakhtin, e engloba em si a seriedade, o sagrado e o sublime. O riso não tem a pretensão de negar nem de extirpar a fé, nem a crença, nem o drama, nem

TUDO É PASSÍVEL DE RISO, E OS INCOMODADOS QUE SE MUDEM PARA OUTRO PLANETA OU TRANSFORMEM O MUNDO NUMA TEOCRACIA SÉRIA E SAGRADA.

busca sua aniquilação, apenas brinca com todas essas coisas. O riso é uma criança que aponta que o rei está nu e tem a bunda caída. Aliás, a energia entrópica do arquétipo básico da comédia, o *trickster*, que origina tanto as figuras de arlequim como a do palhaço excêntrico circense, de Carlitos, ou de Macunaíma, é a mesma energia que anima a primeira infância de um ser humano.

Para entrar finalmente no domínio específico da dramaturgia, a questão primeira a ser respondida talvez seja “O que provoca o riso?”. Em *A experiência viva do teatro*, Bentley cita Freud ao falar em desrepressão, ou seja, o riso, para o inventor da psicanálise, seria, em grossas palavras, resultado do alívio das tensões, em especial daquelas ocasionadas pela repressão.

O RISO QUE PRETENDE REBAIXAR O INDIVÍDUO OU GRUPO TEM ORIGEM NO PRECONCEITO E NA TENTATIVA DE EXCLUSÃO E NÃO NA BUSCA DO PRAZER COLETIVO QUE É A FONTE DO RISO.

É bem possível que o ser humano ria por causa disso. Já Bergson, em seu pequeno e importante estudo intitulado *O riso*, fala em desvio daquilo que projetamos, de certa expectativa “normal” que

temos em relação ao comportamento humano. Rimos daquilo que foge ao comum, à lógica, ou melhor, rimos do que se contrapõe à nossa expectativa lógica, do que extrapola o bom senso. Reforça o seu raciocínio falando do automatismo, da repetição mecânica, do que é rígido, daquilo que se afasta do que é vivo ou daquilo que penetra o que é orgânico. Sempre que estivermos diante de situações, imagens ou gestos que fujam ao processo natural do ser humano falar ou fazer alguma coisa estamos nos aproximando do riso. No entanto, Bergson alerta que a insensibilidade acompanha o riso, e afirma textualmente que “o maior inimigo do riso é a emoção”, ou seja, só rimos se a situação ou a ação não tocarem a nossa emoção, não tiverem consequências dramáticas. Por isso, rimos do andar duro de Jacques Tati, do andar miúdo e bamboleante de Charlie Chaplin, do movimento desengonçado de Mazzaropi ou da rigidez facial de Buster Keaton. É também possível que seja esse automatismo, essa rigidez no humano que provoque o riso.

Mas é Bakhtin quem abre as fronteiras do sentido e das razões pelas quais o homem ri. Entre os vários e profundos conceitos que o autor enumera e aprofunda em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, um deles chama a atenção: o riso é universal, ou seja, é um sistema aberto, uma visão de mundo que comporta em si todos os gêneros, inclusive os gêneros sérios. Nesse sentido, o riso não é um olhar desqualificador sobre um indivíduo ou determinado grupo e etnia, mas sobre toda a espécie humana. Nós, americanos do norte ou do sul, europeus, africanos, asiáticos, crentes ou ateus, não somos tão bons, tão civilizados, tão santos como queremos fazer parecer. Somos todos passíveis de riso, e a função dele é apontar os

defeitos físicos e morais de toda a espécie, não de indivíduos, grupos ou etnias. O riso que pretende rebaixar o indivíduo ou grupo tem origem no preconceito e na tentativa de exclusão e não na busca do prazer coletivo que é a fonte do riso. Aliás, o próprio Bergson abriga em seu estudo a ideia do riso como fenômeno coletivo.

DRAMATURGIA, ENFIM

Finalmente entramos no específico que nomeia este trabalho: a dramaturgia. Foi necessária essa reflexão precedente porque não considero o riso apenas uma técnica a ser aplicada na construção de um texto. Riso é um estado de alegria, um ponto transitório de felicidade cuja utopia é ser permanente, e outra vez não consigo fugir ao conceito bakhtiniano do riso.

Na dramaturgia, o riso está ligado mais ao caráter do que ao enredo, embora essa não seja toda a verdade. Evidência disso é que se pegarmos o enredo de Édipo ou de Coriolano e no lugar dessas grandes personagens trágicas colocarmos um caráter tolo ou pusilânime, teremos transformado a tragédia em algo risível. Muitas comédias são feitas a partir desse princípio, e Bergson corrobora essa ideia afirmando que o riso está intimamente ligado aos caracteres – conceito já presente em Aristóteles, na *Poética* –, caracteres com algum tipo de rigidez moral ou mental (maníacos, tolos, avarentos, velhacos, malandros etc.). Se as ações dessas personagens não conduzirem a nenhum efeito emocional que possa ferir nossa sensibilidade, naturalmente estaremos diante de personagens cômicas.

Entretanto, a dramaturgia não lança mão apenas de tipos cômicos e de suas ações pouco usuais para produzir o riso. Existem outras formas de consegui-lo até mesmo a partir de um enredo. Como exemplo, poderíamos meter um cidadão absolutamente normal dentro de um conjunto de ações absurdas. Evidentemente não teríamos um riso tão intenso quanto o advindo de personagens cômicos *per se*, mas a situação coloca à mostra as infindáveis possibilidades de produzir o riso.

Bakhtin sugere um outro caminho: as imagens. As imagens são cômicas por si e são um verdadeiro manancial cômico. Quais imagens? As imagens dos baixos corporais. Quaisquer imagens, descrições de processos e reflexões sobre os baixos corporais naturalmente provocam o riso. Por baixos corporais entendam-se barriga, aparelhos excretórios e genitais. Por quê? Essas imagens não dizem respeito necessariamente aos caracteres inferiores de Aristóteles, nem à rigidez moral ou mental, nem ao automatismo de Bergson. Todo ser humano, independentemente de defeitos físicos ou mo-

SE NO PRECEITO CLÁSSICO DO DRAMA O OBJETIVO DA TRAGÉDIA
É PROVOCAR UM SENTIMENTO DE TERROR E COMPAIXÃO, O
OBJETIVO DA COMÉDIA É MAIS SIMPLES, É APENAS FAZER RIR.

O RISO CLAMA CONTINUAMENTE QUE SOMOS
IGUAIS, E COMO IGUAIS TEMOS UM DESTINO COMUM,
O PRAZER E A FELICIDADE COLETIVOS.

rais, possui baixos corporais. A ideia de Bakhtin é que o riso é provocado por uma experiência utópica, embora fugaz, de felicidade. O prazer é, por excelência, o estado do riso, e os baixos corporais do ser humano são repositórios do prazer, da comida e da bebida que nos mantém vivos, do sexo e da excreção. Os baixos podem não ser sublimes, sagrados, admiráveis, mas são seguramente risonhos. Bakhtin vai ainda mais fundo em seu raciocínio: há

um verdadeiro prazer em percebermos que todo ser humano se reduz, em última instância, em corpo, e que os seres humanos são iguais diante dos processos dos baixos corporais. Essa noção de

igualdade absoluta, que destrói quaisquer diferenças sociais, econômicas e intelectuais criadas entre os seres humanos nos faz rir. No final das contas, todo lorde, todo grande herói, todo grande intelectual, todo ser sagrado e todo grande moralista vai padecer, em algum momento, de um desarranjo intestinal, de uma pulsão sexual, de uma prisão de ventre ou perder um pouco do juízo porque bebeu demais e se tornou humano no que é mais básico.

Há um modelo fundamental para se escrever uma peça séria, e Aristóteles o desnudou na *Poética*. Indicou também outras possibilidades de se criar uma dramaturgia séria, mas deixou expressamente clara sua forma

preferida. Para se escrever uma comédia, ao contrário, existe uma infinidade de formas: desde a inversão precisa da forma clássica do drama, como faz Shakespeare, até um simples, dispa-

tado e inconsequente enredo. Se no preceito clássico do drama o objetivo da tragédia é provocar um sentimento de terror e compaixão, o objetivo da comédia é mais simples, é apenas fazer rir.

Decantando todas essas noções, o que sobra de sólido é que o riso é fundamentalmente provocado por dois fatores: o trabalho com as imagens e ações dos baixos corporais ou ausência da parte alta do ser humano, a cabeça. Tudo o que interfere e rebaixa a capacidade intelectual do ser humano provoca riso. Beberrões, tolos, lentos de raciocínio, ou raciocínios inusuais e inúteis tendem a provocar riso.

A origem da comédia está ligada aos antigos ritos de fertilidade, e características ligadas à natureza agrária parecem se relacionar com os elementos compositivos do riso. O exagero, a repetição, a despadronização, a multiplicidade, as formas grotescas, a festa e os baixos corporais do ser humano fazem parte da visão risonha de mundo tanto na arte cômica como na vida. O excesso de produção agrícola que afastou o flagelo da fome, os ciclos que

se repetem distanciando a ideia trágica da morte e propondo um eterno recomeço, a percepção de múltiplas formas criadas pela natureza, a terra como elemento propiciador e mantenedor da vida e as sensações do corpo forte e vivo criam uma utopia risonha de mundo. Tudo está sujeito ao ciclo de morte e renascimento, todas as coisas serão destruídas e renovadas, nenhuma tragédia é definitiva e a vida pode ser vista como uma brincadeira, como um gozo inconsequente. A mais bela obra de arte, o herói mais destemido, o mais bem-sucedido dos homens, a beleza mais incomparável, o mais truculento tirano, a crença mais sagrada, tudo e todos estão incluídos no tempo e nos ciclos infundáveis da natureza. Nada vai permanecer, tudo será transformado. A vida não é mais do que uma sombra passageira, escreveu Shakespeare, em *Macbeth*. Vamos fazer uma festa para celebrar essa sombra que passa, dizem as comédias.

O riso é uma ferramenta, uma arma muito mais poderosa do que nos faz crer o senso comum. É uma piada inconsequente, mas é também um violento libelo acusatório contra a desumanidade. O riso clama continuamente que somos iguais, e como iguais temos um destino comum, o prazer e a felicidade coletivos. O riso mantém acesa essa utopia, apesar de todas as proclamações e sérias profecias de homens sérios. O riso prega o despoder, ridiculariza qualquer tentativa de absolutismo da matéria ou do espírito. Os fundamentalistas de qualquer crença religiosa ou política sabem disso. Os assassinos do atentado ao *Charlie Hebdo* sabiam disso.

LUÍS ALBERTO DE ABREU é dramaturgo e roteirista de cinema e TV; coordenou núcleos de dramaturgia na Escola Livre de Teatro, de Santo André, e no Galpão Cinehorto, de Belo Horizonte.

A comicidade através da máscara

Tiche Vianna

INTRODUÇÃO

Caro leitor, para iniciar nosso encontro, é justo que eu situe você em relação a mim e toda a equipe de atores com os quais estudo, pesquiso e crio. Escrevo sobre “a comicidade através da máscara” e não poderia deixar de me remeter à experiência de dezessete anos, como diretora e pesquisadora artística do Barracão Teatro – espaço de investigação e criação teatral, onde trabalhamos todos. Desde 1998, nos dedicamos a fazer o público rir, enquanto pensa, se revisita e se diverte, usando como base de pesquisa as máscaras da *commedia dell'arte*¹ e do palhaço, bem como o ator como veículo da expressão cênica. Entretanto, para este artigo, usarei como referência apenas a *commedia dell'arte* e sua relação com o ator-criador, considerando que dentro da amplitude da máscara enquadra-se também a máscara do palhaço, mas suas especificidades são tantas que merecem um capítulo inteiro.

Ao longo de nossa trajetória tentando criar espetáculos cômicos a partir do trabalho do ator-criador ou ator-propositor, nos servimos de outras experiências práticas e linguagens artísticas. Também utilizamos registros e documentos de artistas e de filósofos que exerceram seus saberes muito

1. Gênero teatral italiano que surgiu no século XVI e percorreu toda a Europa por quase três séculos. Tinha como principais características o improviso e o uso da meia máscara expressiva, deu nome à institucionalização da profissão do ator: *comico dell'arte*, ou cômico por ofício.

antes de nossas tentativas, para nos orientar, para não estagnarmos nas experiências do senso comum, para não permanecermos à deriva num oceano de pensamentos e ideias em movimento e para recolhermos pistas de possíveis caminhos a seguir.

Foi dessa maneira que cruzamos o caminho das máscaras teatrais ocidentais e nos apropriamos da *commedia dell'arte* para construir o nosso fazer. Portanto, o Barracão Teatro não inventa comicidade nem o teatro popular urbano, muito menos tipos, arquétipos, dramaturgia, corpo e pensamento. O que buscamos incessantemente é um determinado modo de tratar esses assuntos com originalidade, trazendo à tona, durante nossas investigações e criações, o que nos surpreende no encontro prático desses conceitos. Não buscamos o que nunca se viu ou ouviu, ao contrário, buscamos o mais comum de tudo que sempre foi visto e ouvido (fala, tema, situação, personagem) e justamente por isso prestamos muita atenção ao tratamento que queremos dar ao que já foi tantas vezes feito e refeito, para encontrarmos um modo inédito em nós ou inesperado para todos de falar das coisas corriqueiras da vida, encontradas nas ruas, no nosso dia a dia.

Muitas vezes percebemos que esta visão da criação cômica, através da máscara teatral, depende de muitos fatores, mas passa por uma única relação, diferente para cada um dos artistas-criadores, mas comum a todos: um olhar crítico sobre sua atualidade. Assim, partimos da tradição, que conhecemos profundamente, e a atualizamos para dialogar com nosso tempo, sem abandonar suas características básicas, mas transformando-a o quanto for necessário para nos apropriarmos dela inteiramente.

É com essa referência que sugiro que você leia este texto, pois não tenho a pretensão de falar de um processo de criação como se fosse o único ou o melhor. Compartilho uma experiência vivenciada para que possa verificar como ela pode lhe servir.

Começamos pelo lugar que mais visito diante da criação do ator quando desejamos construir a cena cômica daquilo que costumamos chamar de teatro popular urbano.

SOBRE A *COMMEDIA DELL'ARTE* E O ATOR-CRIADOR

Refiro-me, acima de tudo, à tradição de um período histórico: início do século XVI, no qual a *commedia dell'arte* ainda era eminentemente a arte do ator, isto é, o ator era o veículo do espetáculo e também seu dramaturgo e diretor.

Quando aprofundamos nossos estudos sobre esse jeito de fazer teatro, compreendemos imediatamente dois aspectos fundamentais que o carac-



Esio Magalhães e Gabriel Bodstein em
Diário baldio, direção de Tiche Vianna,
2010. Foto de Neander Heringer.

terizam. Um deles estético e o outro socioeconômico. Do ponto de vista estético, estamos diante de um gênero teatral. Do ponto de vista socioeconômico, estamos diante de um modo de produção da arte que começa a se inserir em um mercado de economia burguesa, mais tarde definido como capitalista. O que nos interessa aqui é pensar do ponto de vista estético, da cena e de seu fazer artístico, mas antecipo que o cruzamento entre esses dois pontos de vista é inevitável, afinal, se o teatro é uma arte que se dá em ato presente, como isolá-lo completamente de suas relações socioculturais? E tomemos aqui a cultura em seu amplo sentido, como um modo de ser no mundo.

Do ponto de vista do gênero, a *commedia dell'arte* é um tipo de espetáculo no qual a cena se traduz eminentemente pela ação e pelas relações que uma máscara estabelece com outras. Trata-se de um espetáculo de atuação codificada pela composição entre movimento, gesto e ação, a partir da representação da função social do ser. A máscara e seu papel são de uma relevância ímpar, pois é por meio dela e de suas relações que toda a dramaturgia da cena se constrói. É ela, com todas as suas características, que determina a arquitetura do espetáculo.

Por esse motivo, costuma-se dizer que na *commedia dell'arte* o texto é irrelevante. De fato, os espetáculos não comportavam uma história incrível. A história, aliás era sempre a mesma. Desenvolvia os permanentes desentendimentos e trapagens entre servos e patrões ou, mais tardiamente, a luta dos apaixonados para realizar seus enlaces amorosos, apesar de todos os obstáculos que precisavam enfrentar.

Ainda que sem histórias inéditas ou brilhantes, esse gênero permaneceu uma referência espetacular durante quase três séculos e continua vivo e influente até hoje, como lugar de irrefutável visita quando o desejo é saber o que pode um ator em cena sem nenhum recurso além de suas qualidades inventivas e surpreendentes.

O estudo desse fenômeno nos permite deduzir que o espectador da *commedia dell'arte* não queria saber o que os artistas tinham a dizer com as palavras, mas almejava participar de um acontecimento cênico no qual o que se via e ouvia era o que acontecia àquelas máscaras quando realizavam ou frustravam seus desejos.

Foi por meio desse gênero teatral que encontramos uma arte eminentemente atorral, a qual o ator, sendo o responsável pela realização de todos os elementos que compunham a cena teatral, não criava por antecedência, mas enquanto a realizava diante do público.

A maestria desses artistas, que ninguém se engane, estava em sua capacidade de selecionar e organizar, em ato presente diante do espectador, o material preparado anteriormente por meio de estudos, treinos e ensaios, que compunham um repertório de ações físicas, como a mímica, o canto, lutas, jogos acrobáticos, jograis etc.

Por esse motivo, a *commedia dell'arte* desse período histórico tornou-se para nós uma escola em si, principalmente na realização da arte cômica popular, na qual fazer rir é o exercício da inteligência crítica, que se mostra por meio de máscaras-tipo quando arquitetam situações engraçadas a partir do repertório pessoal construído e atualizado pela relação que os atores, chamados cômicos, estabeleciam com a realidade a sua volta.

Essas situações engraçadas, provocadas pela relação entre as diversas máscaras, das mais convencionais às mais exóticas, quando se entrecruzam, revelam uma inversão de forças, na qual submeter-se ao poder é uma necessidade social de sobrevivência, que requer habilidade e estratégia dos submetidos para revelar as inconsistências que também existem na soberania dos que os submetem.

A *COMMEDIA DELL'ARTE* É UM TIPO DE ESPETÁCULO NO QUAL A CENA SE TRADUZ EMINENTEMENTE PELA AÇÃO E PELAS RELAÇÕES QUE UMA MÁSCARA ESTABELECE COM OUTRAS.

É desse lugar que vem o riso no jogo proposto pela *commedia dell'arte*: da inversão da lógica proposta, da estratégia, aparentemente absurda ou irreal, reveladora da obviedade de um fato que até o momento era invisível e se apresenta diante dos olhos dos espectadores por meio da excelência do ator no exercício de suas potencialidades criativas.

SOBRE A MÁSCARA TEATRAL

Quando nos perguntamos de onde vem a máscara, não encontramos respostas exatas, mas o que podemos considerar é que esse objeto feito de madeira, couro, cortiça, papel etc. é muito antigo e assume a representação de alguma coisa que pode ser sentida, intuída, percebida, mas não consegue ser materialmente encontrada na natureza. Por esse motivo, máscaras sempre foram usadas em celebrações e rituais sagrados das sociedades ditas primitivas, repletas de uma aura mística e mítica, como representações do divino, do imaterial, do simbólico.

Na Idade Média, na Europa, a rua era um lugar privilegiado, onde todos os encontros aconteciam. Entre eles as festas populares. Nelas, os *giullari*² fingiam-se de outro, buscando semelhanças entre as máscaras e as pes-

O ATOR PRECISA, ANTES DE MAIS NADA, SABER QUEM É A SUA MÁSCARA. PARA ISSO, ELE VAI PESQUISAR A REALIDADE COTIDIANA DAS RUAS DA CIDADE EM QUE VIVE ATÉ ENCONTRÁ-LA.

soas com as quais desejavam brincar, criticando ou elogiando. Esses eventos, verdadeiros ritos sociais, cheios de alegria e divertimento, caracterizavam o encontro como um forte momento de

afirmação da vida em sociedade, como sentimento coletivo de pertencimento e igualdade de relações. Quem usava a máscara, seu portador, a adaptava de acordo com seu imaginário sobre o que desejava representar, construindo um repertório de ações, dentro das suas capacidades, que iam das falas às danças e lutas, das *gags* cômicas à música e poesia.

A *commedia dell'arte* se apropria da máscara, não a inventa, mas lhe dá outra função. Quando o teatro italiano se serve desse objeto, reproduz e incrementa suas originais características, representando o coletivo das categorias sociais que constituíam a sociedade europeia dos séculos XVI-XVIII, exagerando seus caracteres e redesenhando suas formas com humor.

2. “Um *giullare* é um ser múltiplo: é um músico, um poeta, um ator, um saltimbanco. [...] é um vagabundo que vaga pelas ruas e faz espetáculos pelas aldeias [...]”. Disponível em: <<http://it.wikipedia.org/wiki/Giullare>>. Acesso em: 17 mar. 2015. Tradução da autora.



Esio Magalhães e Aldiane Dalla Costa em *Freguesia da Fênix*, dramaturgia e direção de Tiche Vianna, 2006. Foto de Vitor Damiani.

Gabriel Bodstein, Esio Magalhães e Marcos Becker em *Freguesia da Fênix*, dramaturgia e direção de Tiche Vianna, 2006. Foto de Vitor Damiani.



Gabriel Bodstein em *Freguesia da Fênix*, dramaturgia e direção de Tiche Vianna, 2006. Foto de Vitor Damiani.



Carol Novaes e Fernando Fubá em *O ponto alto da festa*, dramaturgia e direção de Tiche Vianna, 2013. Foto de Neander Heringer.

Durante quase três séculos, a *commedia dell'arte* mudou muito e, como me disse uma vez o estudioso italiano Nicola Savarese, “[...] quem a fez, a inventou”³.

SOBRE O NOSSO TRABALHO

De todos os aspectos que poderíamos extrair da *commedia dell'arte* para embasar nosso trabalho cômico, o que mais nos serve é a relação do ator com a criação da cena através da máscara. Entretanto, é preciso lembrar que a criação do Barracão Teatro se serve da máscara e de tudo que a envolve, mesmo que não a utilizemos sobre o rosto.

3. Em Caulônia, na Itália, no XII Encontro dell'Università del Teatro Eurasiano (2004).

Quando partimos para a construção de um espetáculo cômico, a primeira coisa que temos de concreto é um tema amplo. A partir desse tema, os atores identificam no cotidiano recortes da realidade e tipos ligados aos recortes que fizeram.

O ator precisa, antes de mais nada, saber quem é a sua máscara. Para isso, ele vai pesquisar a realidade cotidiana das ruas da cidade em que vive até encontrá-la. A máscara, porém, não está nas ruas. O que está lá são os elementos que darão ao ator a possibilidade de criá-la. Lembremos que a máscara não é uma pessoa, mas um caráter. Quando faz a pesquisa, o ator não está atrás de uma forma para ser imitada ao final de sua criação, mas em busca de tudo o que compõe o universo em torno do caráter que deseja construir.

Não partimos de um texto, não sabemos que história iremos contar, só saberemos disso ao final da etapa em que realizamos improvisações, que

PONTO DE CONVERGÊNCIA

Carol Novaes e Cintia Birocchi em *O ponto alto da festa*, dramaturgia e direção de Tiche Vianna, 2013. Foto de Neander Heringer.



se iniciam com pequenas ações ligadas ao tema e ao recorte escolhido, realizadas por cada máscara sugerida pelos atores, ainda em estágio inicial de construção.

Quando os tipos começam a se definir é que começamos a perceber quais são seus caracteres específicos e verificar suas tendências cômicas, mesmo compreendendo que todos poderão ser engraçados ou passar por situações engraçadas. À medida que as identificamos melhor, propomos novas improvisações que em seus resultados vão oferecendo mais relações e situações possíveis, até formarmos um grande repertório de cenas. Aqui começa a montagem do espetáculo.

Até essa etapa do trabalho, por mais que as máscaras sejam tipos grotescos e risíveis, o que realizamos é a base para a construção da comicidade. É com esse material que entramos em sala de ensaio para improvisar cenas, agora de forma mais direcionada. Cada universo pesquisado traz consigo muitas possibilidades de ação. Por meio dessas ações, observando o

trabalho dos atores com seus materiais, procuramos identificar as situações que mais enfatizam nosso ponto de vista crítico dentro do tema abordado. Na composição dessas situações é que vamos buscar a comicidade, pois são elas

AS PERGUNTAS MAIS FREQUENTES QUE NOS FAZEMOS SÃO: O QUE A MÁSCARA FAZ EM RELAÇÃO A ISSO? COMO ELA REAGE? RESPONDER A ESSAS QUESTÕES CRIANDO UMA CENA É O QUE POSSIBILITA A DESCOBERTA DE QUEM É, DE FATO, ESSA MÁSCARA.

que nos possibilitam verificar como as máscaras se relacionam, quais jogam melhor entre si, qual submete, qual é submetida e de que modo isso tudo acontece entre elas.

As perguntas mais frequentes que nos fazemos são: O que a máscara faz em relação a isso? Como ela reage? Responder a essas questões criando uma cena é o que possibilita a descoberta de quem é, de fato, essa máscara.

Algumas vezes, um ator parte de uma ideia e vai para a rua tentando encontrá-la no meio da realidade que está investigando. Quando começa a construir cenicamente sua máscara, vê que ela, em jogo, se transforma e que aquela ideia primeira está na origem, em sua dimensão arquetípica, não em seu resultado final. Quando isso acontece, não sem relutar, o ator acaba cedendo à máscara que se configurou em relação às outras.

Com as máscaras e seus repertórios definidos e um conjunto de situações criadas entre elas, começamos a construção do espetáculo, como se até esse momento tivéssemos criado as peças de um quebra-cabeça para começar a encaixá-las.

Nesse processo de criação, que parte eminentemente da criação do ator e prescinde de um texto ou de uma história *a priori*, é a máscara que vai determinar a estrutura cênica do espetáculo. Por isso, dizemos que é do ator



que parte a dramaturgia de nossos espetáculos, que normalmente têm um roteiro definido e falas sempre improvisadas.

O que queremos abordar de forma mais profunda a seguir é a elaboração da comicidade da máscara criada pelo ator.

Associamos o riso diretamente à perspicácia de todo ato capaz de relativizar a seriedade com a qual tratamos qualquer aspecto da vida, incluindo nós mesmos. Entretanto, isso não significa, em hipótese alguma, inferiorizar certas características humanas, muito pelo contrário. Significa afirmar a potência das características humanas para confrontá-las, e é justamente o modo, o jeito como se dá esse combate, o elemento fundamental para provocar o riso.

Fernando Fubá e Cintia Birocchi (primeiro plano), Carol Novaes e Suzana Santos (ao fundo) em *O ponto alto da festa*, dramaturgia e direção de Tiche Vianna, 2013. Foto de Neander Heringer.

Ao construir uma máscara, o ator sabe que ela será engraçada porque seus traços são exagerados e grotescos, porque está dentro de uma realidade ficcional e suas ações não terão consequências dramáticas. Também sabe que o que a manterá risível a ponto de criar situações cômicas será o modo como ela se relaciona com os objetos, o espaço, com outras máscaras e com o público. Será o modo como ela provocará uma quebra de expectativa dentro de uma lógica por ela construída. Será a maneira como ela conse-

guirá subverter uma situação previsível e torná-la surpreendente.

AO CONSTRUIR UMA MÁSCARA, O ATOR SABE QUE ELA SERÁ ENGRAÇADA PORQUE SEUS TRAÇOS SÃO EXAGERADOS E GROTESCOS, PORQUE ESTÁ DENTRO DE UMA REALIDADE FICCIONAL E SUAS AÇÕES NÃO TERÃO CONSEQUÊNCIAS DRAMÁTICAS.

O perigo de se construir o cômico exclusivamente por meio de uma forma é fazer a caricatura de uma qualidade humana, que pode sim provocar o riso,

porque toda forma ridícula diante do padrão social estabelecido é risível. Entretanto, esse riso mais afirma uma desqualificação do que instaura um combate. Aqui o desqualificado já perdeu, reforçando-se um preconceito. É o mesmo que criar uma personagem imbecil para falar da imbecilidade humana, como vemos em alguns programas humorísticos. A imbecilidade passa a ser a característica de uma pessoa e provoca, em quem a vê, um juízo de valor. O riso acaba sendo sobre um indivíduo e não sobre uma característica humana. O público ri do imbecil e não da imbecilidade.

Essa diferença a máscara traz imediatamente. Quando vemos uma máscara como *Arlecchino*, o servo tolo, ingênuo, por exemplo, não rimos de sua tolice, mas de sua esperteza, apesar de sua atitude tola, em uma situação

UMA MÁSCARA NÃO DIZ O QUE ACHA DAS COISAS QUE ACONTECEM. ELA REAGE E FAZ ALGUMA COISA COM O QUE LHE ACONTECE. E O MODO COMO FAZ ALGUMA COISA É O QUE CRIA O JOGO ENTRE ELAS.

na qual precisa driblar a esperteza de seu patrão. O patrão, por sua vez, ao ser driblado por um tolo, nos revela simultaneamente sua própria tolice. Num outro momento, porém, esse mesmo servo tolo pode cair na lábia de outro servo

mais esperto e este, por sua vez, pode cair na lábia daquele mesmo patrão esperto, que antes nos pareceu tolo. Nesse caso vamos rir talvez da soberba, da prepotência, mas em nenhum dos casos estamos rindo dos indivíduos, e sim das situações, do que aconteceu entre eles, que também poderia acontecer com qualquer um de nós.

Por esses motivos, nosso trabalho procura criar a comicidade a partir das relações humanas, e não a partir de piadas, histórias engraçadas sobre a vida ou personagens ridicularizadas.

Compreender que um texto ou uma história não são relevantes para o espetáculo nos remete imediatamente à dimensão de acontecimento cênico.

Quando não há nada a dizer, tudo o que podemos é fazer alguma coisa. Uma máscara não diz o que acha das coisas que acontecem. Ela reage e faz alguma coisa com o que lhe acontece. E o modo como faz alguma coisa é o que cria o jogo entre elas. Mas a máscara também fala, e muito. As palavras, porém, são usadas principalmente para explicitar o que os movimentos, gestos e ações não conseguem. Então continuamos em um processo de composição, e todas as atitudes da máscara se complementam para que ela seja um ser vivo, existente no mundo atual e real para todos que a veem.

Agora pensemos em uma máscara sozinha em cena. Aqui certamente ela usará a palavra somada ao gesto e à ação. A palavra, mais do que ter significado, tem que dar sentido a quem fala. Ao mesmo tempo que escutamos a máscara, vemos o que se passa com ela enquanto fala e se escuta. Ela altera seus estados de acordo com a relação que mantém com aquilo que está descrevendo, comentando ou narrando. Mesmo sozinha, a máscara sempre estará em relação, e o que a manterá viva em cena será sua capacidade de nos fazer ver o que lhe acontece quando pensa, lembra, narra. Ainda que nos conte uma piada da qual poderemos rir, riremos muito mais e com mais prazer se a máscara nos mostrar o que a piada faz com ela ao contá-la.

Obviamente, ao falarmos da relação entre a máscara e a comicidade, nos referimos a atores que precisarão conhecer bem os códigos dessa linguagem para fazê-la funcionar em cena: posição 3/4, equilíbrio espacial, simultaneidade, triangulação etc. Coisas que servem às máscaras! Além disso, deverão trabalhar a expressividade de seu corpo e voz, repertórios físicos e tudo o que lhes permita improvisar, surpreender: ritmo, percepção e escuta abertas para jogar com as reações inesperadas de seus companheiros de cena e com as reações do público, para que possam ajudá-lo a compor ainda melhor a cena. Coisas que também servem às máscaras, mas acima de tudo aos cômicos!

Por isso, em termos técnicos, diríamos que um ator cômico poderia utilizar a máscara como uma ferramenta de treinamento, independentemente de utilizá-la em um espetáculo. As exigências que uma máscara faz ao ator o preparam para um teatro de acontecimento, para a comédia, para uma relação direta com o espectador, na qual estar em risco é o maior impulso para a criação cômica e popular.

TICHE VIANNA é atriz, diretora e pesquisadora teatral. Formada pela EAD (ECA-USP) em 1987, especializou-se em máscaras e *commedia dell'arte* na Universidade de Bolonha e no Firenze of Papier-Mâché. Radicou-se em Campinas em 1998, onde fundou, ao lado do ator e palhaço Esio Magalhães, o Barracão Teatro – espaço de investigação e criação teatral.

Fernando Neves, Mário Viana e Rafinha Bastos conversam sobre humor e atualidade, sob a condução atenta (e divertida) de Raul Barreto

A apresentação desta Roda de Conversa¹ ficará a cargo de Hugo Possolo. Será ele a dar o tom e o sentido deste debate.

HUGO POSSOLO: Boa noite. Tudo bom, gente? Muito obrigado por terem vindo. Para nós é muito importante ter essa Roda de Conversa, discutir a temática do humor.

Para começar, vou ler trechos de duas poesias e pontuar para onde a gente quer levar a discussão. A primeira delas é um verso que diz: “Pela honra dos nossos mortos/ pelas nossas moças violadas/ pelos meninos sem pais/ nós continuaremos lutando diante de tais infâmias”. O outro verso é: “Um dia chegará o dia da liberdade e do pão./ A chamada foi feita pela última vez”.

Esses versos foram significativos na história da humanidade. Eles parecem ser bem importantes para quem se alinha a um pensamento ideológico, não é? No que a gente acredita? Em melhorar o mundo? Em resolver os problemas sociais, as grandes mazelas, tudo aquilo que nos atinge? Pois bem: os quatro primeiro versos são do hino fascista, os dois versos seguintes são do hino nazista. Qualquer manifestação artística pode ter

1. Esta transcrição editada é apenas parte da conversa que se desenvolveu durante o encontro aberto ao público, ocorrido em 28 de maio de 2015, nas dependências da SP Escola de Teatro.

um conteúdo ideológico e ser lida de outra maneira. Há que se ter uma separação entre aquilo que é a verdade e aquilo que é a ficção. A verdade é uma questão filosófica discutida por Nietzsche e outros grandes filósofos, como Platão e Sócrates. Discutida por gente que, muito antes do capitalismo, foi presa por ter opinião, como é o caso de Galileu Galilei.

E, no que diz respeito ao humor, o que significa a gente contar a história, por exemplo, de um rapaz aleijado, coxo, semicorcuada, grande filho da puta e mau-caráter, que vai passando a perna e derrubando o tio, o primo, a irmã, mandando matar, tudo porque ele quer poder. Essa história, a de Ricardo III, cabe na tragédia. Se ela fosse uma comédia, será que ela seria permitida? A história de uma mulher que mata os próprios filhos como vingança, por ciúme do seu amante, caberia numa comédia? Ou *Medeia* seria somente uma tragédia? E que pessoa é essa que tem coragem de agredir, na rua, um ator de novela que faz papel de vilão, acreditando que ele é mesmo o vilão?

Eu queria passar a palavra para o Raul Barreto, para ele dar início a essa conversa, e tentar dar a tônica dessa questão do humor contemporâneo: O que está mais presente na nossa vida em termos de realidade e ficção? E entre os dois, onde transita a verdade? É isso. Obrigado.

RAUL BARRETO: Antes de começar, eu também quero ler um trequinho de um ensaio:

O riso é a expressão do espírito cômico que existe dentro de nós, e o espírito cômico se interessa pelas esquisitices e excentricidades, desvios do padrão reconhecido. Mais do que qualquer outra coisa, o riso preserva o nosso senso de proporção. Lembra-nos sempre que somos apenas humanos, de que não há homem que seja um herói completo nem um que seja inteiramente vilão. Tão logo nos esquecemos de rir, vemos coisas fora de proporção e perdemos nosso senso de realidade. Homens e mulheres estão na devida altura da escala da civilização para que, tendo recebido o poder de conhecer as próprias falhas, fossem agraciados com o dom de rir delas. Para ser capaz de rir de alguém você tem, antes de tudo, de ser capaz de o ver como ele é. Toda riqueza, toda posição e saber que uma pessoa possui, na medida em que tudo isso é uma acumulação superficial, não deve nunca embotar a lâmina afiada do espírito cômico que opera ao vivo. Na arte, como na vida, todos os piores tropeços surgem de uma falta de proporção, e a tendência de ambas, arte e vida, é ser exageradamente séria. Não há nada tão difícil quanto o riso, mas nenhuma característica é mais valiosa. Ele é uma faca que ao mesmo

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]



tempo poda e instrui, e dá simetria e sinceridade aos nossos atos e à palavra escrita e falada².

Virgínia Woolf, em 1905.

Espero que esse debate sirva de luz para o futuro das discussões sobre o humor, que é o papel fundamental desta escola, que é uma das poucas, senão a única escola de humor do Brasil, senão do resto do mundo. A gente está aqui para discutir a seriedade e a profundidade do humor. Queria passar a palavra então para o meu vizinho, que é o mais velhinho, não é? [risos] Fernando Neves, a palavra é sua, meu querido.



FERNANDO NEVES: Bom, é o seguinte: a questão do humor, principalmente depois desses últimos fatos que todo mundo já sabe³, a impressão que eu tenho é de que eu estou carregando o circo nas minhas costas. O circo-teatro, lá da minha família... O circo para mim sempre foi o lugar – eu repito isso sempre – que era da família, um lugar menor, que você não dava muita confiança, porque a comédia é sempre colocada num lugar menor. Daí você vai estudando e pensa: “Nossa! [A comédia vem do] teatro elevado lá dos gregos, e vem dos romanos, e vem da bufonaria, e vem das *sotties*, e vem dos mimos...”. Quer dizer, vem de tudo isso e vai passando. Chega na Idade Média, a Igreja intervém, depois vai para *commedia dell'arte*, até chegar no teatro de feira em Paris, depois no teatro de *boulevard*... E o artista se reinventando o tempo inteiro. E agora, depois de tudo isso, eu sou mais circo do que nunca. Porque o circo, o humor do circo, como esse humor que já vem desde lá atrás, vem para agradar. Isso não quer dizer que não tenha qualidade. Mas tem que agradar. Porque, antes de eu ir para a praça, um mês antes, mando alguém para entender que cidade é aquela, para saber se ela é mais conservadora, menos conservadora, quais as suas questões, para eu chegar com todo o meu repertório pronto. Eu tenho que chegar e agradar, porque duas praças que eu não loto, nesse circo de mil lugares, o próximo passo é vender a lona, as cadeiras e cada membro do circo que se vire para voltar para casa. Com a minha família isso aconteceu umas três, quatro vezes...

É uma arte que se refaz no dia do espetáculo, na hora do espetáculo. Meu avô ficava na coxia olhando e dizendo: “Esta merda dessa comédia não vai nunca mais. E eu vou acabar com ela agora!”. Pegava uns dois, três, e falava:

2. Ver Leonardo Froes (org.), *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 34-39.

3. Fernando Neves refere-se à suspensão do espetáculo *A mulher do trem*, no Itaú Cultural, após protestos de militantes do movimento negro.

“Você põe tal roupa, você põe tal roupa e entra”. Essa “tal roupa”, essa “tal roupa e entra”, isso é máscara. Eu estou falando de máscara.

Eu falo do humor, eu estou falando de circo. É minha escola, o que eu estou pesquisando e onde eu vou ficar mesmo. O circo conta história. A máscara, os tipos e a comédia são feitos assim, sob uma convenção muito forte. Máscaras do circo não portam ideologia. Elas estão lá para ampliar as relações e para contar histórias. Então, esse humor é um humor que pode ser modificado no dia, na hora do espetáculo. Ele é muito livre, como no teatro de revista. Esse quadro não foi bom na hora que estreou, no dia seguinte já tem outro. Existe um desapego. Ao mesmo tempo, ele é criativo: eu tenho que me recriar, eu tenho que me refazer durante o espetáculo.

Em relação a *A mulher do trem*, que eu vou retomar, eu estava querendo mesmo trabalhar com a paleta das cores dessas máscaras. Então, a gente vai fazer um trabalho em cima da tipologia, do tipo psicológico, do temperamento do ator, e vamos ver cores para recriar e contar essa história, para todo mundo perceber que não existe mudança na forma de contar a história. A máscara não traz esse dado psicológico que se espera dela, não é o caso. Eu estou falando tudo isso para dizer que, para mim, o humor, e principalmente agora, é uma forma de desapego e, gostem ou não gostem, é uma coisa para agradar mesmo. Eu vou fazer humor para agradar. Sempre fiz. Mas eu vou trazer esse pensamento do circo: de saber com qual praça eu estou lidando e que época eu estou vivendo. Se *A mulher do trem*, em 2003, foi sucesso nas comunidades, e principalmente os dois papéis principais faziam muito sucesso, quando chega em 2015, se muda esse lugar e leva para um sofrimento, é porque a gente precisa rever tudo. E precisa... Esse é o meu discurso, porque isso – eu estou

sendo absolutamente coerente com o que acontecia no circo –, sempre aconteceu, e acontecia no teatro de revista e acontecia no teatro de comédia. Claro que eu não estou entendendo tudo o

que está acontecendo neste momento e o que a gente está vivendo hoje. Claro que isso para mim não está fora do que eu estou falando. Não é disso que eu estou falando, mas a vida inteira você vai lendo sobre proibições no teatro de rua... Vai lendo que, por exemplo, chegava a *Comédie Française* para os atores da *Saint Germain* e dizia: “Vocês não podem fazer isso. Vocês não podem falar”. Então, eles cantavam o espetáculo inteiro. “Ah, mas essa música vocês compuseram, não pode”. Faziam com uma música conhecida, virava paródia. Sempre a reinvenção era muito melhor do que aquilo que já existia. Isso é o que mais incentiva e é o grande estopim para o artista

PARA MIM, O HUMOR, E PRINCIPALMENTE AGORA, É UMA FORMA DE DESAPEGO E, GOSTEM OU NÃO GOSTEM, É UMA COISA PARA AGRADAR MESMO. EU VOU FAZER HUMOR PARA AGRADAR. SEMPRE FIZ.

popular: é ele ir para a rua se reinventando todos os dias, olhando para a cara do povo e tendo que agradar, porque senão... Minha família não gosta que fale isso, nenhum dos atores de circo fala, mas é “agradar” a palavra. E o artista popular tem fome.

Então, eu parto desse princípio. Esse quadro aqui não deu muito certo, a gente vai refazer. Então vai ser o teatro de refazer, de se reconstruir. Para mim, o que está muito poderoso, muito forte, é esse lugar, até inclusive para

NÓS ESTAMOS VIVENDO UM MOMENTO QUE EU TENHO QUE OLHAR PARA A SUA CARA E DIZER: “EU ESTOU COM ESSA MÁSCARA, VOCÊ GOSTOU?”. “NÃO... ELA ME TROUXE UMA COISA RUIM.” MAS ELA NÃO FOI FEITA PARA TRAZER UMA COISA RUIM.

entender que história e que momento a gente está vivendo. Porque eu, francamente, não sei que momento estamos vivendo. Entender o humor hoje... Para mim, nós estamos todos filhos do *Robocop*. Sabem aquela peça lá do Zé Celso

que tem o *Robocop*, que eles chamam Ogum para ver se dá jeito no *Robocop*?⁴ Então, eu estou chamando Ogum para me ajudar a dar um jeito no *Robocop*. Enquanto eu não dou conta do *Robocop*, como é que a gente vai fazer, não é? A gente teve uma ditadura, vinte anos de choque, e agora estamos colhendo esses efeitos todos...

É muito diferente de quando a gente fazia teatro no tempo da ditadura, que tudo já estava no nosso corpo, estava na nossa vida. O cenário já vinha com a destruição que estava lá fora. As nossas necessidades não precisavam ser pensadas para irem para a cena. Não é mais assim. Nós estamos vivendo um momento que eu tenho que olhar para a sua cara e dizer: “Eu estou com essa máscara, você gostou?”. “Não... ela me trouxe uma coisa ruim.” Mas ela não foi feita para trazer uma coisa ruim. Ela está em uma comédia para você entender socialmente para onde ela está apontando. Então você não pode se condoer dela porque ela não porta nenhum psicologismo, ela não traz ideologia.

Mais do que nunca, se o circo olhava para a cara do povo para fazer as coisas, eu vou olhar muito mais, porque eu quero fazer meu teatro. A gente, no momento presente, não dá conta do que está acontecendo, mas depois as coisas vão saindo de cena e vão se revelando. Por que aquilo saiu de cena? Existe necessidade de aquilo voltar para a cena? O que é isso? Que momento é esse?

Não agradou? No dia seguinte é outro espetáculo. Na boa! Eu vi minha família fazer isso a vida inteira. Eu vi o povo da praça Tiradentes na época em que eles vendiam apartamento, carro, tudo para produzir, porque não

4. Trata-se de *Walmory Cacilda 64 – Robogolpe*, de 2014, dirigida por José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina.

tinha fomento, não tinha nada. Eles precisavam da bilheteria, o que é muito diferente. Minha família sempre falou que eu era diletante. Eu ficava puto! Porque eles saíam pelo Brasil, vivendo e ganhando dinheiro, sabendo e entendendo o que era o Brasil e querendo entender o que era o Brasil. Se a gente pega o teatro de revista, que vem da França e passa por Portugal, a gente passa por várias transformações, mas sem perder a brasilidade e esse olhar. A gente altera completamente a cena, com uma *féerie*, traz um *glamour* para ela, mas o Brasil é que estava em cena. Teve momentos também, no Carnaval, que o Brasil resolveu deixar de ser Brasil. A roupa que se usava no Rio de Janeiro era cartola, era fraque, tudo que vai muito bem no calor [risos]. Então sai de cena a Tia Ciata, sai o Velho Bêbado, sai não sei o quê e bota o Pierrô, bota a Colombina, bota tudo isso, e a gente vai entender depois de muito tempo por que tudo isso aconteceu. Então, se for preciso, minha cena vai ter muito Pierrô, muita Colombina, muito Arlequim.

RAUL BARRETO: Já que o Fernandinho falou de teatro que busca agradar, eu quero passar a palavra para o Rafinha, que não tem tanta preocupação em ser agradável. Eu acho louvável o que o Fernando falou, mas acho que o teatro às vezes tem a obrigação de ser desagradável também. Eu, às vezes, como espectador, gosto que me desagradem. E acho que o humor também tem essa função do desagrado.

RAFINHA BASTOS: Muito dessa discussão fez sentido para mim em diversos momentos. O que é máscara? Quem eu sou? O que eu estou dizendo? O que realmente representa o meu próprio discurso? Tudo se tornou muito confuso, quanto à minha figura pública, gerou uma série de... não sei se problemas, porque, bem ou mal, tenho uma carreira, eu construí minha carreira no meio disso tudo, de uma maneira que considero muito honesta. O que estou dizendo é realmente o que eu penso? Porque isso se transformou em um questionamento meu e do próprio público.

Eu meio que comecei um movimento, junto com quatro ou cinco pessoas, de seres que eram eles mesmos em cima do palco. E isso é muito confuso. Inclusive para mim mesmo, que não tinha ninguém para me dizer assim: “Ó, faça dessa forma”. Eu não vim do teatro, então não tive essa educação toda. Eu sou formado em jornalismo, descobri as artes dramáticas na prática. Tudo isso foi uma vivência, em algum momento, muito confusa. “Mas eu estou fazendo essa piada, o que isso está dizendo a meu respeito?” E isso abriu uma série de interpretações sobre a minha figura que em algum momento eu entrei em questionamentos, minha família entrou em questionamentos, meus amigos entraram. “É isso mesmo o que



A PALAVRA ESCRITA TEM OUTRO PESO. E A PALAVRA ESCRITA ME DERRUBOU MUITAS VEZES. PORQUE EU MESMO LIA E FALAVA: "EU NÃO POSSO TER SIDO TÃO FILHO DA PUTA DE TER PENSADO ISSO".

you think? Esse é o Rafinha? Você é a favor de estupro, mesmo?" Porque uma coisa que não se analisa hoje é contexto. A gente está vivendo um momento no qual as informações ficam pulando de absolutamente todos os lugares, e tudo o que as figuras públicas dizem é divulgado de diferentes maneiras. Então, se eu leio uma piada, pode ser uma brincadeira, uma

piada, uma colocação, ou uma ironia. É completamente diferente de eu ver a pessoa falando isso no palco, que é um ambiente no qual automaticamente você já abraça a subversão. Você vê e

you know that this guy doesn't necessarily think that. The written word has another weight. And the written word knocked me down many times. Because I myself read and said: "I can't be such a son of a bitch to think that". And in reality it was. Everything came out of my head, came out of me and I put that on paper, I transformed it on stage.

Acho, sim, que existe essa divisão de "agradar" e "não agradar". Eu não vou continuar fazendo no palco coisas que sinto que não estão agradando ninguém. Os maiores absurdos que eu disse, pode crer, as pessoas estavam se divertindo com eles e ainda se divertem, porque entendem que aquele talvez não seja eu, que eu esteja interpretando ou fazendo algo que não seja eu mesmo. E quando você está com uma máscara e você é um palhaço fazendo

EU ME QUESTIONEI MUITO SE VALE A PENA DISCUTIR HUMOR. HUMOR É PARA SER FEITO. EU VOU FICAR DISCUTINDO? QUE ME INTERESSA DE ONDE A PIADA VEIO? FODA-SE! NÃO FAZ A MENOR DIFERENÇA PARA MIM.

doing this, you are a character, you embrace as a character. When things don't work, you retire your character and follow life with another, but when you are a clean face saying things... Will it really be Rafinha is that guy? Will he have this reasoning more moved to the left or to the right? Who is this guy? And this is a very complicated question, and I only manage to leave this clear in boring conversations, which is exactly what I'm doing here today, inclusive [risos].

Eu me questionei muito se vale a pena discutir humor. Humor é para ser feito. Eu vou ficar discutindo? Que me interessa de onde a piada veio? Foda-se! Não faz a menor diferença para mim. Vamos fazer e vamos ver se o povo ri, vamos ver se o povo se diverte, vamos ver se isso é legal. Muitas vezes o que diverte não é algo de que me orgulho. Tem milhões de coisas que já fiz no palco e que eu olho e falo: "Isso é muito ruim". Independentemente de ser a favor de uma causa ou contra, eu falo: "Isso não é bom". [Mas] o povo se diverte muito...

Então, este é o questionamento: O que você gosta de colocar em cima do palco? E por palco, eu digo TV ou qualquer outro lugar em que você esteja expressando humor. O que realmente você sente orgulho de estar fazendo? Muitas vezes eu me orgulho de provocar. Eu não tenho problema nenhum em não gostarem daquilo que eu estou fazendo. É muito complicado isso. A partir do momento que você toma um certo tamanho, existe uma pressão do meio em te educar. Você não pode falar isso porque você perde uma ovelha do teu rebanho. Vale a pena se arriscar dessa forma? Vale a pena você dizer isso, Rafa? Você vai continuar dizendo isso no *show*? Porra, isso aqui é pesado, não pode te dar problema? Não pode virar um processo judicial? Pode. E eu acho que, por mais patético que seja eu ainda me considerando artista, eu quero continuar fazendo essas coisas. Porque esse processo de educação vai te deixando chato. Ele vai te colocando nos lugares comuns, ele vai matando a tua criatividade, matando a tua autenticidade.

EU ESTAVA LUTANDO PELA LIBERDADE DE VOCÊ FAZER ABSOLUTAMENTE O QUE QUER, POR MAIS QUESTIONÁVEL, DE MAU GOSTO, OU DE BOM GOSTO QUE POSSA SER. EU ACHO QUE A ARTE TEM QUE SER LIVRE.

E aí eu volto na discussão a respeito do humor. Me questionar sempre foi um processo muito pessoal. Durante todo esse processo⁵ é a primeira vez que eu sento com pessoas para discutir ou responder perguntas. É muito louco isso. Durante todo o processo, foi meio que tipo: “Por que você fez isso?”, e eu me explicando. Eu me expliquei durante três anos. E é muito louco porque passei a lutar. Eu virei um mártir da piada polêmica. Parecia que eu estava lutando pelo estupro. Eu me senti assim em alguns momentos, o que é um equívoco. Eu estava lutando pela liberdade de você fazer absolutamente o que quer, por mais questionável, de mau gosto, ou de bom gosto que possa ser. Eu acho que a arte tem que ser livre. Por isso que até deu processo aqui. Saiu até na imprensa que uma galera veio aqui porque não queria que eu viesse [a este debate]. E eu falei: “Putá, eu tenho que ir, cara! Tenho que ir!” Porque eu acho que é nesse ambiente que a gente constrói. Eu acho que é no ambiente do diálogo que a gente consegue entender um pouco mais as motivações e a criatividade que faz essa coisa importante para caramba chamada “comédia”. Eu acho que é isso.

RAUL BARRETO: Usou até menos tempo do que podia, mas foi bem... Mário Viana, o microfone é seu.

5. Rafinha refere-se à acusação de apologia ao estupro, em consequência de uma piada sobre o tema em um *show* de *stand-up* em 2011.



MÁRIO VIANA: Depois deles, eu preciso pensar. Tenho que reformular tudo o que tinha pensado, ensaiado em casa... [risos].

A minha filosofia de vida atualmente, com as coisas que leio, especialmente no Facebook, é que está faltando mesa de bar na vida das pessoas. Sabe, falta você sentar numa mesa de bar e juntar gente que pensa diferente, trepa diferente, torce para outro time, vota em outro candidato, e foda-se o que eles falam, porque a gente está tomando cerveja e ela tem de estar gelada: é esse o fundamental da vida. E nesses bate-bocas internéticos, de rede social, o caramba e tal, eu tenho visto, assustado, um aumento total de falta de jogo de cintura das pessoas. Ou as pessoas não sabem escrever, ou elas não sabem ler, ou ambos. Porque é assim: você manda uma mensagem para alguém fazendo uma piadinha, e vira uma guerra, você começa a ser metralhado, você vai ser atropelado na garagem do teu prédio por uma vizinha enfurecida... É um tormento. Você não tinha a intenção de ofender ninguém na brincadeira que você fez no seu *post* e, de repente, ele vira a terceira guerra mundial. Essa falta de paciência das pessoas está me assustando muito, pelo poder que as pessoas julgam ter. Elas te julgam. Isso independe de geração, de faixa etária, de faixa social, de partido político. As pessoas olham para você e falam assim: "Ah, esse programa, é muito ruim.

E NESSES BATE-BOCAS INTERNÉTICOS, DE REDE SOCIAL, O CARAMBA E TAL, EU TENHO VISTO, ASSUSTADO, UM AUMENTO TOTAL DE FALTA DE JOGO DE CINTURA DAS PESSOAS. OU AS PESSOAS NÃO SABEM ESCREVER, OU ELAS NÃO SABEM LER, OU AMBOS.

Tem que tirar ele do ar". Não! "Essa novela é uma merda, tem que tirar ela do ar. Essa peça é muito... tem que tirar não sei o quê da peça. Tem que tirar a piada do outro. Tem que tirar..." Não! Você faz uma coisa chamada "Não vou",

sabe? [risos] O Érico Veríssimo, nos livros de memória dele, fala que, aos 50 anos, ele descobriu o direito inalienável de não ir. Não é o de "ir e vir", é o de "não ir". Ele não está a fim de ir, pronto. Então foda-se, não vai. E esse é um direito que a gente tem de exercer. Os japoneses suaram tanto para inventar o controle remoto, gente. Vamos usar! Se você não gostou, *pumba*: muda. Não precisa nem levantar.

As pessoas não estão mais com paciência de tentar entender o outro. Eu, pela minha geração, faixa etária e o caramba, comecei a ver teatro antes de fazer, na época de censura braba. Na época em que você sabia que as pessoas estavam ali e tudo tinha um significado. Às vezes nem tinha, mas você via, porque a censura nos deixava assim, nos deixava mais atentos, mais espertos. Aí comecei a fazer, a trabalhar com arte, a lidar com essas pessoas. Eu fiz teatro de rua, amador. A gente encontrava meios de driblar...

Eu estava ouvindo o Fernandinho e o Rafinha e pensando assim: essa onda conservadora, censora, castradora vai vir forte. Ela vai ficar mais forte

ainda, e a gente sabe disso. Ela não vai parar aqui, vai piorar. Mas a gente vai resistir. Aqui em cima eu resisto. Dentro do meu quadrado, eu e o meu teclado, eu resisto. Ah, mas não pode fazer essa piada? Eu faço essa piada, mas de outra maneira. Você vai ter de ser inteligente para entender a porra da minha piada, entendeu? Foi assim durante anos de censura. Foi assim e as pessoas driblaram e fizeram coisas bonitas. Foi triste? Foi. É sofrido? É. É um horror você ter de tirar um pedaço do seu trabalho por pressão moralista, ou econômica, ou política, não importa. Tirou um pedaço do seu trabalho, te violou, te violentou. Eu acho que a função de cada um de vocês, que estão estudando artes nesta escola, que é um território duramente construído, é resistir a isso. A gente não pode, enquanto artista, ceder. A gente pode negociar. Às vezes, há um poder maior que o seu, e manda quem pode, obedece quem tem juízo, já falava a nossa vovó. Então, é joguinho de cintura. A resistência não é assim: “Ah, eu vou brigar!”. Não! Você vai brigar, mas mais espertamente. Você vai dar um nó nos caras. Em TV, você tem isso, o Gilberto Braga já fez isso várias vezes. O Chico Buarque inventou um compositor para driblar a censura. O Picasso fez isso... Então, a minha posição é essa. Essas forças conservadoras vêm com porrada? Podem vir. A gente apanha, a gente cai, a gente levanta, mas a gente não desiste. É isso. Censura, não! E em cima do humor?! Ninguém vai tirar o meu humor assim, não. Tem que ser muito, muito besta para conseguir tirar esse humor da gente. É séria a história. É isso.

RAUL BARRETO: Eu queria lembrar também essa coisa da imprensa. O Millôr Fernandes falava que, no frontispício de todo jornal, tinha que vir escrito: “Qualquer semelhança com a realidade terá sido mera coincidência”. A imprensa nos engana o tempo inteiro e a gente acredita. Eu acho que, no espaço do Facebook, as coisas são ditas e viram verdade com muito menos reflexão ainda. É mais perigoso ainda.

Agora, vou passar uma pergunta para o Fernandinho. Na tradição do circo-teatro, são muito comuns as encenações bíblicas, como a paixão de Cristo. Em seu passado do circo, houve alguma censura ou o público se rebelou contra esse conteúdo?

FERNANDO NEVES: Em todas as peças da minha família que estão no acervo há um carimbo do Getúlio Vargas. Foi tudo censurado. Isso que eu estou falando de agradar, o circo agradava, mas desse jeito. As peças, tinha as re-

ESSA ONDA CONSERVADORA, CENSORA, CASTRADORA VAI VIR FORTE. ELA VAI FICAR MAIS FORTE AINDA, E A GENTE SABE DISSO. ELA NÃO VAI PARAR AQUI, VAI PIORAR. MAS A GENTE VAI RESISTIR. AQUI EM CIMA EU RESISTO. DENTRO DO MEU QUADRADO, EU E O MEU TECLADO, EU RESISTO.



ligiosas e as bíblicas. Elas faziam muito sucesso se a praça era conservadora. Se era uma praça mais liberal, eles tiravam isso e botavam uma comediona mesmo, mandavam ver.

Por exemplo, tinha lá *O milagre de Santo Antônio*, com meu tio fazendo o Santo Antônio. Era uma coisa muito séria. A plateia, em 1935, se comovia, chorava nos milagres e tudo. E daí minha família chegou em um lugar que não tinha parreira. Porque havia uma cena em que o Santo Antônio fazia assim [*faz o gesto*] e uma uva nascia de cima, ele fazia nascer uva. A cena era muito bem feita, com música. E a plateia chorava... Daí, meu avô, que era o comico, estava em cena. Aliás, em várias peças os irmãos proibiam ele de aparecer em cena. Quando era bíblico e religioso, os irmãos pediam para ele não ir, porque ele causava problemas, porque o material do comi-

co é a transgressão, está na gente, está nesse jeito de eu falar... O comico se alimenta disso, o comico é transgressor por excelência. Então, meu tio Sinhô,

O ARTISTA POPULAR É MUITO QUERIDO. COMO DIZIA A DERCY GONÇALVES, ELE TE CARREGA E FICA TE BELISCANDO NA BUNDA.

fazendo o Santo Antônio, fazia a cena, a uva descia. Mas eles procuraram parreira e não encontraram, só encontraram pé de chuchu, encheram o palco com folhas de chuchu e a uva desceu. Daí meu tio, com a plateia chorando em uma tremenda cena, deu uma pausa. Meu avô falou: "Nossa, como esse Santo Antônio é milagroso...". O circo parou. Eles pararam de respirar em cena. "Olha que beleza! Ele fez nascer uva em pé de chuchu" [*risos*]. Era assim o tempo inteiro...

O povo de circo, de teatro de revista, é muito esperto. Falam: "Vou agradar". Eles agradavam Getúlio Vargas. Tinha caricatura viva e o Getúlio ia toda semana no teatro de revista para ficar vendo. O artista popular é muito querido. Como dizia a Dercy Gonçalves, ele te carrega e fica te beliscando na bunda. É bom retomar o circo e agradar nesse sentido. Claro que não falavam que o Getúlio tinha mandado a Olga Benário para a Alemanha de Hitler, senão ele acabava com tudo, botava fogo em tudo. Quando vocês estavam falando, me lembrei de uma música que é boa para entender o que o povo fazia com o duplo sentido. Era a Virgínia Lane quem cantava. É assim [*canta*]: "Conheci uma menina no Leblon/ que sofria de fraqueza para chuchu/ mas um dia o doutor que é muito bom/ evitou que ela fosse pro Caju⁶/ E ele receitou: tome ferro, tome ferro, tome ferro, tome ferro..." O ferro é uma coisa, mas aí é outra, entendem? Então, a gente vai mandar tomar ferro o tempo inteiro. Tinha muita censura. Como é que

6. Refere-se ao Cemitério de São Francisco Xavier, conhecido como Cemitério do Caju.

você vai driblar? O ator popular é muito inteligente, ele sabe como lidar com tudo isso.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]

RAUL BARRETO: É engraçado, o teatro é um espaço muito mais permitido, não é? Porque você faz a piada com quem você quiser. Mas eu acho que tão pouca gente assiste que nunca repercute... [risos] É verdade! A gente já fez cada coisa no teatro...

RAFINHA BASTOS: Eu não sei distinguir. É total burrice da minha parte. Comecei a fazer humor no palco. Antigamente, fazia muita coisa para internet, fiz muita coisa para televisão lá no Sul, fiz teatro lá, mas comecei a produzir texto mesmo aqui em São Pau-

lo. Eu fazia um espetáculo à meia-noite, no teatro Crowne Plaza. Fiz quatro anos até ele fechar. Você vê que faz dez anos que eu venho fechando coisas... [risos]

E aí eu falava os maiores absurdos. E na televisão, vieram me falar: "O que você quer fazer na TV?". Ou seja, tiraram aquele marginal do palco à meia-noite e jogaram na televisão. Eu demorei até conseguir entender, e ainda não consigo entender totalmente, porque o que vai dar problema não é controlável. É essa a questão. Eu tive muitas reuniões, me perguntavam: "Ah, por que você não segura um pouco a onda?". Mas o que é segurar a onda, se eu não sei o que vai dar problema? Eu já fiz piadas mil vezes pior do que as que me deram problema.

EU TIVE MUITAS REUNIÕES, ME PERGUNTAVAM: "AH, POR QUE VOCÊ NÃO SEGURA UM POUCO A ONDA?". MAS O QUE É SEGURAR A ONDA, SE EU NÃO SEI O QUE VAI DAR PROBLEMA? EU JÁ FIZ PIADAS MIL VEZES PIOR DO QUE AS QUE ME DERAM PROBLEMA.

RAUL BARRETO: Mas a questão era com o patrocinador, não era?

RAFINHA BASTOS: Ah, é, mas eu vou te falar o seguinte, cara: depois que deu o primeiro, 80% dos problemas que tive não foram na televisão. Foram jornalistas sentados na quarta fileira do teatro assistindo, a uma hora da manhã, e falando "Rafinha fala isso de fulano, Rafinha falou determinada coisa". Quando você toma certo tamanho, perde o controle do que pode te complicar. A questão é essa. Aí chega uma hora que você se questiona: "Eu continuo trabalhando ou fico recluso em casa?". Eu resolvi meio que lutar contra isso. E também não sou nenhuma vítima. Ganho uma puta grana fazendo isso. Eu não posso dizer: "Ah, coitado, ficou lá, processado...". Nunca perdi um real com processo judicial. A verdade é que não existe vítima nesse processo. Eu aceitei esse jogo. Eu aceitei ser impulsionado por um meio de comunicação maior... Eu aceitei, está ali. Eu não sabia desses riscos que eu estava correndo, mas, ao mesmo tempo, no momento que descobri que existiam, eu resolvi



continuar correndo. É um preço que se paga. Independentemente de ser na televisão ou no teatro, continuar fazendo aquele texto que talvez te dê um problema ou aquela piada que as pessoas fizeram “Uh!” em vez de rir é uma

EU ACHO QUE NÃO DÁ PARA SE ACOVARDAR, PORQUE SENÃO VOCÊ PERDE SEU INSTINTO ARTÍSTICO, VOCÊ DEIXA DE SE SENTIR UMA PESSOA LIVRE. EU SINTO QUE O ARTISTA DE VERDADE TEM SÓ UMA PESSOA A QUEM RESPONDER: A ELE MESMO.

opção diária de quem cria conteúdo. Eu acho que não dá para se acovardar, porque senão você perde seu instinto artístico, você deixa de se sentir uma pessoa livre. Eu sinto que o artista de verdade tem só uma pessoa a quem responder:

a ele mesmo. Mesmo se ele passa a ser renegado. “Não riem do que eu faço. Vale a pena eu continuar fazendo e afundar minha carreira?” É uma opção só minha. No final, a opção de correr esses riscos e de jogar o jogo é sua. Então, resta você entender os estímulos do meio e saber onde se encaixar.

RAUL BARRETO: Com o Mário, fiz um espetáculo chamado *Um chopes, dois pastel e uma porção de bobagem*. A TV Cultura resolveu gravá-lo para divulgar. E o espetáculo era palavrão do começo ao fim, era putaria plena, absurda. Então, quando foi para o ar, botaram muito o Hugo falando na entrevista, mas quando entraram as cenas, era só [imitando ruído de censura de áudio] “tu, tu tu, tu” [risos].

Então, Mário, você escreve para televisão também. Você meio que já respondeu na sua preleção anterior, falando que não vai se render, mas, diante das circunstâncias, hoje em dia, ao escrever para teatro, para televisão, um mínimo de policiamento sempre tem. Como é que você age com isso?



MÁRIO VIANA: Ah, eu acho que tem... Primeiro, eu estou mais velho do que quando eu fiz o *Chopes*. Só isso já dá uma baixada na energia, na vontade de desafiar. Depois, porque o *Chopes* foi minha grande chance de fazer alguma coisa com os Parlapatões, que eu agarrei com unhas e dentes. Eu falei: “Vou dobrar esses caras”. E a gente fez um trabalho muito divertido, foi um desafio para mim também. E aí virou uma coisa louca, de as pessoas me procurarem para só escrever putaria. Todo mundo vinha com projeto para mim, era um pior que o outro. Eu falava: “Não... o processo do *Chopes* foi uma coisa muito

específica...”. O *Ifigônia*, meu primeiro trabalho, também era em cima de palavrão, mas não era aleatório. A gente fez um estudo em cima de baixaria, de escatologia para fazer o *Chopes*. Então, foi muito engraçado. Um projeto de teatro de pesquisa, de estudo, não precisa ser uma coisa séria, pode ser solto e muito bem realizado, como foi esse caso.

Televisão já é outra pegada. Especialmente novela. Eu fiz umas novelas na Band, na Record. Agora estou fazendo *Malhação*, onde tenho, por incrível que pareça, uma liberdade de linguagem que eu não esperava que fosse ter, pelo horário e pela emissora. E é um barato escrever assim. Mas você vai segurando a onda, porque, na televisão, atinge gente que você não imagina. Gente que está lá em Xinxerê do Mato Dentro, Rondônia, e nos lugares que a gente acha que só existe na ficção. E a pessoa está assistindo. E essa pessoa está entendendo? O que exatamente ela está entendendo do que você escreveu? De que maneira isso chega lá? Entendeu? A minha preocupação não é a censura, mas é uma maneira de você se fazer entender nos vários universos que a gente tem. Em teatro fica mais fácil. Eu estou com uma peça inédita e pelo menos duas pessoas que leram falaram assim: “Pelo amor de Deus, você vai ser preso se você montar essa peça”. Porque ela mexe com racismo. É uma comédia de humor negro, sem trocadilhos. Eu não me censurei para escrever a peça. E eu não tenho ímpetos racistas, não tenho nada disso, mas assim, quando duas pessoas, das seis, sete, que leram, falaram isso, manifestaram uma preocupação que essa peça pode ter uma leitura racista ou fascista, eu falei: “Opa, preciso então re-

ler e ver onde está o erro”. Porque aí é um erro, porque eu não estou a fim de propagar uma ideia racista. Mas, se o personagem for racista, escroto, filho da puta, ele vai ser racista, escroto, filho da puta, e, se você não gostar, não veja. Só isso. O personagem pode ser,

agora, a filosofia, a ideologia do texto, não. Entendeu? São dois momentos diferentes, eu acho. Atualmente, eu acho que as pessoas estão confundindo: você constrói um personagem racista, então você, autor, é racista, o teu texto é racista. Não! Não! Sabe, esse personagem é assim porque existe gente assim no mundo. Desculpa, existe. Existe homofóbico, existe gago, existe... existe de tudo, gente! E como não vai ter no trabalho, ali? Não é?

RAUL BARRETO: Uma das minhas preocupações atuais é essa. A gente está perdendo a capacidade de rir de si mesmo, não é? Que é uma premissa do palhaço. Se a gente não ri primeiro da gente mesmo, se a gente não enxerga

ATUALMENTE, EU ACHO QUE AS PESSOAS ESTÃO CONFUNDINDO:
VOCÊ CONSTRÓI UM PERSONAGEM RACISTA, ENTÃO VOCÊ,
AUTOR, É RACISTA, O TEU TEXTO É RACISTA. NÃO! NÃO! SABE,
ESSE PERSONAGEM É ASSIM PORQUE EXISTE GENTE ASSIM
NO MUNDO. DESCULPA, EXISTE.

o nosso próprio ridículo, a gente não enxerga o ridículo da humanidade, o que a gente construiu ao longo de toda a nossa história. Não tem como abdicar disso. Me preocupo hoje em dia um pouco com isso. O Henri Bergson fala que, quando uma velhinha escorrega na casca da banana e cai, essa quebra da continuidade faz você rir. Mas, se a sua mãe escorrega na banana, tudo bem, você não vai rir porque é sua mãe, você vai ter que levá-la para o hospital. Mas mesmo da sua mãe você tem que rir. Hoje em dia parece que não. O Groucho Marx também fala: “Um comediante amador acha que é engraçado se fantasiar de velhinha, sentar numa cadeira de rodas, descer ladeira abaixo e se espatifar contra um muro de pedra; um comediante profissional sabe que isso tem de ser feito com uma velhinha de verdade” [risos]. O pensamento do palhaço tem que ser esse, a gente tem que defender isso.

SE A GENTE NÃO RI PRIMEIRO DA GENTE MESMO, SE A GENTE NÃO ENXERGA O NOSSO PRÓPRIO RIDÍCULO, A GENTE NÃO ENXERGA O RIDÍCULO DA HUMANIDADE, O QUE A GENTE CONSTRUIU AO LONGO DE TODA A NOSSA HISTÓRIA. NÃO TEM COMO ABDICAR DISSO.

RAFINHA BASTOS: Você já passou por algum questionamento do tipo: “Eu tenho que rir disso senão eu estou fodido”? Isso aconteceu comigo. Numa piada, um amigo chamou minha mãe de puta, e eu na hora fiquei me questionando, eu fiquei meio assim. Aí eu cheguei para ele no final do programa e disse: “Você chamou minha mãe de puta, cara”. E ele me falou um negócio que eu nunca mais vou esquecer. O Marcelo Tas falou para mim: “Rafa, para você a mãe de todo mundo é puta. A sua mãe também é, cara”. E eu falei: “É verdade. Desculpa eu ter vindo falar desse assunto com você, porque você tem toda razão”. Porque não posso me levar a sério, se eu xingo a mãe do outro. É uma questão. Você tem telhado de vidro para sempre.

Depois de aberto o debate para a plateia, retoma-se o tema da necessidade de agradar o público e também contesta-se a validade desse tipo de humor.

MÁRIO VIANA: Na plateia lotada de um teatro sempre vai ter alguém que não gosta da sua peça. Você não agrada todo mundo e tem de conviver com isso. Às vezes, você gostaria de agradar uma pessoa específica ou um grupo específico, mas não acerta; e às vezes você acerta onde não estava mirando. Isso potencializou-se agora com as redes sociais, onde as pessoas encontraram uma maneira de manifestar o seu desagrado. Você tem de aprender a conviver com isso, não tem jeito. Eu não vou tentar agradar a galera do Facebook, porque, se eu for, eu enlouqueço. Dou um tiro na cabeça e ainda vão falar: “Aí, tá vendo, gastou bala à toa” [risos]. Eu vou falar por mim: quando escrevo uma peça, tento agradar primeiro a mim – eu estou escrevendo,

SE EU AGRADAR CINCO PESSOAS EM UMA PLATEIA
DE CEM, BELEZA, CARA, NÃO TEM PROBLEMA.
NÃO ADIANTA A GENTE TENTAR AGRADAR TODO MUNDO.
NEM JESUS CRISTO CONSEGUIU, NÃO É?

quero contar essa história. Com a peça montada, eu fico fascinado com as pessoas chegando na bilheteria para comprar ingresso, fazendo fila. Eu acho maravilhoso, não só pelo motivo óbvio de ter gente indo assistir, mas,

assim, porra, alguém saiu de sua casa, parou no teatro, entrou. A pessoa não me conhece, não sabe quem eu sou, às vezes ela nem sabe direito quem são os atores. Já teve, no *Chopes*, aqui no Espaço dos Parlapatões, um rapaz que pela

primeira vez na vida tinha tomado coragem de entrar em um teatro. Ele passou, viu, achou que dava para entrar, não só pelo preço do ingresso, mas porque se sentiu à vontade para vencer essa barreira, entrou e adorou. E só isso já justificou tudo. Eu agradei esse cara, entendeu? Pela primeira vez ele pisou em um teatro e gostou. Tenho certeza de que ele deve ter ido ver outras peças. É esse sujeito que eu quero agradar. Mas eu não preciso me abaixar e mostrar a bunda. [para *Rafinha Bastos*] Nenhuma referência à sua foto, tá? [risos] Mas assim, eu não preciso fazer isso. Se eu agradar cinco pessoas em uma plateia de cem, beleza, cara, não tem problema. Não adianta a gente tentar agradar todo mundo. Nem Jesus Cristo conseguiu, não é? Ainda mais, primeiro, porque era judeu, não ia agradar mesmo...

FERNANDO NEVES: Eu falei muito em agradar porque essa é a questão do artista popular, só estou sendo coerente com o que estou dizendo. Por exemplo: como era o espetáculo no circo-teatro? Tinha o picadeiro e em torno ficavam os camarotes, onde ficavam o prefeito, o médico, o advogado, o engenheiro

COMO ELE DISSE, NEM JESUS CRISTO AGRADOU. MAS É UMA
QUESTÃO DE OLHAR, E EU ESTOU OLHANDO MUITO PARA O NOSSO
TEMPO. E DAÍ EU VOU PARA O CIRCO MESMO, PORQUE, SE ELES
CONSEGUIAM FAZER ISSO, A GENTE TEM QUE CONSEGUIR.

da cidade; nas cadeiras, ficavam o farmacêutico, o bancário, o professor; e na geral ficavam os operários e os camponeses. O artista do circo fazia o espetáculo para agradar – como dizia o Pixérécourt, lá do melodrama – o menos letrado e o

mais letrado. É difícil mesmo, como eu disse. Mas eu vou falar do Ney Matogrosso, que eu acho um grande artista. Ele estava fazendo um *show* e o repórter perguntou porque ele tinha tirado duas músicas do repertório. Ele disse: “Essas músicas são as que eu mais gosto de cantar. Mas eu olhava para as pessoas e via que naquele momento aquilo dava uma ‘barriga’. As pessoas vieram ver um *show*, não vieram só para me ver”. Por isso ele faz sucesso. Todo *show* do Ney Matogrosso está sempre lotado. É uma questão de olhar.

Essa conversa que a gente teve me fez refletir sobre muitas questões... Eu não quero agradar por uma questão de ideologia. Que isso também já está

impregnado na gente, não precisa falar, a gente como artista sabe. Como eles disseram, a gente não vai mostrar a bunda. Não é disso que eu estou falando. Eu estou falando de olhar para o momento que estou vivendo.

Como ele disse, nem Jesus Cristo agradou. Mas é uma questão de olhar, e eu estou olhando muito para o nosso tempo. E daí eu vou para o circo mesmo, porque, se eles conseguiam fazer isso, a gente tem que conseguir. Sabe o que eu fico rezando todo dia? Para o teatro virar moda de novo. É isso. Vamos tentar, não é?

A plateia volta a se manifestar, questionando se é válido um humor que não se posiciona a favor do oprimido contra o opressor.

RAFINHA BASTOS: A fronteira entre quem é oprimido e quem é opressor muda absolutamente o tempo inteiro. Pode parecer, desde o começo, que o manifestante é o oprimido. E quando são dez manifestantes surrando um policial? A questão é essa: a fronteira muda o tempo inteiro. Eu acho que é importantíssimo o humor ser um pouco engajado em alguns momentos, agora, o vício nisso é, primeiro, subjetivo, e, segundo, faz você se questionar o tempo inteiro a respeito do seu discurso. Não é a minha maneira de pensar e de criar. Tenho colegas que fazem isso de forma brilhante. Eu sinto que, muitas vezes, eu não gosto de pensar em quem é vítima e em quem é o agressor. Sinto que existe essa condição, sim, mas aí é um questionamento muito maior do que esse que estamos fazendo. Para mim – não estamos falando do que eu penso a respeito das causas, e tudo mais –, o registro cômico, se você fica absolutamente pensando na condição opressor-oprimido 100% do tempo, você passa a ser muito mais engajado do que engraçado. Eu adoro a Laerte, sou fã, fui fã a vida inteira. Achava ela muito mais engraçada antes de assumir a orientação do sexo feminino, por exemplo. Eu me divertia muito mais antes. Sentia ela mais livre, sentia ela, inclusive, com menos preconceitos. Mas, por outro lado, admiro ela abraçar a causa que abraçou. Então, a questão é: comicamente ela ficou melhor ou ficou pior? Para mim, pior. Enquanto ser humano que abraçou uma causa, ela tomou um sentido na vida, o que é muito maior do que a comédia. A questão não é essa. A causa ou não causa, o oprimido ou o opressor são fronteiras muito, muito tênues, que eu acho que não é, e não tem de ser em minha maneira de pensar, um vício de quem cria a comédia, porque senão você vai deixar de provocar. Porque você vive o tempo inteiro aberto à descontextualização. Porque o personagem que o Mário criou saiu da cabeça dele. E a piada, e a brincadeira do estuprador, por mais agressiva que seja, não pode colocá-lo como [sendo] a favor do estupro. A



questão é: ele trouxe o personagem com o único objetivo de provocar e, se há uma discussão por trás disso, que ótimo que aconteça. O movimento feminista, por exemplo, ficou absolutamente indignado com as coisas que eu escrevi. Eu achei genial. Significa: eu movimenteí pessoas para uma

PARA MIM – NÃO ESTAMOS FALANDO DO QUE EU PENSO
A RESPEITO DAS CAUSAS, E TUDO MAIS –, O REGISTRO CÔMICO,
SE VOCÊ FICA PENSANDO NA CONDIÇÃO OPRESSOR-OPRIMIDO
100% DO TEMPO, VOCÊ PASSA A SER MUITO MAIS
ENGAJADO DO QUE ENGRAÇADO.

causa justíssima de violência contra a mulher. Talvez não tenha escrito as coisas da melhor maneira possível, talvez não sejam coisas que eu faria hoje, ou escreveria hoje. Mas não me arrependo, tudo saiu da minha cabeça. Ao mesmo tempo, acho que tem de haver

esse objetivo, um pouco da provocação. E aí você está nessa linha o tempo inteiro. Eu não gosto de colocar o comediante e o criador de conteúdo, o criador de comédia, como um cara de esquerda ou de direita. Você passa por isso absolutamente o tempo inteiro. Se você abraça, como Laerte fez, e eu admiro ela ter feito isso, é uma opção, mas, completamente abraçada ao movimento da esquerda e lutando pela causa dos transgêneros, pela causa das mulheres, ao lado do movimento feminista, para mim, perde



comédia, para mim, perde frescor. Perde aquela malandragem, sacanagem, que com certeza ela tem quando está no boteco com os amigos. Eu acho que o humor tem que ter essa inconsequência, eu acho importante. E exatamente por lutar e falar essas coisas é que, também, eu fiquei tachado como esse cara que quer falar de estupro. Agora, vai perguntar para mim o que eu penso a respeito das causas. Eu sou completamente a favor da legalização do aborto, da legalização das drogas. Agora, eu acho que não é o meu objetivo estar expondo isso diariamente. Meu objetivo é fazer as pessoas rirem. As pessoas me pagam pra se divertir.

Quando você cria um personagem de forma inteligente – e eu vou confessar que eu vou levar anos para fazer isso, porque faço isso há muito pouco tempo –, você tem milhões de exemplos de momentos em que você torce para o criminoso. Em *Breaking bad*, que todo mundo assiste hoje em dia, você torce para um cara que vende droga. Quer dizer, quando você cria isso de uma maneira inteligente, você confunde a cabeça dos espectadores. “Engraçado, eu gosto desse cara, mas ele está falando coisas que eu não concordo. Eu estou rindo disso, esse cara está me provocando, eu estou me divertindo com isso.”

Não necessariamente tudo o que você leva para a arte é a sua opinião. E isso passou a ser uma fronteira muito confusa para mim, porque em cima do palco sou o Rafinha. Eu vou confessar que não é um processo muito fácil. Quando deu o tal do meu processo da grávida⁷, no outro dia, que era terça-feira, nós fizemos um programa, *A liga*, que era todo sobre prostitui-

7. Refere-se a Wanessa Camargo.

NÃO NECESSARIAMENTE TUDO O QUE VOCÊ LEVA PARA A ARTE
É A SUA OPINIÃO. E ISSO PASSOU A SER UMA FRONTEIRA MUITO
CONFUSA PARA MIM, PORQUE EM CIMA DO PALCO SOU O RAFINHA.
EU VOU CONFESSAR QUE NÃO É UM PROCESSO MUITO FÁCIL.

ção infantil, mostrando-a no Nordeste. Era uma coisa meio esquizofrênica mesmo. “Esse cara está zoando de comer um bebê e no outro dia ele está lutando.” Eu, na minha cabeça absolutamente ingênua, achava que todo mundo compreenderia isso. Uma coisa é a comédia e a outra coisa é o indivíduo, é a verdade. Exatamente o que o Hugo falou: o que é a verdade e o que é desconstrução? Mas isso é confuso. E com esse ambiente das pequenas descontextualizações, dos textinhos, das matérias, dos Facebooks,

você fica extremamente vulnerável. O humor está em risco com essa descontextualização. Ninguém analisa o contexto. Onde esse cara disse isso? Como ele disse? Em que ambiente ele estava?

Porque tudo virou um lugar onde as informações estão disponíveis. Antigamente, nós tínhamos um tamanho de informação. Eram seis jornais, quatro telejornais. Agora nós temos um ambiente infinito, são computadores que estão espalhados pelo mundo inteiro. Todo mundo gera conteúdo, todo mundo gera opinião e todo mundo faz injustiça. E justiça muitas vezes também. O ambiente do Facebook possibilita coisas maravilhosas, como um milhão de pessoas se juntarem no largo da Batata pra lutar contra o governo. Isso é do caralho! Então também tem um lado muito positivo por trás de tudo isso. É uma faca de dois gumes...

Na plateia retrucam que a violência contida nas palavras não fica só nas palavras, ela transborda.

RAFINHA BASTOS: Eu entendo perfeitamente, é exatamente disso que eu estou falando. Para o humor, foda-se. O humor quer desconstruir exatamente essa violência, quer provocar exatamente isso. Quando o humor provoca, ele está até tirando o valor das palavras. O fato de um comediante expor os seus mais absurdos sentimentos faz com que as palavras inclusive ofensivas percam o próprio sentido. Eu estava vendo, outro dia, um documentário sobre um comediante chamado Richard Pryor, que é um dos primeiros comediantes *stand-up* de quem eu realmente gostei. E ele falava: “Eu preciso falar *nigger*. Preciso! Porque quanto mais eu falo, mais essa porra perde o valor”. É um questionamento muito complicado, mas eu sigo muito isso. Eu acho que o falar é um pouco exorcizar também. Eu entendo que as palavras têm força. Muitas vezes, o objetivo do comediante é quebrar o valor disso, ou fazer essa força tornar as coisas engraçadas. Os tabus são essas palavras, e o comediante, quando vai nesse lugar, provoca. Ele provoca o riso porque está chegando a um lugar onde as pessoas não imaginam que ele vá. Isso

vai muito além. É uma questão de questionamento, inclusive social. Eu me estenderia muito falando sobre isso, mas não dá tempo...

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]

RAUL BARRETO: Eu acho que o risco e o perigo, hoje em dia, é esses descontentes, unidos, quererem proibir a expressão. É um risco muito grande que está na iminência acontecer. Dez descontentes, cem descontentes são capazes de entrar em um espetáculo e impedi-lo de acontecer. Isso é uma coisa que nós temos que tomar cuidado. Temos de deixar prevalecer sempre a liberdade de expressão. É uma luta constante. No instante em que você vai lá apedrejar um espetáculo, que é um desses cem, se prepare que, na sua expressão futura, vai ter mais cem que não irão deixar você falar também. Que vão querer calar sua boca também.

MÁRIO VIANA: A maré conservadora – não sou eu que estou falando – está acontecendo no mundo inteiro. É só pegar o jornal e ver. O mundo está dando uma guinada conservadora assustadora. E isso não vai ser proibir uma peça aqui, ou um *showzinho* ali. Não é isso. É muito mais sério. É muito mais pesado. A gente precisa ficar ligado nisso. É uma onda pesada, que está se formando, ou melhor, que já se formou, está aí. É um *tsunami* fodido.

RAUL BARRETO: Vou chamar o Hugo para fazer o encerramento e agradecer muito a todos pela paciência, compreensão e discussão. A gente continua na mesa de bar.

[aplausos]

HUGO POSSOLO: Depois da imensa dificuldade em realizar essa Roda de Conversa, a gente conseguiu colocar as ideias, concordâncias e discordâncias, e eu acho isso muito importante. Espero que a revista resulte em mais discussão, porque essa discussão não termina aqui. E também não é só no bar. A gente tem uma escola, e por meio dessa escola, a gente deve levar essas discussões.

Para concluir, os estudos sobre a tragédia são super definidos desde Aristóteles. Ela é construtiva de uma virtude, de uma moral e de uma sociedade, enquanto o humor, que não teve a mesma *Poética* de Aristóteles e foi estudado muito mais tarde, sempre foi caracterizado como algo destruidor. Mas eu queria lembrar que ambos são ficção. Ambos são construções de um pensamento. Se ele caminha ou não, o processo histórico é que o define. O teatro e a arte são filhos da história, não são filhos da ideologia. Obrigado e boa noite.

PRIMEIRA FILA



PÁGINA ANTERIOR Fabiano Santos
da Silva em *Experimento azul*, 2015.
Foto do arquivo da SP Escola de Teatro.

Teatro de resistências

Luciana Eastwood Romagnolli
Soraya Belusi

Madame Satã, na versão trazida à cena pelo Oficinão 2014 do Galpão Cine Horto, é figura emblemática de uma convulsão social agravada em tempos atuais pelas forças reacionárias contra os direitos daqueles postos à margem. Daí a urgência do espetáculo no seu tempo e espaço, para enfrentar com contundência, sem dispensar nem o discurso direto engajado, nem o prazer estético da poesia musical, o preconceito e a violência que reservam para parte da população um destino de agressões e reduzida expectativa de vida.

Gestado no contexto dos núcleos de criação do Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte, o espetáculo inaugura uma experiência diversa nos quinze anos de história do Oficinão. Substitui o foco na reciclagem de atores sob orientação de um diretor convidado – como se viu em peças tais quais *Pop love* (Diego Bagagal), *Zucco? documenta: rastros do sujeito em condições de objeto* (Amaury Borges) e *Delírio e vertigem* (Rita Clemente) – pela abertura à inscrição de um projeto de pesquisa de coletivos. Pôde, assim, abrigar a investigação do Grupo dos Dez, dirigida por Rodrigo Jerônimo e João das Neves, acerca de um teatro musical de matrizes negras, no qual Satã é pretexto para uma crítica social mais abrangente.

Madame não é um, mas muitos. Não apenas como indivíduo em sua multifacetada personalidade – transformista, negro, homossexual, bandido, pobre, artista, capoeirista –, mas também como símbolo representativo de gerações de excluídos, de expatriados, de corpos e desejos deixados à margem, renegados.



Ao ser interpretado no espetáculo por três diferentes atores, Madame, originalmente batizado de João Francisco dos Santos, tem essa sua característica caleidoscópica ampliada, sendo impossível defini-lo como apenas um dos fragmentos. Cada ator-criador que dá vida ao personagem empresta a ele um tônus distinto, uma fisicalidade particular, uma fragilidade e uma potência contrastantes. E é nessa tensão que o espectador tem não só uma, mas diversas possibilidades de construção desse indivíduo marcado pela indefinição de gênero (feminino/masculino), de comportamento (artista/bandido), de condição (vítima/culpado).

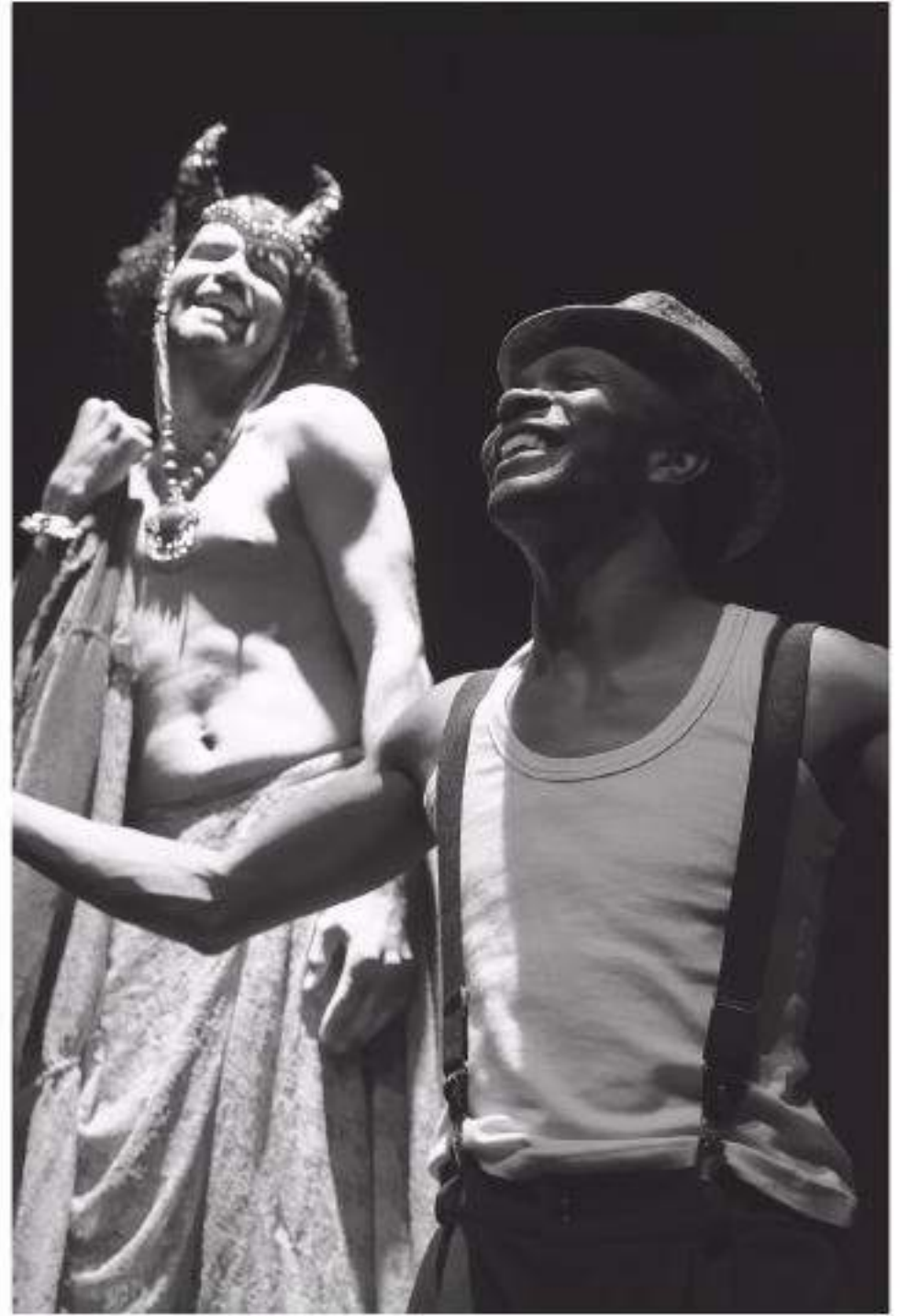
Pela sociabilidade particular instaurada pelo acontecimento teatral, ao espectador é propiciada uma experiência de empatia, rara numa sociedade plena de esforços para tornar invisíveis, risíveis e miseráveis indivíduos em desacordo com o gênero, a cor e a sexualidade aceitáveis dentro de estreitos padrões normativos conservadores. Numa entrevista de Satã ao *Pasquim*, em 1971, Paulo Francis escreveu que ele representava “a verdadeira contracultura brasileira”: “É um tipo fora do nosso âmbito de experiência”, surpreendia-se o jornalista. *Madame Satã*, o espetáculo, propõe um teatro como lugar de onde se vê: a possibilidade de o espectador enxergar aquilo que sofre um processo de apagamento social, colocar-se corpo a corpo com o que está fora do seu âmbito de experiência cotidiana e se deslocar para o ponto de vista do outro (uma travesti), até quem sabe ter um lampejo de ideia do que seria estar no mundo sob uma expectativa de vida abaixo de 40 anos e de violência iminente.

Assim, não é apenas de Madame Satã que se fala. É de toda uma cultura abandonada e relegada aos guetos, becos e vielas, longe dos olhos e dos afetos de uma sociedade inteira. Madame é Cartola, é Mano Brown, é Lampião, é Besouro, é Amarildo. Como se todas essas vozes tivessem sido emprestadas da história para refletir o presente. Este, aparentemente, não muito diferente do passado em suas estratégias de exclusão. O indivíduo – Satã – carrega então um traço de universalidade, que remete a outras individualidades particulares.

O específico aparece também na incorporação de falas reacionárias que circularam pela mídia no passado recente. Discursos fundados no preconceito, cuja repetição estabelece um vínculo direto com o real e o agora, ao mesmo tempo que incita o incômodo no espectador, como estratégia de um teatro engajado para conscientização e transformação social.

A beleza da montagem reside na dinâmica entre opostos: de um lado a denúncia crua e necessária, que se impõe como apelo à razão; de outro,

NÃO É APENAS DE MADAME SATÃ QUE SE FALA. É DE TODA UMA CULTURA ABANDONADA E RELEGADA AOS GUETOS, BECOS E VIELAS, LONGE DOS OLHOS E DOS AFETOS DE UMA SOCIEDADE INTEIRA.



a vivacidade de homens e mulheres que cantam, dançam e seduzem pela graça de peles, cabelos, vozes e corpos negros, como tão raramente se vê em predominância nos palcos brasileiros. A arte eleva o discurso do panfleto à experiência sensível incomum. É simultaneamente denúncia e homenagem, protesto e celebração.

Uma sequência do início da montagem pode sintetizar o jogo de poder em ação: as atrizes-cantoras apresentam-se ao público como em um cabaré, no qual convivem com Satã como prostitutas. Dotadas de belas vozes e sensualidade, dominam o espaço e as atenções, inclusive dos homens em cena. Seus corpos estão “empoderados”. Uma vez consumado o ato sexual, porém (tal qual em *Senhorita Julia*, talvez), o poder é transferido aos homens, e elas restam no chão, entre migalhas de moedas, como corpos-dejetos.

Madame Satã é obra e ao mesmo tempo herança do teatro político e popular de João das Neves, responsável por espe-

táculos que marcaram época nos palcos brasileiros, entre eles *A saída, onde fica a saída?* (1967), de Armando Costa; *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1968), de Plínio Marcos; *O último carro* (1976), de sua autoria; e, mais recentemente, *Besouro cordão de ouro* (2008), de Paulo César Pinheiro. Embora assine a codireção com Rodrigo Jerônimo, João parece fazer o mesmo exercício que propõe com *Madame* em cena: ser apenas o portador de uma multiplicidade de vozes que desejam se expressar, símbolo de uma maneira de se fazer teatro no Brasil, uma espécie de guia artístico-espiritual para uma nova geração poder se espelhar, referência de um teatro de protesto e de resistência. Um mito desmitificado, assim como nos é apresentado Satã.

A presença de Neves nos ensaios, contudo, intensificou-se somente após a montagem já ter sido levantada. E é notável a maior familiaridade do Grupo dos Dez com o musical do que com o teatral, como se percebe na condução dramatúrgica e em parte dos desenhos de cena. Por vezes, a simplicidade do cenário se faz vazio, e a escritura cênica de um teatro pobre, feito de poucos elementos, deixa entrever tempos mortos. Mas há momentos intensamente belos, quando a mínima movimentação de cubos cria o mar, quando cortinas vermelhas se abrem revelando a vivacidade de Satã a caráter ou quando o breu amplifica as vozes que parecem soar de longínquos navios negreiros.

A costura desses fragmentos, tanto como algumas partes do texto, ainda merece novo tratamento. É como se a força do que acontece no preâmbulo do espetáculo – do lado de fora do teatro, em que cenas da vida e da ficção parecem se misturar – nem sempre encontrasse reverberação estética à altura na caixa teatral.

A ARTE ELEVA O DISCURSO DO PANFLETO À EXPERIÊNCIA SENSÍVEL INCOMUM. É SIMULTANEAMENTE DENÚNCIA E HOMENAGEM, PROTESTO E CELEBRAÇÃO.

Entretanto, essa talvez seja em parte uma cobrança muito determinada pelos limites do lugar de onde se vê (e de quem vê), de um certo horizonte de expectativas de um teatro histórica e predominantemente branco, cujos parâmetros se fixam no imaginário por meio de uma colonização do olhar, subtraindo, talvez, a capacidade de se perceber qualidades que ganhem contornos menos reconhecidos: a corporeidade e a musicalidade como

formas de expressão privilegiadas na arte negra. Trata-se de um mecanismo semelhante ao de um imaginário que legitima como belo o liso em detrimento do crespo, o branco em detrimento

TRATA-SE DE UM MECANISMO SEMELHANTE AO DE UM IMAGINÁRIO QUE LEGITIMA COMO BELO O LISO EM DETRIMENTO DO CRESPO, O BRANCO EM DETRIMENTO DO PRETO.

do preto. Num teatro musical negro, a corporeidade e o ritmo – tanto quanto (ou mais) do que construção de discurso – são manifestação e ação efetivas sobre o mundo. Outra construção de mundo.

Madame Satã apresenta um teatro musical como pouco se tem feito no país: com composições originais, que narram ações e sentimentos, fundamentando a dramaturgia e valorizando o potencial criativo e expressivo

MADAME SATÃ APOSTA NA QUALIDADE E NA ORIGINALIDADE DE SUAS PRÓPRIAS COMPOSIÇÕES E NA VITALIDADE DAS HISTÓRIAS DESSE PERSONAGEM MARGINAL, DO QUAL QUANTO MAIS SE FALA, MENOS SE SABE.

daquele grupo de artistas dentro e fora da cena. Mesmo se debruçando sobre um personagem com íntima conexão com o universo da Lapa, o que ofereceria uma gama tentadora de pérolas do samba do início do século XX, o coletivo

opta pela criação de suas próprias narrativas-musicais como forma de autoexpressão e foge propositadamente do formato que alcançou grande sucesso recente nos palcos nacionais, em que os musicais de raiz brasileira apostam prioritariamente em repertórios célebres.

Se abre mão da familiaridade que o espectador costuma ter com a personalidade, a vida e a obra dos artistas mais midiáticos que inspiraram musicais recentes – *vide* Elis Regina, Cazuza e Tim Maia, para citar apenas alguns –, *Madame Satã* aposta na qualidade e na originalidade de suas próprias composições e na vitalidade das histórias desse personagem marginal, do qual quanto mais se fala, menos se sabe.

A direção musical de Bia Nogueira esmera-se em detalhes, costurando ritmicamente objetos e figurinos aos tantos instrumentos musicais presentes. Entre os acontecimentos da vida de Satã, os atores encenam o próprio nascer do ritmo, a partir de atos cotidianos como o varrer ou o bater do salto de sapato. Faísca que explode desses atritos mínimos, a música então se transforma em discurso, em narrativa, em comentário. Sempre estruturante.

Desde a rua até dentro do teatro, o espectador é incluído na dramaturgia e convocado ao despertar da consciência no convívio com os atores. Seja pelo pacto que o coloca na posição de quem assiste a um *show* numa casa de prostituição, seja pela abordagem na qual Madame Satã é suporte para discussões sobre a sociedade atual, esvazia-se a atenção à biografia de João Francisco dos Santos. Esta é contada em relances da infância e vida adulta que mais servem a iluminar o contexto social de pobreza e opressão determinante para ações e reações.

A passividade do espectador, este que observa, é frontalmente questionada em determinado momento do espetáculo, quando um ato de violência acontece e o público segue seu rumo como se nada tivesse se passado – uma convenção teatral amplamente reproduzida fora do teatro. É como se o espetáculo, mais que contar a história de Madame Satã, indagasse por que deixamos que isso aconteça com ele – e com todos os outros que ele, de uma forma ou de outra, representa. Não como um teatro moralizante, mas um teatro ético.

LUCIANA EASTWOOD ROMAGNOLLI é jornalista e crítica de teatro; atuou nos jornais *Gazeta do Povo* e *O Tempo* e em diversos festivais e mostras pelo país; é coordenadora de crítica do *Janela de Dramaturgia*, em Belo Horizonte, e ministra oficinas de crítica de teatro; mestre em Artes pela EBA-UFMG e doutoranda em Teatro pela ECA-USP.

SORAYA BELUSI é jornalista e crítica de teatro; atua como editora adjunta no jornal *O Tempo* e como crítica-convidada em diversos festivais e mostras pelo país; é coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Jornalismo Cultural do Galpão Cine Horto, coeditora do *site* Horizonte da Cena e mestre em Artes pela UFMG.

ENSAIO GERAL



PÁGINA ANTERIOR Julio Cesar
Yuri Thomé Aracaki em *Experimento
azul*, 2015. Foto do arquivo da
SP Escola de Teatro.

Deformação em coro

Ana Julia Marko

Ao organizar discursos sobre o mundo, a coralidade pode apontar para a elaboração de algo diferente do cotidiano. Jogos que implicam uma organização coral se distanciam de uma relação mimética entre a esfera da vida e a do teatro. Assim, o coro estiliza a realidade, podendo transgredi-la, deformá-la e apresentar a ela outras possibilidades.

Para Meierhold a estilização é a esquematização da realidade. “É a impossibilidade de abarcar o real em toda sua plenitude que funda a estilização”¹. Isto é, há uma inadequação entre a realidade da vida e a materialidade teatral, fazendo com que o espectador desconfie de uma operação mimética. À estilização servem a música, a dança, o coro e todo artifício que auxilie o teatro a assumir seus limites: o teatro não dá conta de reproduzir a natureza tal qual ela é. A estilização serve ao acordo entre palco e plateia para que a cena possa ser aceita em sua falsidade, dentro de seus limites, separada da realidade. Assim podem surgir frestas para que o espectador espie as regras do jogo e jogue junto.

Quando a marionete chora, sua mão utiliza um lenço que não toca seus olhos, quando a marionete bate, bate tão delicadamente em seu adversário que a ponta da espada nem toca no seu peito, quando a marionete dá uma

1. Vsevolod Meierhold, “A barraca de feira”. In Maria Thais, *Na cena do Dr. Dapertutto*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 343.

bofetada, a face da vítima não perde sua maquiagem, e, nos abraços das marionetes apaixonadas reina um tal cuidado que o espectador, admirando suas carícias delicadas e cheias de respeito, não pensa em perguntar a seu vizinho – como pode terminar esse abraço².

Dentro dos procedimentos de estilização, o coro pode ser investigado por sua tentativa de construção de uma experiência estética que não reproduz formatos cotidianos. Segundo Jean-Pierre Sarrazac, o coro, originado nas manifestações teatrais da Grécia antiga, tem a função de comentar a ação principal, utilizando modos poéticos combinados à dança e ao canto, mobilizando o imaginário e o pensamento do espectador. Para o autor, o coro deforma a relação do público com a fábula, pois cria efeitos sobre a representação, desestabilizando suas categorias usuais, complexificando e alargando seu funcionamento. Assim, de acordo com Sarrazac, o coro coloca em questão a própria representação: “Excessivamente metamórfico e imponente para limitar-se ao papel do porta-voz, o coro é sempre um estranho à representação, [...] como se sua lei fosse permanecer nas franjas do representável”³.

Em um processo pedagógico que trabalha com novos modos de olhar e estar no mundo, o trabalho coral pode ser explorado em todas as suas

possibilidades: o coro como voz única, o coro dialético atravessado por contradições e o coro polifônico que funciona menos como um todo uníssono do que como um conjunto de singularidades.

Ao mesmo tempo, segundo alguns pes-

quisadores desse procedimento, a noção de coralidade parece mais adequada de se trabalhar do que a noção de coro. De acordo com Jean-Pierre Sarrazac, Martin Mégevand⁴, Erika Fischer-Lichte⁵, Christophe Triaux e os encenadores contemporâneos Einar Schleef e Christoph Marthaler⁶, a co-

DENTRO DOS PROCEDIMENTOS DE ESTILIZAÇÃO,
O CORO PODE SER INVESTIGADO POR SUA TENTATIVA
DE CONSTRUÇÃO DE UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA QUE
NÃO REPRODUZ FORMATOS COTIDIANOS.

2. *Idem*, p.332.

3. Jean-Pierre Sarrazac, “Coro/Coralidade”. In Jean-Pierre Sarrazac, *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 62.

4. Martin Mégevand, “Choralité”. In Jean-Pierre Ryngaert (org.), *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2005.

5. Erika Fischer-Lichte, “Teatro coral na década de 1990: estabelecimentos de novas formas de teatro nas sociedades pós-industriais”. In Antônio Araújo, José Fernando Azevedo e Maria Tendlau (orgs.), *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

6. Marthaler apresenta o coro como um aglomerado em um mundo em que não há indivíduos nem comunidade. Há apenas a ilusão de um sujeito dentro dos aparatos de consumo. Aquilo que aparenta ser uma comunidade é um grupo de alienados. Em seu espetáculo *Murx den Eu-*

ralidade é plural, diversa. O coro já não basta como expressão de uma comunidade ou de uma cultura única, harmônica: não é suficiente para falar de um mundo tão heterogêneo. O coro, que costuma abarcar a totalidade e ser uníssono, dá lugar à coralidade.

Segundo Triaü, a coralidade traz um mundo e um teatro sem heróis; livres da centralização de protagonistas, porta-vozes de discursos e verdades, um mundo que se movimenta na circulação de vozes difratadas que se entrecruzam. Entretanto, o coro não

voltaria com força por causa da recusa ao herói, substituindo o diálogo ou o monólogo de forma difusa. É o que Mégevand chama de efeito fantasma do

O CORO JÁ NÃO BASTA COMO EXPRESSÃO DE UMA COMUNIDADE OU DE UMA CULTURA ÚNICA, HARMÔNICA: NÃO É SUFICIENTE PARA FALAR DE UM MUNDO TÃO HETEROGÊNEO.

coro: o que resta do coro quando ele não está ali. A coralidade, mesmo quando toma corpo, é mais difratada do que concentrada; tem algo de unidade, mas é polifônica, maleável e almeja formas múltiplas. Os princípios corais organizam a cena de modo a desviar o centro da representação baseada na soberania do protagonista, no espelhamento da realidade e na linearidade lógica da fábula.

Dessa forma, a coralidade mostra-se farta em possibilidades de trabalho, nas quais os participantes são convidados a investigar modos de pensar o mundo de uma forma incomum. A coralidade ocupa assim função de artifício teatral, já que estiliza o cotidiano e deforma ações estabelecidas. Além disso, se ela tenciona as relações entre sujeito e comunidade, a questão do coletivo e do trabalho com o outro vem à tona. Para Triaü, a coralidade paga o preço da sua própria impossibilidade, pois a vontade de conjunto não se representa em um modelo de coro massivo, mas, ao contrário, levando em conta as singularidades:

ropäer! Murx ihn! Murx inab! (1993), os atores executavam ações cotidianas e banais repetida e solitariamente. Por vezes, o cenário mudava quando as figuras se organizavam em coro para cantar uma música de padrão rítmico semelhante aos hinos antigos a fim de se diferenciar da monotonia de antes, causando uma impressão de harmonia oposta à vida cotidiana insignificante. Mesmo assim, de acordo com Fischer-Lichte, o canto em coro não fazia das figuras uma comunidade. Já para Schleef, não há anulação entre indivíduo e comunidade, mas sim tensões entre esses dois polos. Ele materializava essa ideia com um coro de pessoas que aparentemente se vestiam de modo idêntico, movimentavam-se exatamente do mesmo modo e falavam e emitiam sons em uníssono. Esse coro não caracteriza, segundo Fischer-Lichte, um corpo coletivo composto de individualidades dissolvidas, mas de indivíduos que lutam para juntar-se, sem apagar sua singularidade, a uma comunidade alienadora, gerando um ato de violência, ora sobre o indivíduo pela comunidade, ora sobre a comunidade pelo indivíduo. Ambos os encenadores desenvolveram suas investigações nos anos 1990, nas chamadas sociedades pós-industriais, e mantêm o trabalho com a cena e a coralidade até hoje.

Estar juntos, dizer a comunidade, dizer o heterogêneo tanto como o grupo e a dialética permanente entre os dois, abarcar o espectador na representação e ser, ao mesmo tempo, o seu mediador: [são] tantos [os] pontos de tensão reconvocados pelo recurso de coralidade que mistura, o tempo todo, o desejo e a consciência da própria fragilidade⁷.

Segundo Triaü, o teatro é um lugar paradoxal que reúne solidões e que promove o estar junto sem perder as particularidades (do palco e da plateia). Assim, dentro das questões que o teatro se faz sobre si mesmo e sobre sua relação com o mundo, a pergunta “como estar juntos?” e o problema do “em comum” são fundamentais e podem ser equacionados em um determinado processo de ensino do teatro.

Em um exercício que permite a compreensão do funcionamento do coro, os participantes devem se agrupar no espaço, todos posicionados para o mesmo lado. O indivíduo à frente é o corifeu, liderando os movimentos, e os demais formam o coro que reproduz os gestos. Quando a direção no espaço muda, a função do corifeu é assumida pelo jogador que se encontra na nova frente do grupo. Não se trata de imitação, mas do prazer de poder reinterpretar o gesto à sua maneira. Podem ser sugeridos universos de personagens ou temas gerais aos movimentos do coro, a fim de investigar estilizações mais específicas.

Esse procedimento investiga a ocupação e movimentação no espaço, trabalha a escuta do outro, o coletivo e a precisão do gesto, além de ser uma experiência estética sobre temas cotidianos. Um coro de mães chorando a morte de seus filhos pode ter impacto plástico e teatral diferente do que apenas uma. Além disso, um coro de mães chorando assume-se artificial aos olhos do espectador, expõe-se como escolha de linguagem que, distante da organização da realidade, lembra o público de que se trata de teatro. Assim, há a tentativa de acrescentar, por meio da operação da linguagem coral, um teor não cotidiano à percepção da cena. O alargamento do olhar e das possibilidades de construção artística se dá no momento em que temas comuns são estilizados e separados dessa realidade.

Podemos nos valer de outro exercício elaborado por Ariane Mnouchkine, que utiliza o coro para explorar as relações entre verossimilhança, artifício e falsidade no teatro. Segundo a encenadora, o objetivo desse jogo é produzir pelo menos por alguns minutos o maravilhoso do teatro. Ela assegura que, quando essa maravilha é gerada, não restam dúvidas: todos os olhos enxergam

7. Christophe Triaü, “Coralidades difratadas: a comunidade em negativo”. *Alternatives théâtrales*, Paris, 2003, p. 2. Tradução de Marcus Vinicius Borja.

teatro. O exercício tem a mesma dinâmica do coro e corifeu: quem está à frente lidera os movimentos. Contudo, há um músico de fora com instrumentos à disposição que estimula e é estimulado pela ação dos atores. Além disso, há a voz de um condutor (originalmente Mnouchkine), que também contamina e se deixa contaminar pelo jogo. Desse modo, forma-se um tripé entre atores, música e condutor, no qual a liderança é flutuante, provocando a própria corralidade entre as partes. Isto é, todos são estimulados por todos, passando por momentos dissonantes e momentos uníssonos nos quais é difícil identificar a origem da provocação. Provavelmente o que Mnouchkine chama de maravilhoso do teatro é a construção coletiva da ficção em si diante do olhar do espectador, de tal forma que ele consegue acompanhar o modo dessa construção ao mesmo tempo que está embalado por ela.

De acordo com Mnouchkine, para o exercício funcionar o ator precisa exteriorizar os signos, e não, como no trabalho psicológico, interiorizá-los mostrando apenas seus efeitos. Ela se interessa mais pelas paixões das personagens do que sua psicologia, mais por estados do que emoções. Segundo a encenadora, a emoção não é uma ferramenta de trabalho para o ator, muito menos de medida da autenticidade de um personagem. A emoção não deve ser programada durante a cena, pois virá por si mesma, resultante do encontro entre ator e espectador. Esse pressuposto fica claro ao observar que o coro tem mais facilidade de reverberar estados do que emoções. A emoção é mais particular e interna, diferente do estado, que permite aos espectadores reconhecê-lo ou aceitá-lo dentro da convenção teatral. A ideia de trabalhar com o coro parece interessante, pois, se mais de um jogador é capaz de fazer com que o público aceite seu estado, isso significa que a convenção funcionou. Para Mnouchkine, a lei mais misteriosa talvez seja a que rege o que há entre o interno e o externo, entre o estado e a forma. Ela pergunta: "Como dar forma a uma paixão? Como pode ser feita a autópsia do coração? Um ator deve ser um autopsiador, transparente como nas ilustrações de anatomia que mostram seu interior"⁸. Assim, Mnouchkine parece apostar na revelação do artifício do ator. É necessário que ele exteriorize, mostre, deixe transparecer.

DE ACORDO COM MNOUCHKINE, PARA O EXERCÍCIO FUNCIONAR O ATOR PRECISA EXTERIORIZAR OS SIGNOS, E NÃO, COMO NO TRABALHO PSICOLÓGICO, INTERIORIZÁ-LOS MOSTRANDO APENAS SEUS EFEITOS.

PARA MNOUCHKINE, A LEI MAIS MISTERIOSA TALVEZ SEJA A QUE REGE O QUE HÁ ENTRE O INTERNO E O EXTERNO, ENTRE O ESTADO E A FORMA. ELA PERGUNTA: "COMO DAR FORMA A UMA PAIXÃO?"

8. A. Mnouchkine *apud* Josette Féral, *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Senac/Scsc, 2010, p. 70.

Em relação à dinâmica do coro, a encenadora defende que é necessário ter a humildade de copiar o trabalho do outro, não só exteriormente, mas interiormente. “Tenham a humildade de ajustar seus passos aos passos dos que os precederam, aceitem às vezes serem uma cópia modesta. Duvidem da originalidade a qualquer preço. O ator deve ser ao mesmo tempo côncavo e convexo; convexo para projetar e côncavo para receber⁹.” Imitar não quer dizer plagiar, quer dizer reconhecer. Tentar imitar não só o que outro faz, mas o que ele é (estado e/ou personagem): é preciso ter humildade para isso.

É possível fazer um paralelo com o pensamento da encenadora Anne Bogart, segundo o qual o ator procura formas que possam ser repetidas e, ao repeti-las, ressuscita os mortos tentando encontrar uma nova espontaneidade (ou vida) dentro dessa forma estabelecida. É a construção de uma moldura que ao mesmo tempo dá margens e possibilita novos movimentos para o ator: as restrições permitem a liberdade. É importante que as limitações sejam sempre bem escolhidas e definidas, como regras de

NENHUMA SOLUÇÃO CÊNICA PRECISA SER ÚNICA E ORIGINAL.
OS ESTEREÓTIPOS PODEM SER ALIADOS E NÃO INIMIGOS,
UMA VEZ QUE REPRESENTAM HERANÇA CULTURAL.

um jogo que precisam ser claras para todos os jogadores e podem, inclusive, em determinado momento, ser quebradas, transcendidas e reinventadas.

A liberdade da moldura está no fato de o ator ser convidado a articular-se diante das limitações. O que parece restringir as possibilidades de agir pode, ao contrário, levá-lo a agir de modos nunca antes imaginados. Os exercícios corais costumam apresentar essas possibilidades.

Bogart estende esse ponto de vista para muitos elementos do teatro, como quando inverte a leitura comum e amplia o significado e a utilidade dos clichês cênicos. A autora diz que o mundo da arte passou a ser obcecado pela inovação. Nenhuma solução cênica precisa ser única e original. Os estereótipos podem ser aliados, e não inimigos, uma vez que representam herança cultural. Não é necessário repeti-los sem comentá-los ou tratá-los como mercadoria, mas ao mesmo tempo é possível trabalhar a partir deles, evitando a busca constante pelo inédito.

Bogart chama a atenção para o significado etimológico da palavra estereótipo: do grego *stere* (“corpo sólido”) e do francês antigo *tipo* (“pressão”, como a ação de bater uma tecla de escrever). Os estereótipos foram as primeiras máquinas de impressão. A palavra clichê vem do som do metal da

9. *Ibid.*, p. 46.

placa quando se choca com a tinta da impressão. Essa palavra foi aos poucos ganhando sentido pejorativo. O estereótipo continuava a ser, de alguma forma, algo que reproduzia, mas era visto como simplificador, padronizado, rígido, generalista e preconceituoso.

Apegada à imagem etimológica do estereótipo como um sólido, Bogart se propõe a penetrar e interagir em um processo no qual o teatro possa trabalhá-lo e reinventá-lo, como ela mesma disse anteriormente, em uma moldura que por um lado limita os movimentos do ator e por outro os liberta. Para ela, na vida e nas representações de vida tanto já foi feito que formaram-se clichês. O teatro pode dialogar com esses “continentes de significado”, aquecê-los e descobrir novas vidas. É um trabalho delicado entre reproduzir o que está dado, o fácil, o que é vendido e refinar o cotidiano, transformando-o em outro, por meio da linguagem. É preciso apresentar o clichê fora de seu contexto e ter consciência disso. Bogart diz que o artista trabalha com os materiais para despertá-los e desdomesticá-los. É preciso distorcer o que é habitual, o que é diário:

É PRECISO APRESENTAR O CLICHÊ FORA DE SEU CONTEXTO E TER CONSCIÊNCIA DISSO. BOGART DIZ QUE O ARTISTA TRABALHA COM OS MATERIAIS PARA DESPERTÁ-LOS E DESDOMESTICÁ-LOS.

A distorção é uma destruição parcial, é um ingrediente indispensável para tornar visível aquilo que é vago [...] significa remover os pressupostos confortáveis. [...] Tudo no palco pode estar adormecido quando é excessivamente definido. [...] Por exemplo, as palavras “eu te amo”, por serem ditas com tanta frequência, não têm sentido a menos que sejam indefinidas, destorcidas, revisitadas e oferecidas sob uma nova forma. Só então elas terão frescor e serão audíveis¹⁰.

A coralidade também pode ser investigada em exercícios nos quais o coro em si, tal qual sua formação espacial original, não necessariamente é empregado. Um deles, por exemplo, chamado “entradas e saídas”, é um jogo simples de composição no espaço no qual os jogadores podem entrar e sair da área de cena quando quiserem e devem seguir apenas uma regra: andar para a frente somente em linhas retas, podendo variar a velocidade da caminhada. A composição emerge dos eventuais encontros entre os corpos, possibilitando diversas disposições coletivas. O exercício pode ser aprofundado com a introdução de novas regras, como proposições de gestos,

10. Anne Bogart, *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 58.

corpos de personagens e texto. Além disso, esse jogo trabalha com a questão fundamental da coralidade comentada anteriormente: “como estar juntos?”.

Essa pergunta, diretamente ligada à coralidade, equaciona-se em outros exercícios que trabalham a percepção do outro e do coletivo. Alguns jogos de escuta se inserem na modalidade coral, como aqueles em que o grupo deve fazer a mesma ação sem esta ser conduzida por um líder. Ao experimentarem essas dinâmicas, os participantes de um processo podem pensar no coro para além de uma constituição espacial no espaço, como um corpo coletivo, uma célula que pode assumir inúmeras formas, conter contradições ou ser unido em uníssono.

Esta investigação buscou olhar para o coro em uma prática teatral que apontasse para construções cênicas estilizadas, contrariando a noção da cena como simples espelho da realidade. Assim, pensando a estilização enquanto possibilidade de expansão de pensamento do mundo, o teatro não precisa ser mais o lugar da representação do real e da expressão de uma verdade, mas pode ser um lugar outro, um espaço de ficção, de imagens diferentes de vida. A cena, afastando-se do que é apresentado como normal e estilizando o cotidiano, não só possibilita pensar o mundo, mas pensá-lo de uma forma diferente, dissonante.

ANA JULIA MARKO é mestre pela Universidade de São Paulo (USP) em pedagogia do teatro (teatro e educação). Foi professora temporária no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Atualmente é coordenadora pedagógica da Escola Incenna, na qual também ministra as aulas de montagem de formatura.

A relação entre espectador e espetáculo

Quanto mais atravessamentos,
mais humano?

Evill Rebouças

Sabe aquela ideia de trazer o espectador, literalmente, para dentro do espetáculo? Há dez anos a Cia. Arthumus de Teatro pesquisa expedientes para estabelecer relação entre público e encenação graças às subvenções recebidas em quatro edições da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

Para atingir nossos propósitos, tem sido fundamental pensarmos em espaços que não demarquem separação entre espectador e cena, o que nos levou a criar e apresentar espetáculos dentro de um banheiro público no centro da cidade, dentro de um elevador e na lanchonete do Sesc Consolação, em um prédio abandonado no qual espectadores e atores caminhavam por cinco andares, entre outros espetáculos concebidos dentro do edifício teatral não convencional.

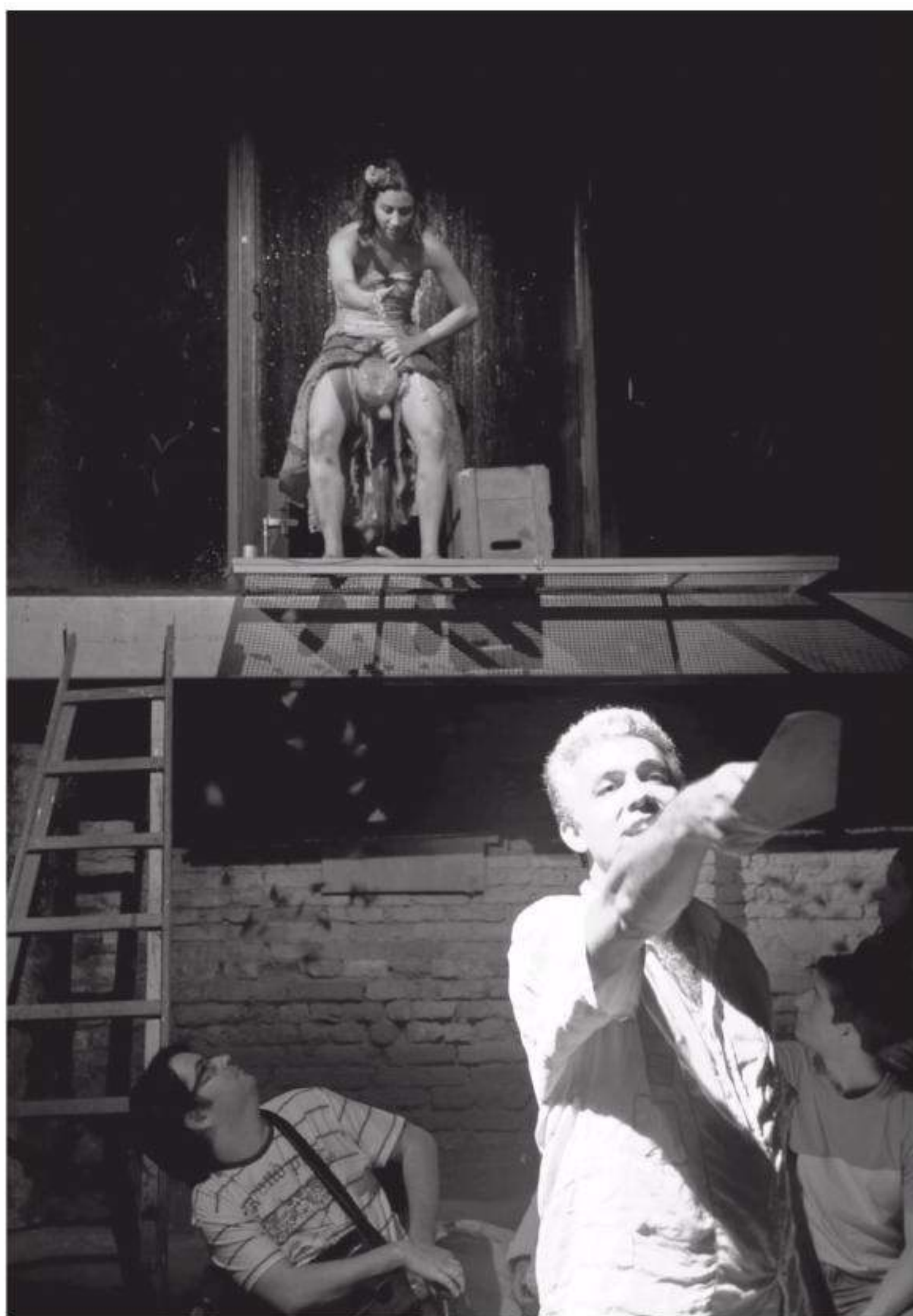
Quais as possibilidades de recepção do espetáculo no espaço inusitado? Como e quais expedientes poéticos podem gerar riscos ao *performer* e impregnar humanidade na sua relação com o espectador? O que precisa ser transformado para ampliar a relação entre cena e público? Eis alguns desafios que nos guiarão neste trabalho.

ENSAIO GERAL

Roberta Ninin em *Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria*, 2009. Foto de
Alicia Peres.



Roberta Ninin e Edu Silva em
Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria,
2009. Foto de Alicia Peres.





MAGIAS DO REAL QUE ATRAVESSAM A FICÇÃO

Ao iniciarmos incursões em espaços inusitados, a ideia era investigar as semânticas dos locais como fonte de dramaturgias¹, mas algo surge no meio do caminho. Tão potente quanto a carga histórica desses lugares como fonte de discurso poético e político, aparece também o modo como o espetáculo se deixa atravessar pelas circunstâncias do real. Numa das apresentações de *Amada*, mais conhecida como *mulher e também chamada de Maria*, no Teatro Oficina, uma chuva torrencial se inicia e escorre para dentro do teatro quando Maria clama por água, após tomar uma garrafa de Coca-Cola que não matou a sua sede.

Diante do acaso do real, os atores modificam perceptivelmente o tempo, as falas e o trajeto da cena: o ruído constante dos trovões é mais forte do que suas vozes; a imagem das goteiras é infinitamente mais mágica do que a

Daniel Ortega em *O Hamlet – do estado de homens e de bichos*, Estação Ferroviária de Pindamonhangaba, 2012. Foto de Eduardo Raimondi.

1. Cf. Evill Rebouças, *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.



Daniel Ortega em *Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria*, Galpão do Grupo XIX em Vila Maria Zélia, 2010. Foto de Alicia Peres.

própria cena da ficção. Restava-lhes então caminhar até as goteiras, brincar com a chuva, calar-se e interagir com o que se presentificava.

Fato semelhante se dá em *O Hamlet – do estado de homens e de bichos*. Apresentávamos a peça em espaços que ladeavam a área de embarque e desembarque de uma estação de trem em Pindamonhangaba. Fomos avisados pelos contratantes de que o local escolhido não era adequado, pois ali passavam vagões cargueiros em horários indefinidos. Depois de muitas conversas, os contratantes permitiram a utilização do espaço, porém sem entender a nossa escolha. Durante as longas horas de ensaio para adequação das cenas aos espaços, nenhum trem passou. No entanto, quando Ofélia, no único momento em que fala na peça, termina de se despedir e caminha para a morte, o cargueiro passa. Foram quase cinco minutos ininterruptos presenciando o ruído da locomotiva. Via-se apenas o trem passar, respeitando aquela situação do real e, hora ou outra, Ofélia tentando partir no trem que passava.

Mais inusitado ainda foi quando o segurança que trabalhava na estação tentou protegê-la e impedi-la de subir na locomotiva.

Os efeitos causados por essas situações nos provocaram. Indicavam que, se quiséssemos aproveitar as potências do espaço inusitado, não bastava seguir apenas um roteiro ensaiado. Deixar atravessar-se pelo acaso era apenas um dentre tantos outros expedientes que propiciavam uma relação mais horizontal com o espectador – assunto que veremos a seguir.

POÉTICAS QUE EXPANDEM APROXIMAÇÕES

Aprendemos desde sempre que, se quisermos estabelecer uma relação mais humana com uma criança, devemos nos agachar e ficar no mesmo nível dela. Como transpor para a cena essa potência signífica para além desse único exemplo? Inicialmente investigamos arquiteturas e níveis conforme a necessidade do que queríamos comunicar,

amparados pelo conceito de topofilia².

Se a ideia era expor uma relação de supremacia, de desigualdade, o espectador ficava num nível e a cena em outro.

Se buscávamos cumplicidade, explorávamos, além dos níveis de altura, as distâncias entre espectador e cena. Tais digressões sobre espacialidade passaram a ter também como base teórica as relações proxêmicas³, isto é, passamos a considerar o posicionamento do espectador em relação ao espetáculo, chegando a experiências nas quais o público assume a cena junto com os atores.

SE A IDEIA ERA EXPOR UMA RELAÇÃO DE SUPREMACIA, DE DESIGUALDADE, O ESPECTADOR FICAVA NUM NÍVEL E A CENA EM OUTRO. SE BUSCÁVAMOS CUMPLICIDADE, EXPLORÁVAMOS, ALÉM DOS NÍVEIS DE ALTURA, AS DISTÂNCIAS ENTRE ESPECTADOR E CENA.

Na busca por uma relação mais humana com o espectador, foi necessário também investir em outras áreas da encenação. A luz, por exemplo, passa a não demarcar separação entre peça e plateia, e em alguns casos é necessário

2. O geógrafo cultural chinês Yi-Fu Tuan analisa interferências na recepção em função de aspectos arquitetônicos (alturas, larguras, cantos, claridade, escuridão, umidade etc.) e da carga semântica impregnada em determinados ambientes e paisagens. Cf. Yi-Fu Tuan, *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores no meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

3. Os primeiros estudos sobre a relação proxêmica são apontados por Edward T. Hall: *The silent language* (Nova York: Doubleday, 1959) e *The hidden dimension* (Nova York: Doubleday, 1966). Nesses dois trabalhos, Hall avalia, entre outras questões, o tipo de espaço em que ocorre a relação (fixo, semifixo ou interpessoal), a distância observada e a estruturação do espaço de um edifício ou de um cômodo. Yi-Fu Tuan, em *Espaço e lugar*, identifica que a postura e a estrutura do corpo humano são fatores determinantes para as relações próximas ou distantes entre as pessoas.

abolir ou substituir os equipamentos convencionais de iluminação teatral por lâmpadas fluorescentes e incandescentes. Isso porque a intensidade da luz de teatro expõe demasiadamente o espectador e, quando ele percebe o efeito, geralmente ocorre certo constrangimento – fenômeno inverso à cumplicidade.

A escrita também passa por alterações. Textos originalmente criados na forma dramática ganham outras configurações na cena: em vez de a personagem se relacionar somente com o universo ficcional, o texto é dito para o espectador. Não se trata, porém, de comentários ou fissuras épicas inseridas no dramático, mas de se relacionar com o espectador como se ele fosse personagem.

ESPAÇO E TEMPO DA EXPERIÊNCIA

Com o passar dos anos e tendo um corpo artístico continuado, alguns desdobramentos surgiram para determinadas inquietações poéticas. Se antes explorávamos o espaço inusitado em busca de sua carga semântica e da não separação entre cena e espectador, agora a questão se torna mais complexa: para além do espaço (cartografia) há também a possibilidade de traba-

PARA ALÉM DO ESPAÇO (CARTOGRAFIA) HÁ TAMBÉM
A POSSIBILIDADE DE TRABALHARMOS COM DIGRESSÕES
SOBRE O TEMPO (DILATAÇÃO E COMPRESSÃO) COMO FONTE
DE RELAÇÃO ENTRE ENCENAÇÃO E PÚBLICO.

lharmos com digressões sobre o tempo (dilatação e compressão) como fonte de relação entre encenação e público.

Atualmente, em função da temática de nossa última montagem – *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário* –, colo-

camos como desafio alargar as possibilidades de interação entre espectador e obra⁴. Em tom cotidiano, a peça apresenta situações que nos levam a pensar sobre pequenos isolamentos. O que nos faz nos sentirmos sozinhos mesmo quando acompanhados? Temos tempo para “ouvir” aquilo que a nossa essência pede ou administramos o tempo para sobreviver aos velozes ditames de um sistema? Para dar pistas para essas questões, mostramos relações de isolamento e aproximação entre cinco pessoas que, estranhamente, têm a necessidade de interlocução com o espectador.

Durante um ano de criação, realizamos experimentos que pudessem dar a esse sujeito que está ali, junto com a gente, a ideia de pertencimento, de cumplicidade. Como tirar o espectador da posição de observador e fazê-

4. Ver mais sobre o tema no dossiê sobre o espetáculo: *Revista Ateliê Compartilhado/Cia. Artechúmus de Teatro*, n. 2, ed. 3, São Paulo, 2014. Os artigos publicados nessa edição comentam teorias pensadas por Marco de Marinis, Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud, entre outros.



-lo passar por uma experiência no sentido bondfiano?⁵ Foi necessário jogar fora quase todo o arsenal de técnicas e expedientes que comumente utilizávamos. A voz era outra, o tempo era outro, o texto precisava apresentar lacunas e inserir o espectador, se não a relação que buscávamos seria teatral, mentirosa. À medida que fomos caminhando, nada de espetacular cabia na cena. Tentamos utilizar projetor, mas era como se tal efeito resultasse em um metatexto: “Olha que lindo, que engenhoso é esse diretor”.

Não se trata, porém, de uma experiência naturalista ou realista. Os atores trabalham com oposições baseadas no conceito de estrutura ausente⁶, termo cunhado por Umberto Eco. Ao transpor essa teoria para o teatro, a fala geralmente se contrapõe ao estado ou atitude interior, gerando assim estranhamentos e reflexões sobre a *performance* dos intérpretes.

Delicado e cruel – eis duas qualidades geralmente mencionadas pelos críticos e espectadores sobre o espetáculo. Essa delicadeza surge da verdadeira cumplicidade que se instala entre intérpretes e público. Se alguém pergun-

Cena do café em *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário*, 2014. Foto de Bob Souza.

5. Cf. Jorge Larosa Bondía, “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, 2002, pp. 20-28. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2015.

6. Cf. Umberto Eco, *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

tar algo, o *performer* interrompe o que está fazendo e dá atenção àquilo que foi posto. Já a crueldade é fruto da oposição entre discurso verbal e aquilo que a personagem sente: são figuras que falam muito, mas não dizem realmente o que sentem. Perguntam também se quem age em cena é o ator ou o personagem da peça – e é justamente essa não ruptura entre o real e o fic-

PERGUNTAM TAMBÉM SE QUEM AGE EM CENA É O ATOR
OU O PERSONAGEM DA PEÇA – E É JUSTAMENTE ESSA
NÃO RUPTURA ENTRE O REAL E O FICCIONAL QUE TRAZ A
HUMANIDADE E A CUMPLICIDADE DE QUE O ESPETÁCULO
PRECISA PARA VERTICALIZAR OS ASSUNTOS TRATADOS.

cional que traz a humanidade e a cumplicidade de que o espetáculo precisa para verticalizar os assuntos tratados.

A despretensiva ambientação também envolve o espectador logo na entrada do teatro: são abajures que estão na área da representação e na plateia e

em nenhum momento o público fica completamente no escuro ou separado da cena. A cena do café talvez seja a mais emblemática, pois foi inspirada nas artes visuais. Quando observamos um quadro, escolhemos por quanto tempo e a que distância queremos vê-lo. E na Arthumus só havíamos dado até então a liberdade de o espectador escolher de onde ele queria ver. Queríamos mais em *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário*.

Tivemos que parar a ficção para dar a oportunidade de o espectador manipular o espaço e o tempo do jeito dele. Nesse momento, a liberdade é tanta que muitos vão até ao aquário para ver um minúsculo peixe nadando sozinho em quase duzentos litros de água. Mas o desafio maior foi amarrar dramaticamente essa interrupção, ou seja, não é apenas uma parada para tomar um café, é um momento que reverbera nos conteúdos tratados.

Atravessar e ser atravessado por aqueles que nos veem: esse é o nosso ritual. Sejam bem-vindos! Até a nossa próxima experiência.

EVILL REBOUÇAS é um dos fundadores da Cia. Arthumus de Teatro. É dramaturgo, diretor, ator e orientador de Artes Cênicas. Graduado em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Publicou *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional* (2009), livro resultante de sua pesquisa de mestrado na mesma instituição. Recebeu diversos prêmios e indicações como autor, entre eles, APCA e Shell.

El activismo a través del teatro

A propósito de las prácticas políticas
y prácticas escénicas en la primera
década del siglo XXI

Patricia Devesa

ARTES ESCÉNICAS VINCULADAS A LOS MOVIMIENTOS SOCIALES Y POLÍTICOS DE ARGENTINA

Problemáticas y abordajes

Después de mucho tiempo vuelve a instalarse en el campo artístico argentino el debate sobre el arte político, sobre todo después de la crisis de 2001. En el mes de diciembre de 2001 las calles y las plazas de la ciudad de Buenos Aires fueron colmadas por multitudes en repudio al modelo de exclusión y desintegración del tejido social y una crisis en todas las áreas: institucional, política, económica, financiera, social y cultural.

Las demandas de participación popular, que aparecen como uno de los resultados más firmes de la desestabilización institucional, dieron origen a formas alternativas de organización ciudadana: asambleas barriales, centros de ayuda solidaria, espacios de gestión comunitaria, empresas recuperadas, cooperativas de trabajo, que comienzan a tener contacto con otras organizaciones y movimientos.

Este debate llega primero a otras esferas del arte y se viene escasamente asomando en el campo de las artes escénicas, en general, y en el teatro, en particular. El cine, la fotografía y las artes plásticas vienen ocupándose del tema desde principios de siglo y ofreciendo una serie de investigaciones y



ACIMA, À ESQUERDA Grupo Alma Rose no espetáculo *Gente como uno*, direção de Elena Lolli, Universidad Popular de Madres de Plaza de Mayo, 2008. Foto de Patricia Devesa.

ACIMA Ensaio do grupo Bailarines Toda la Vida na fábrica Nueva Esperanza; direção de Aurelia Chillemi, 2009. Foto de Patricia Devesa.

À ESQUERDA Grupo de Teatro Al Borde CTA (Central de Trabajadores del Estado) durante manifestação contra a ALCA, 2004. Foto de Patricia Devesa.

ensayos, que si bien derivan del estudio de “casos”, ya han avanzado en la configuración de un mapa y en la conceptualización de dichas prácticas, así como establecen continuidades y rupturas con las tradiciones, es decir abordan un estudio diacrónico.

Estos estudios, desarrollados desde los propios hacedores como desde los investigadores, han permitido poner en debate, polemizar y producir intercambios, por lo que se hacen cada vez más interesantes y profundos sus análisis. Es más, muchos de estos estudios se vienen practicando desde colectivos de trabajo conjunto con un programa especial, modalidad necesaria para su tratamiento por su espesor y por su diversidad.

El problema que se visualiza en el área escénica o teatral es la ausencia de interlocutores válidos con los que se puede producir una reflexión, un

cuestionamiento, poner en duda ciertas hipótesis y ciertos avances. Sólo se puede lograr esto con los propios teatristas, y no con todos.

Quizás esta ausencia en el abordaje del teatro ligado a estos escenarios de lucha se deba, por un lado, a que los circuitos de legitimación de las obras negaron el contexto y afirmaron la ahistoricidad. Las obras ligadas a las prácticas políticas pasaron a ser categorizadas como “piezas de museo”, “caídas en desuso”, “envejecidas”, en paralelo a la caída de los grandes referentes de izquierda, como si estas prácticas respondiesen, exclusivamente a esos bloques. Y, por otro lado, el escaso contacto de los estudiosos –académicos, investigadores, críticos, entre otros – con lo que sucede en el campo, en la praxis, es decir, a la falta de contacto con ese universo de producciones.

Incluso, desde los mismos artistas se clausuró el debate, dejando que dialoguen mediadores y que establezcan las tendencias; cerrando la posibilidad de diálogo y de discusión.

Si bien hay quienes abordan el tema en otros países latinoamericanos, hay particularidades que responden a cada región. Porque este tipo de estudio requiere de un tipo especial de investigación, nos referimos tanto a la metodología como al investigador que esté en permanente contacto con el acontecimiento escénico y en relación

constante con los movimientos y organizaciones sociales y políticas.

Por ello seguimos los lineamientos y el modelo de investigación ampliamente desarrollado en nuestro país por la

dra. María Teresa Sirvent en el campo de las ciencias sociales: la investigación participativa. Un modelo acorde y coherente con nuestro objeto-sujeto de estudio. La investigación participativa es un estilo de investigación que procura la participación real de la población involucrada, en nuestro caso los grupos artísticos ligados a los movimientos sociales y políticos, en el proceso de objetivación de la realidad en estudio, con un doble fin: generar conocimiento colectivo como instrumento para la transformación social en una sociedad caracterizada por la injusticia social y un manejo perverso del poder social. Es decir, una intencionalidad política en su opción epistemológica que contempla entre otros conceptos claves el conocimiento como un espacio de confrontación y lucha de clases y la incorporación de los sectores populares como actores del proceso de producción del conocimiento y la articulación de los procesos de investigación, participación y transformación.

Asimismo, como práctica la investigación procura la socialización del conocimiento producido; para ello este conocimiento debe ser comunicable,

QUIZÁS ESTA AUSENCIA EN EL ABORDAJE DEL TEATRO LIGADO A ESTOS ESCENARIOS DE LUCHA SE DEBA, POR UN LADO, A QUE LOS CIRCUITOS DE LEGITIMACIÓN DE LAS OBRAS NEGARON EL CONTEXTO Y AFIRMARON LA AHISTORICIDAD.

transferible y compresible para los otros, sin que por esto pierda rigurosidad científica. Este modelo nos coloca como investigadores con un mayor grado de compromiso que se torna recíproco y facilita la apertura de los grupos, cuando corroboran que el conocimiento producido en el proceso de investigación de su práctica teatral se transforma en motor de cambio social y cultural.

Y exige, por otro lado, un investigador, un intelectual anfibio, en términos de Maristella Svampa¹, es decir la conjugación del académico y del militante, sin perder su propia naturaleza. Este tipo de investigación requiere un estudioso que se coloque en el campo, no hay demasiadas posibilidades de abordarlo desde la literatura dramática, por ejemplo, sencillamente porque, en general, no la hay. Debe estar, como señalábamos anteriormente, en el acontecimiento mismo de la escena, lo que implica en la mayoría de los casos, estar en los escenarios de lucha, padeciendo las mismas condiciones que los hacedores: el control policial, los gases lacrimógenos, la represión, entre otros; conociendo los códigos propios de esos escenarios; reemplazando la contratación de un equipo de prensa para su difusión, por el teléfono solidario de un abogado, muchas veces de la Correpí (Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional).

Este investigador intelectual-anfibio “tiene la capacidad de habitar y recorrer varios mundos, generando así vínculos múltiples, solidaridades y cruces entre realidades diferentes”². Rompe así con el modelo académico hegemónico. Lejos de abandonar el espacio de militante se trata de buscar, dentro de él, un lugar comprometido y crítico, no complaciente para contribuir en la construcción de alternativas políticas entre el pensamiento y la acción, entre la teoría y la praxis transformadora sobre nuevas bases epistemológicas y políticas.

CAMPO DE PRODUCCIÓN: TEATROACTIVISMO

Sin embargo, existieron y existen grupos, artistas y circuitos descentralizados que funcionan como una cultura alternativa, con dinámica propia, que dieron voz a estas tendencias para mediados de la década del 1990, creando sus propios espacios de difusión y encuentro. La construcción colectiva fue

1. Maristella Svampa, “¿Hacia un nuevo modelo intelectual?”. *Nº Revista de Cultura*, 29 sep. 2007. Disponible en: <www.maristellavampa.net/archivos/period23.pdf>. Fecha de acceso: 13 abr. 2015.

2. *Idem*, p. 5.

la alternativa más eficaz que tuvieron los artistas vinculados a las prácticas políticas para superar al artista silenciado. La construcción colectiva “es un gesto, y como gestualidad puede generar espacios solidarios, abrir territorios desconocidos, proyectarlos hacia un tiempo futuro”³.

Surge, de esta manera, la necesidad de redefinirse en relación a las prácticas artísticas y las prácticas políticas. No se trata de un teatro comprometido porque aborda una problemática relevante para nuestros tiempos, sino, del teatro que busca una acción política, una acción política concreta.

No se niega al primero, se trata de otro tema más complejo: del *activismo* a través del teatro, es decir de una herramienta de intervención política que sea una herramienta de transformación para la emancipación, la liberación de los sectores marginados, oprimidos, populares, subalternos, dominados, según las múltiples denominaciones, de lo que antes fue la clase obrera, o campesina, en otras latitudes. Son artistas que acompañan y militan los procesos de transformación social y reconocen así el campo de la cultura, en general, y de las artes escénicas, en particular, el terreno propicio de disputa hegemónica a la clase dominante.

Un *teatroactivismo* que abarca la reflexión, la denuncia, la agitación y la acción.

No son meros testigos de las injusticias sociales. Son grupos que mantienen una relación no instrumental con los movimientos y organizaciones en lucha y forman parte de esas organizaciones políticas, en algunos casos partidarias, o de manera independiente, pero asumiendo el teatro como una herramienta de intervención práctica a favor de sus luchas, cuyos ejes temáticos se ponen al servicio de los movimientos sociales. Están contadas desde adentro, con la potencialidad que eso significa.

En la Argentina de la post dictadura⁴, aparecen centros culturales, organizaciones y grupos de artistas relacionados a nuevos y viejos movimientos sociales y políticos, resultados directos de la dictadura y de las políticas neoliberales, que construyen más que resistencia cultural, sino poder popular y conciben al teatro como teatro-movimiento.

NO SE TRATA DE UN TEATRO COMPROMETIDO PORQUE ABORDA UNA PROBLEMÁTICA RELEVANTE PARA NUESTROS TIEMPOS, SINO, DEL TEATRO QUE BUSCA UNA ACCIÓN POLÍTICA, UNA ACCIÓN POLÍTICA CONCRETA.

3. Eduardo Molinari, “Arte y política”. In Gabriela Massuh, *La normalidad*. Buenos Aires: Interzona, 2006.

4. Período que se extiende entre los años 1983, año en que se recupera el sistema democrático, hasta la actualidad, que se caracteriza por hacerse cargo de los horrores de la dictadura, produciendo una memoria activa y estableciendo sus continuidades en el presente; de esta manera también podemos hablar de post dictadura en el sistema teatral argentino.

Nos referimos al teatro en: organizaciones por los derechos humanos, sindicatos de base, partidos políticos de izquierda, fábricas recuperadas, asambleas barriales y movimientos de desocupados.

A partir de esta cartografía en movimiento, este mapa en constante devenir, podemos adelantar:

a) En cuanto a su momento de aparición, se distinguen cuatro etapas. Los primeros en responder y dar una salida – una contrapropuesta a las políticas neoliberales –, a través del teatro, y que abarca un proyecto superador

del mismo, son los sindicatos estatales no burocráticos y algunos partidos políticos de izquierda. Estos grupos artísticos se conforman entre fines de los 1980 y principios de los noventa. Sus formas de organización en el área te-

NOS REFERIMOS AL TEATRO EN ORGANIZACIONES POR
LOS DERECHOS HUMANOS, SINDICATOS DE BASE, PARTIDOS
POLÍTICOS DE IZQUIERDA, FÁBRICAS RECUPERADAS, ASAMBLEAS
BARRIALES Y MOVIMIENTOS DE DESOCUPADOS.

atral reproducen, hasta hoy, a las metodologías sindicales y partidarias de horizontalidad, organización, participación, entre otras. Entre ellos, el grupo teatral Al Borde de Ministro Rivadavia, cuyos integrantes son delegados estatales de base.

A fines de los noventa surgen grupos de artistas jóvenes que están ligados a las artes visuales, al arte acción, como Colectivo de Artistas Etcétera o Grupo de Arte Callejero y que trabajan con organizaciones de derechos humanos, como HIJOS⁵, llevando a cabo intervenciones urbanas o prácticas performáticas. Grupos que también se desenvuelven entre el arte y la política, en un verdadero cruce de las artes y estéticas comparadas: teatro/artes visuales, teatro/música. Son experiencias límites entre el arte y la política: arte de acción, arte callejero y arte participativo.

Un tercer momento nacen o se consolidan, en torno a la crisis de 2001 grupos ligados a Madres y Abuelas de Plaza de Mayo⁶ como Brazo Largo

5. HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio): integrada por jóvenes que promedian los 25 años, es una agrupación de los Derechos Humanos que desde 1995 lucha contra la impunidad, por la reconstrucción de la historia sin mentirosas versiones, por la restitución de la identidad de sus hermanos apropiados, por la reivindicación de la lucha de sus padres y sus compañeros, y por la cárcel efectiva y perpetua para todos los genocidas de la última dictadura militar, sus cómplices, instigadores y beneficiarios.

6. Madres de Plaza de Mayo nació en 1977 cuando buscaban a sus hijos detenidos o secuestrados por la última dictadura militar argentina (1976-1983), que dejó 30 mil desaparecidos en Argentina. Hoy siguen luchando por el juicio y castigo de los responsables. Abuelas de Plaza de Mayo se fundó en el mismo año para iniciar búsqueda y recuperación de la identidad robada a los niños nacidos en cautiverio en cárceles clandestinas de detención, durante

(grupo de teatro popular y de búsqueda estética que nace en 2001, con su vínculo con Asociación Madres de Plaza de Mayo – en simultáneo con Teatroxlaidentidad⁷ – y con la confluencia de dos grupos Madres e Impétigo. Es dirigido por Norman Briski).

También, en fábricas recuperadas por los trabajadores como el grupo de danza-teatro Bailarines Toda la Vida en La Nueva Esperanza (ex Grissinopoli) y en asambleas, como el grupo de teatro comunitario de la asamblea de Liniers, el Grupo de Teatro de la Asamblea del Barrio Don Orione de Claypole y en los Movimientos de Trabajadores Desocupados, como el Frente Murguero.

Y, en estos últimos seis años aproximadamente, hubo un nuevo surgimiento de artistas reunidos *para o desde* los movimientos como Hijas e Hijos del Exilio⁸ que tienen su grupo de danzas, Cuerpos del Exilio que toma dicha problemática; el Grupo Olifante que lleva adelante *Maquinando*, obra de teatro que aborda la historia de la toma de la Fábrica Recuperada Gráfica Patricios por sus trabajadores; el grupo de teatro de La Toma del Centro Cultural La Toma de Lomas de Zamora – espacio en la estación de ferrocarril de dicha ciudad tomando por su Asamblea –, la reciente formación de los Talleres de teatro para adultos de Cooperativa Imprenta Chilavert Artes Gráficas de gestión obrera, entre otros.

Este movimiento que se observa en Buenos Aires se proyecta a nivel nacional como El grupo TUR (Teatro Urbano Revolucionario) de Chaco, una de las provincias más pobres de Argentina, por nombrar alguno. Se formó en agosto de 2004. Presentan obras de teatro gratuitamente a diversas instituciones educativas, organizaciones barriales de incidencia territorial. Llevaron a escena obras de autores como Griselda Gambaro y propias, pero siempre con una base fuertemente política.

Pero, también, existe desde el exterior un movimiento de teatristas argentinos que abordan las temáticas próximas a los movimientos después de 2001 – en especial referidas a movimiento de trabajadores desocupados,

el mismo período, como aquellos que fueron sustraídos de sus hogares en los operativos de secuestro de sus padres. Los nietos desaparecidos suman quinientos y hasta hoy los jóvenes recuperados llegan a noventa.

7. Teatroxlaidentidad es un movimiento encabezado por actores, directores, dramaturgos, escenógrafos, técnicos, vestuaristas y productores que se unieron con el objetivo de sumarse a la lucha que llevan adelante las Abuelas de Plaza de Mayo.

8. Hijas e Hijos del Exilio es una agrupación que reúne a los hijos, víctimas del destierro y que luchan por el reconocimiento del exilio como una violación a los Derechos Humanos que coarta violentamente el derecho a vivir y crecer libremente en su propia tierra, lo que implicó adaptarse a otro sitio, otra cultura y rearmar una vida cotidiana sin pasado y sin historia.

luchas urbanas como el cacerolazo⁹, saqueo de tierras a las comunidades mapuches y control obrero de las fábricas. Realizan giras por Estados Unidos y Europa con el fin de difundirlas o como actos de denuncia; como Alma Rose de Italia y Proyecto Autonomista Argentino de Estados Unidos.

b) Las formas de representación y circulación responden, en general, a los movimientos y no a la dinámica de representación y circulación de la “comunidad teatral”. Sus escenarios son los escenarios de lucha: cortes de ruta, la Plaza de Mayo frente a la Casa de Gobierno, marchas y movilizaciones, actos políticos, domicilio particular de represores, puertas de Tribunales de Justicia, entre otros.

A modo de ejemplo de lo que significa el poder llevar adelante presentaciones en espacios de lucha y de enfrentamiento de estos grupos a poder dominante, cabe mencionar la experiencia del Grupo Teatral Al Borde – de Ministro Rivadavia, Buenos Aires, perteneciente a la Central de los Trabajadores Argentinos – en el montaje de lo que llamaron *El Laberinto* – una intervención callejera cuya temática era para esa ocasión el “gatillo fácil”¹⁰. Fue montada en la plaza de El Jagüel, conurbano de la provincia de Buenos Aires, donde la represión policial no les era ajena.

Antes de iniciar la representación fueron rodeados por tres patrulleros y se llevaron detenido a un integrante del grupo por una supuesta denuncia de una vecina y el anuncio de la venta de rifas. El operativo contó con personal del Comando de la Brigada, de la Comisaría de la región. Las mujeres policías tenían como misión la destrucción de *El Laberinto*. Para cada actividad de intervención política cuentan con un abogado disponible.

Así también, los festivales y encuentros responden a dinámicas propias de sus luchas, donde el espectáculo teatral es otro de los espacios de participación como lo son debates sobre condiciones de trabajo, cooperativismo, lucha obrera, entre otros.

Sin embargo, en 2006, se manifiesta una necesidad desde los grupos de teatro de los movimientos sociales y políticos por reunirse a conocer, reflexionar y debatir lo que cada uno está produciendo. Esta necesidad va desde

9. Durante la crisis de 2001, aparecía por primera vez una nueva forma de protesta. Consistía en golpear cacerolas y utensilios metálicos con el fin de hacer el mayor ruido posible, era una forma de expresar el enojo y el descontento, particularmente de la clase media, a las políticas de la clase dirigente.

10. Nombre utilizado en Argentina para nombrar al accionar policial que deriva en la muerte de detenidos o involucrados en masivos operativos policiales. Este método como ejecuciones sumarísimas aplicadas por la policía y que por lo general suelen encubrirse como “enfrentamientos”. Esta pena de muerte extra-legal se distingue por dos etapas: el fusilamiento y el encubrimiento.



plantearse la organización de un programa político en arte para la clase obrera – propuesto por los que forman parte de la Comisión de Cultura de la Asamblea Nacional de Trabajadores Ocupados y Desocupados – hasta la preocupación por armar una red de intercambio o simplemente repensarse sus prácticas escénicas.

Para fines de 2008 en las I Jornadas Internacionales de Investigación y Debate Político Proletarios del Mundo, Uníos, en la Facultad de Filosofía y Letras y en la de Ciencias Sociales (UBA), tuvo lugar la mesa de debate “¿Es posible una cultura revolucionaria?”. Reunió a quienes tienen tiempo en la práctica artística y militante: miembros de LuchArte, Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales (Cisco), protagonistas de Tucumán Arde y Razón y Revolución, ya comienzan a generar debates de mayor profundidad: la libertad del artista, un programa revolucionario del arte, el marxismo y el arte, la construcción de un programa socialista y obrero en el terreno de la cultura, la relación entre el artista y la obra, entre otras.

c) Estas manifestaciones buscan incidir fuera del campo estético, es decir el teatro como herramienta de lucha. Dichos propósitos son alcanzados desde las temáticas de sus obras: juicio y castigo a los genocidas de la dictadura militar, restitución de la identidad, estatización de empresa y servicios públicos, control obrero de fábricas y empresas, trabajo genuino, mejoras salariales y condiciones de trabajo, contra la burocracia, contra el imperialismo y el pago de la deuda, por la no criminalización de la protesta, mayor presupuesto en salud y educación y contra la violación de los derechos humanos en los espacios de encierro y por el cierre de los mismos.

Grupo Morena Cantero em *Problemas de la vida*, baseada em textos de León Trotski, direção de Iván Moschner, 2007. Foto de Patricia Devesa.

d) La multiplicidad de poéticas que presenta el campo teatral hoy se traslada al teatro-movimiento. Conviven poéticas con un discurso portador de un mensaje claro, didáctico, referencial, más radicalizado, con una estrecha vinculación entre universo poético y universo real, de estética tosca, al servicio de la lucha de clases y de enfrentamiento al sistema capitalista (Brazo Largo, Grupo de Teatro MTD de Solano y algunas obras del grupo Al Borde de Ministro Rivadavia, El Grupo Morena Cantero Jrs. del Partido Obrero).

En segundo lugar, poéticas que si bien tienen la misma direccionalidad que la anterior, respecto a quienes se enfrenta y que conciben al teatro como

EL TEATRO FUNCIONA COMO ESPACIO DE RESISTENCIA Y DE RESILIENCIA EN LAS LUCHAS POLÍTICAS Y SOCIALES; CONVIRTIENDO LA ADVERSIDAD EN PRODUCCIÓN ESTÉTICA E IDEOLÓGICA. APUNTAN ESPECÍFICAMENTE A LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL Y POLÍTICA.

una herramienta de lucha y de cambio político-social, pero recurren a un discurso metafórico y con una estética que trabaja con el elemento visual ligado a la estética callejera (grandes, muñecos, objetos, títeres, banderas, acrobacia, incorporación de murgas o música en

vivo). Esa opacidad de un discurso más poético, cede al elegir como lugar de representación una movilización, una protesta, un *escrache*¹¹ o un acto político (grupo Al Borde de Ministro Rivadavia, grupo del Frente Popular Darío Santillán, Filete Colectivo¹²).

Y, por último, aquéllos que, frente a la caída de la izquierda, pierden el referente macropolítico, descreen en los partidos políticos, resisten el avance del neoliberalismo, el teatro cede a su posibilidad de incorporarse a la construcción de un poder popular (Teatroxlaidentidad, por ejemplo).

e) El teatro funciona como espacio de resistencia y de resiliencia en las luchas políticas y sociales; convirtiendo la adversidad en producción estética e ideológica. Apuntan específicamente a la transformación social y política.

El teatro se concibe no como herramienta de integración al sistema capitalista, sino como una herramienta para la construcción del poder popular –anticapitalista y antiimperialista, por sobre todo. Son grupos que se integran a las luchas de los sectores más desprotegidos a fines de los 1980. No desde un lugar de registro, alejados de las organizaciones, sino partici-

11. El *escrache* es una práctica política que apunta a la construcción de la memoria colectiva, “viva y en acción”. Impulsada por la agrupación HIJOS, surge en 1997 como nueva forma de denuncia a los militares represores y genocidas, por la falta de justicia. Para 1998, la Mesa de Escrache convoca a participar a GAC (Grupo de Arte Callejero). Comienzan, así, a sumarse diferentes grupos y colectivos de trabajo artístico y performático.

12. Se trata de un grupo cuya matriz es no teatral, son esencialmente artistas plásticos, pero que intervienen también con performances e intervenciones callejeras.

pando activamente, confrontando con la clase dominante y ofreciendo una alternativa del teatro: una herramienta para la liberación.

De esta manera, dan continuidad al teatro militante de los años 1960 y 1970, cuyos referentes indiscutibles son Norman Briski, a nivel local, y Augusto Boal, a nivel internacional.

Estas experiencias nos llevan, en próxima investigación, a revisar y reformular las categorías teatro político, teatro militante, teatro revolucionario, teatro de agitación, teatro obrero, en las nuevas condiciones culturales de Buenos Aires.

Esto implica, por un lado, una apertura de los límites convencionales de las artes escénicas: involucra los procesos escénicos y la teatralidad actuales desde el puro acontecimiento, incorporados a la “esfera vital y social”. Es decir, las prácticas escénicas que quedan fuera de las taxonomías teatrales tradicionales –performances, instalaciones, acciones ciudadanas y rituales –, que se encuentran en los bordes de lo teatral: arte y vida, vida y arte¹³; por lo que se trata, en la mayoría de los casos, de procesos efímeros que nacen de la urgencia.

Por otro lado, hay una diferencia fundamental con los actores-militantes de las décadas del 1960 y de 1970 en nuestro país. Si bien, es mucho más sólida la formación de los actores en la actualidad, y esto tiene que ver con la existencia de numerosas ofertas, tanto en la educación formal como informal; ocurre lo inverso en la formación política. Ésta es mucho más pobre e incompleta, hay en general un desconocimiento de los referentes políticos de izquierda – Lenin, Trotsky, Gramsci, Marx, entre otros –, que en las décadas nombradas formaban parte de las discusiones cotidianas; consecuencia de la ruptura que produjo la dictadura en la consolidación del cuerpo cultural del país¹⁴.

PATRICIA DEVESA é docente, pesquisadora e produtora de teatro; diretora do Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur (Doc/Sur); criadora e coordenadora geral de Mundos (Im) posibles: Programa de Formación de Espectadores; coordenadora do Data 8, coletivo de pesquisa-ação integrado por jovens de bairros periféricos. Publicou os livros *Mujeres: Arte y acción*, *Estéticas de la periferia*, *Teatro, memoria y política*, entre outros.

13. Ilcana Diéguez, *Escenarios liminales: Teatralidad, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

14. Jaime Galeano y Diego Lancese, “Entrevista con Norman Briski: El teatro es la herramienta más propicia para estas crisis”. *Revista Sudestada*, n. 23, oct. 2003.

Teatro: o que lhe é de Direito

Evaristo Martins de Azevedo

Ainda causa certa estranheza quando alguém que transita nos meios teatrais revela que também vivencia por entre os ambientes jurídicos. A princípio, sempre surge aquele ar de espanto, de surpresa ou até mesmo de alguma desconfiança... Logo depois, superado o impacto inicial, vem a curiosidade... O que pode fazer um sujeito que estudou as leis trabalhando em um ambiente destinado a quem, por essência, e pela virtude de sua arte, costuma provocá-la, desafiá-la, transgredi-la?

De alguns anos para cá, essa resposta tem sido relativamente mais fácil. Em especial porque se tem compreendido melhor o papel transformador desempenhado pela arte na sua missão silenciosa – e barulhenta! – de tornar sua sociedade mais moderna. E mais justa. O que pressupõe também uma melhor coexistência com a Justiça, com a Lei, com o Direito, enfim. Mesmo em sociedades nas quais não existem Constituições escritas (como na Inglaterra, Nova Zelândia e Israel), ou naquelas em que a Constituição é muito antiga (como nos Estados Unidos), ou em outras em que as Constituições são mais recentes ou mais longas, ou ainda em inatingíveis sociedades anarquistas (nas quais inexisteriam leis, códigos ou constituições, havendo apenas certas normas éticas e liberdades incondicionais!), o fato é que a arte sempre pode ser um dos meios mais eficientes de catalisar o processo de transformação da sociedade, o qual, depois, é assegurado e, de certa forma, organizado pelo Direito. E essa compreensão poderia ser

extensiva a todos os tipos de comunidades, desde a internacional até as locais, desde as mais avançadas até as mais atrasadas.

ENSAIO GERAL

Por isso mesmo, a “arte” e o “direito à sua fruição” estão presentes expressamente no artigo XXVII da Declaração Universal dos Direitos Humanos:

1. Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios.
2. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor.

E não nos esqueçamos das circunstâncias históricas que geraram a Declaração, proclamada em Assembleia Geral das Nações Unidas, assinada inicialmente por 48 países, dentre os quais o Brasil, e, depois, ao longo dos anos, aderida por praticamente todos

os demais Estados membros. Hoje é o documento mais traduzido do mundo, provavelmente, em mais de 300 idiomas e dialetos, e é o alicerce da maioria das

Constituições das Democracias. E não por acaso o direito às artes está ali consagrado, ainda que muitos, inclusive artistas, não saibam ou não tenham se dado conta da dimensão disso. Aliás, justamente em virtude desse desconhecimento é que a violação do princípio – o da fruição das artes – acaba sendo prática em regimes atrasados, autoritários e conservadores.

No Brasil, alguns dos direitos às artes ou à cultura estão previstos desde nossa primeira Constituição, a de 1824, quando esta ainda era Imperial. Dom Pedro I, Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil (quando o Brasil ainda era com “z”!), fez saber:

Art. 179. A inviolabilidade dos Direitos Cívicos, e Políticos dos Cidadãos Brasileiros, que tem por base a liberdade, a segurança individual, e a propriedade, é garantida pela Constituição do Império, pela maneira seguinte.
XXXIII. Collegios, e Universidades, aonde serão ensinados os elementos das Sciencias, Bellas Letras, e Artes.

De lá para cá, e muitas transgressões artísticas depois, nos submetemos a outras seis Constituições (1891; 1934; 1937; 1946; 1967, modificada pela emenda de 1969; e 1988), mas sempre tivemos, de alguma forma, certa garantia constitucional do direito às artes.

NO BRASIL, ALGUNS DOS DIREITOS ÀS ARTES OU À CULTURA ESTÃO PREVISTOS DESDE NOSSA PRIMEIRA CONSTITUIÇÃO, A DE 1824, QUANDO ESTA AINDA ERA IMPERIAL.

Em 1946, contudo, pela primeira vez, o Brasil tem uma previsão constitucional sobre a liberdade artística e sobre o dever do Estado de amparar a cultura e de proteger as obras de arte:

Art. 173. As ciências, as letras e as artes são livres.

Art. 174. O amparo à cultura é dever do Estado.

Parágrafo único – A lei promoverá a criação de institutos de pesquisas, de preferência junto aos estabelecimentos de ensino superior.

Art. 175. As obras, monumentos e documentos de valor histórico e artístico, bem como os monumentos naturais, as paisagens e os locais dotados de particular beleza ficam sob a proteção do Poder Público.

Já a Constituição de 1967, promulgada em plena ditadura, e, pior, alterada pela Emenda de 1969 imposta pela junta militar e conduzida por força do AI-5, manteve o direito às artes, mas com ressalvas aos artistas:

Art. 179. As ciências, as letras e as artes são livres, ressalvados o disposto no parágrafo 8º do artigo 153.

E quais eram as “ressalvas” que restringiam a liberdade?

Art. 153. A Constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

§ 8º – É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica, bem como a prestação de informação independentemente de censura, salvo quanto a diversões e espetáculos públicos, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos não depende de licença da autoridade. Não serão, porém, toleradas a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de religião, de raça ou de classe, e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes.

Observe que a Constituição promulgada no período da ditadura, a de 1967, com a Emenda de 1969, imposta pelo regime militar, mantinha o livre direito às artes, mas ressalvava a intolerância quanto àquilo que acreditavam ser subversivo da “ordem” imposta pelos próprios militares e quanto ao que fosse contrário à moral e aos “bons costumes”... Ora, assim, a liberdade à arte prevista no Artigo 179 e no *caput* do Artigo 153 não era abso-

luta, eis que restrita justamente naquilo que é uma de suas essências, que é a de questionar a conservação de morais e costumes tidos como “bons” apenas para alguns... Absolutamente ignóbil ou incoerente a tentativa de restringir constitucionalmente a liberdade ao pensamento ou à arte, pois ou artista é absolutamente livre para criar e se manifestar, ou não é. Não se trata de algo que se possa relativizar. Obviamente, portanto, ao dizer que havia liberdade às artes, estavam atendendo a adesão do Brasil ao Pacto Internacional firmado antes, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, mas, ao impor ressalvas a essa liberdade, impedindo a livre manifestação de pensamento, estavam formalizando a imposição da censura, a qual, de fato, vigorou no país.

Depois desse período de exceção, veio a Constituição Federal de 1988, que vigora até hoje e que resgatou a liberdade de expressão, de manifestação e de criação artística incondicionalmente, sem qualquer restrição, ressalva ou forma de censura. Em nosso

Texto Constitucional em vigor, temos até mesmo um capítulo inteiro que trata da cultura, além de diversos outros dispositivos que detalham exaustivamente todos os direitos às artes. Em

especial, destacamos que a Constituição Federal assim dispõe: “É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (Art. 5º, Inc. IX). E, depois, novamente, ainda reforça:

ABSOLUTAMENTE IGNÓBIL OU INCOERENTE A TENTATIVA DE RESTRINGIR CONSTITUCIONALMENTE A LIBERDADE AO PENSAMENTO OU À ARTE, POIS OU O ARTISTA É ABSOLUTAMENTE LIVRE PARA CRIAR E SE MANIFESTAR, OU NÃO É.

Art. 220. A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição.

§ 2º – É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística.

Evidentemente, dentro de um ambiente constitucional livre se tornou mais confortável ao artista trabalhar sem se preocupar com as perseguições existentes no regime anterior; e, ademais, a criação artística livre pode ser mais bem inspirada, pensada, manifestada e desfrutada! E a cultura do país pôde voltar a avançar, e avançar melhor, na busca por outros ideais, mais progressistas ainda, e, assim, os artistas puderam continuar transgredindo e transformando o país, agora sem censura.

Todavia, com tamanha liberdade, necessário foi, então, ao regime democrático (e aos governantes eleitos pelo povo!), passar a fazer com que as

pessoas (o respeitável público!), também tivessem mais acesso a toda produção artística e cultural de maneira abrangente, e a todas as pessoas. Não só a algumas. Diversos mecanismos e dispositivos legais, com isso, passaram a ser criados, visando ao fomento às artes. O incentivo à cultura.

Além disso, algumas outras leis já existentes, como, por exemplo, a Lei dos Direitos Autorais (de 1973), dentre tantas distintas, como a Lei Sarney (de 1986), foram sendo corrigidas e aperfeiçoadas já de acordo com as disposições constitucionais supervenientes,

EM TODAS ESSAS DITAS GRANDES ÁREAS DO DIREITO, SEMPRE, AO MENOS UM OU DOIS ARTIGOS OU UM CAPÍTULO INTEIRO DE SEUS TEXTOS DISCORREM SOBRE DISPOSIÇÕES QUE DIZEM RESPEITO ESPECIFICAMENTE ÀS ARTES E À CULTURA.

de 1988. E tantas outras, novas, foram surgindo, mas já revestidas, todas elas, com os princípios magnos da liberdade de criação e expressão artística, como, por exemplo, o Estatuto dos Museus, a

Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual, propiciando o surgimento de inúmeras outras, Estaduais e Municipais, por todo o Brasil, que têm por escopo o fomento e o incentivo à cultura.

A todo esse enorme conjunto de Princípios Constitucionais e de Leis, federais, estaduais e municipais; de Acordos e Disposições Internacionais aos quais o país está vinculado e comprometido; de Decretos, Portarias, Instruções Normativas, Resoluções, Circulares e outros ordenamentos jurídicos; de outras normas integradas em diversos Códigos (que disciplinam outros ramos do direito); e, ainda, de jurisprudência relacionada ao ambiente artístico e cultural chamamos de “Direito às Artes”.

Vale observar ainda, que, como ordenamento jurídico, aparentemente tão específico, o Direito às Artes é transversal (e está presente!) a praticamente todos os demais grandes ramos: o Direito Civil, o Trabalhista, o Previdenciário, o Direito do Consumidor, o Direito Tributário, o Direito Penal, o Direito Administrativo, o Direito Comercial, e, como já dissemos, o Direito Constitucional e o Direito Internacional.

Em todas essas ditas grandes áreas do Direito, sempre, ao menos um ou dois artigos ou um capítulo inteiro de seus textos discorrem sobre disposições que dizem respeito especificamente às artes e à cultura.

Por exemplo, no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), há disposições expressas acerca da proibição do trabalho infantil e, outras, sobre as condições e restrições para se obter uma autorização para que adolescentes trabalhem. O ECA proíbe expressamente o trabalho noturno de adolescentes, mas permite, também expressamente, que a autoridade judiciária conceda autorização, caso a caso, para a participação de um menor de idade em espetáculo de teatro. Aqui se revela a presença do “Direito às Artes”

em outro segmento, relacionando-se com outra lei específica, destinada às crianças e aos adolescentes.

Outro exemplo: na Consolidação das leis do Trabalho (CLT), os músicos, os artistas plásticos, os atores de cinema e de televisão, os cenógrafos, os fotógrafos e outros artistas sempre tiveram regulamentações diferenciadas de outros trabalhadores, tendo em vista as condições peculiares de seus respectivos ofícios, suas jornadas, as formas de remuneração, dentre tantas características trabalhistas realmente diferenciadas. Essas diferenças, presentes no Direito do Trabalho, também integram o “Direito às Artes”.

Mas talvez esteja no “Direito Tributário” o melhor exemplo do “Direito às Artes” como matéria realmente interdisciplinar, já que são as Leis de Incentivo à Cultura, atualmente, as grandes ferramentas para que projetos culturais sejam financiados e realizados. Para alguns tributaristas, a Lei Rouanet nada mais seria do que uma lei que pertence ao Direito Tributário; mas, para aqueles que estudam essa Lei sob a perspectiva da arte e da cultura que, aliás, é a razão de sua existência, as questões tributárias compõem um pano de fundo...

Essas leis de incentivo normalmente permitem que diversas manifestações artísticas sejam efetivamente realizadas por meio de financiamento decorrente de “renúncia fiscal”, isto é, pago com o dinheiro que uma determinada pessoa (física ou jurídica) iria recolher aos cofres públicos por meio de impostos devidos, os quais são parcialmente abatidos e cujos descontos são destinados a um projeto cultural que o contribuinte escolhe entre tantos outros previamente aprovados pelo respectivo órgão público competente.

No caso da Lei Rouanet, que é federal, o desconto do tributo é feito pelo contribuinte em seu Imposto de Renda (que é de âmbito federal) a pagar. Esse percentual descontado de seu imposto será destinado a um projeto cultural que escolher dentre aqueles já aprovados pelo Ministério da Cultura. Em contrapartida, o contribuinte poderá expor seu nome ou sua marca (no caso de uma empresa) em todos os materiais de divulgação do produto cultural (ou, às vezes, até mesmo no próprio produto, como no caso de CDs ou DVDs de música, livros etc.), e, ainda, receber uma determinada quantidade desse produto cultural (ingressos da peça de teatro, livros, CDs, DVDs etc.).

MAS TALVEZ ESTEJA NO “DIREITO TRIBUTÁRIO” O MELHOR EXEMPLO DO “DIREITO ÀS ARTES” COMO MATÉRIA REALMENTE INTERDISCIPLINAR, JÁ QUE SÃO AS LEIS DE INCENTIVO À CULTURA, ATUALMENTE, AS GRANDES FERRAMENTAS PARA QUE PROJETOS CULTURAIS SEJAM FINANCIADOS E REALIZADOS.

No caso de outras leis de incentivo, como o ProAC, do estado de São Paulo, a lógica é similar, mas o imposto utilizado para a renúncia fiscal é o ICMS, que é um tributo estadual. Em algumas cidades pelo Brasil, também existem leis municipais relativamente semelhantes, sendo a fonte do financiamento os tributos municipais (como o IPTU e o ISS).

Além dessas, outras leis de incentivo também vigoram e funcionam com força em vários municípios e estados do país, inclusive na União. São Leis de Incentivo que promovem o fomento às artes e à cultura por editais públicos, prêmios, concursos e, às vezes, até mesmo por convênio ou apoio

direto do governo a um determinado projeto tido como relevante e de grande interesse público.

ESSE MODELO DE LEI DE FOMENTO, TAMANHO SEU SUCESSO, JÁ SE REPLICOU POR VÁRIAS CIDADES DO PAÍS E SERVE, AINDA, TAMBÉM COMO MATRIZ PARA OUTRAS LEIS ANÁLOGAS.

Dentre esses programas públicos, hoje o mais importante talvez seja a Lei

do Fomento ao Teatro, da Prefeitura de São Paulo, no qual sua Secretaria de Cultura, a partir da lei, abre um edital por semestre para escolher até trinta projetos de grupos de teatro por ano, para os quais destina um determinado valor (pequeno, é verdade!) a fim de que essas companhias façam suas pesquisas e criações artísticas de teatro, de tal modo que consigam dialogar com a cidade por meio das diversas linguagens teatrais, como o teatro de rua, o teatro para crianças, espetáculos experimentais, conceituais, de vanguarda ou qualquer outro pautado pela excelência artística, e, assim, proporcionar um crescimento significativo do teatro de qualidade por todas as regiões

TALVEZ O MODELO DE "LEI DE RENÚNCIA FISCAL" JÁ ESTEJA ATÉ ENTRANDO EM UM PROCESSO DE ESGOTAMENTO E CAREÇA, DE FATO, DE VÁRIOS AJUSTES E APERFEIÇOAMENTOS.

e públicos da cidade. Esse modelo de Lei de fomento, tamanho seu sucesso, já se replicou por várias cidades do país e serve, ainda, também como matriz para outras Leis análogas, como aquela so-

mente para grupos de teatro mais jovens, recém-formados e sem grandes chances de patrocínios convencionais; ou, como outra Lei, ainda em fase de estudo, que se destina a grupos estáveis, tradicionais, com longa história, de vinte ou trinta anos, cujos artistas, mais veteranos, também não têm muitas possibilidades de manutenção.

Entretanto, foram (e continuam sendo!) essas leis de incentivo, de fomento ou de difusão têm movimentado uma enorme quantidade de projetos e de produções artísticas ao longo desses anos todos. Talvez o modelo de "lei de renúncia fiscal" já esteja até entrando em um processo de esgotamento e careça, de fato, de vários ajustes e aperfeiçoamentos. Entretanto, inegavelmente a existência dessas leis acabou aproximando bastante a figura do advogado do ambiente artístico (e os artistas dos Escritórios de Advocacia!),

já que a assessoria de um profissional que lide constantemente com as leis é sempre bem-vinda. Essa aproximação acabou se revelando importante também porque são os artistas que identificam, na prática, as virtudes e os defeitos dessas leis, fazem reclamações, apresentam sugestões e se beneficiam ou se prejudicam por conta desses mecanismos.

Nos ambientes das artes plásticas e do cinema, a construção de um relacionamento produtivo tolerante com advogados e com burocracias legais inerentes ao ofício do artista fez com que os avanços ocorressem de forma mais rápida na defesa de direitos e de interesses artísticos. Hoje, a produção cinematográfica no Brasil é excepcional. Formou-se uma consolidada indústria do cinema, que realiza mais de cem filmes comerciais por ano, e há anos.

Sem contar aqueles, digitais, produzidos com baixíssimos orçamentos para outras mídias. Da mesma forma, com uma percepção mais prática, as galerias de arte e artistas plásticos em geral hoje têm um conhecimento muito maior das leis que regulamentam a cultura no Brasil. Além disso, por causa de um melhor entendimento sobre a compra e venda de seus quadros, esculturas e instalações, colocaram o Brasil no topo das chamadas feiras de arte. A SP-Arte, por exemplo, já é uma das mais movimentadas do mundo. Não por acaso, sua idealizadora, Fernanda Feitosa, também é advogada. Também não por acaso, hoje o Brasil figura nas maiores listas de exposições itinerantes do mundo: grandes projetos, grandes patrocínios, grandes produtoras e equipes técnicas. E resultados extraordinários. E, sobretudo, muito, muito público.

Em comum, cineastas e artistas plásticos têm o fato de estarem hoje se assessorando juridicamente mais e melhor. Abrem empresas sem quaisquer constrangimentos (antes era pecado!), contratam equipes administrativas, têm contadores e advogados, falam sobre CNPJ e contratos com naturalidade, apresentam bons projetos no âmbito das leis de incentivo, fazem os recolhimentos fiscais e previdenciários devidos e lidam melhor com a burocracia. Além disso, são mais atentos às mudanças nas leis e às oportunidades que essas mudanças geram. E vendem melhor os seus filmes e seus quadros. Despudoradamente. E não se sentem artistas menos transgressores ou transformadores por causa disso. Não que nesses dois segmentos artísticos (cinema e artes plásticas) tudo funcione às mil maravilhas... Longe, muito longe disso... Mas,

HOJE, A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO BRASIL É EXCEPCIONAL. FORMOU-SE UMA CONSOLIDADA INDÚSTRIA DO CINEMA, QUE REALIZA MAIS DE CEM FILMES COMERCIAIS POR ANO, E HÁ ANOS.

DA MESMA FORMA, COM UMA PERCEPÇÃO MAIS PRÁTICA, AS GALERIAS DE ARTE E ARTISTAS PLÁSTICOS EM GERAL HOJE TÊM UM CONHECIMENTO MUITO MAIOR DAS LEIS QUE REGULAMENTAM A CULTURA NO BRASIL.

seguramente, há menos resistência às questões legais e um pouco menos de romantismo. Caminho esse também percorrido, com certo sucesso, pelos grandes produtores do teatro dito comercial.

Talvez esse olhar também possa ser vislumbrado pelos jovens artistas de teatro. A Constituição Federal está aí, mais invocada do que nunca. As Leis estão aí para serem aproveitadas se forem boas (e combatidas se forem ruins!). Políticas públicas culturais estão sendo construídas permanentemente. A liberdade de expressão, embora esporadicamente ameaçada, é realidade constitucional conquistada pelos artistas. Talvez seja o momento, então, de haver apenas menos espantos com outros “atores” do fazer teatral, que ficam em outros palcos, mas que também têm sido igualmente imprescindíveis para a fruição das artes de maneira mais eficiente. É bom fazer teatro, mas também é bom fazer Direito.

EVARISTO MARTINS DE AZEVEDO é advogado especialista em Leis de Incentivo à Cultura e presidente da Comissão de Direito às Artes da OAB-SP. Por cinco anos, foi parecerista do Ministério da Cultura para a Lei Rouanet, e, por quase três, membro permanente da Comissão de Análise de Projetos (CAP) do PROAC-ICMS. É colunista da SP Escola de Teatro; Conselheiro da Associação Paulista de Crítico de Arte (APCA), crítico de teatro da revista *Brasileiros* e jurado do Prêmio Shell de Teatro.

Ron Mueck: A performatividade na contemplação do humano

Johana Albuquerque

Deixar emergir os elementos de teatralidade presentes nas enigmáticas figuras que compõem a exposição de esculturas de Ron Mueck se apresentou para mim como um inusitado e difícil objeto de reflexão. Compreender o percurso do artista e analisar as figuras presentes em sua última e recente exposição em São Paulo apresentaram as pistas que sinalizam um caminho, embora sutil, para associar seu trabalho ao ofício daqueles que insistem em ainda abraçar a essência do humano em detrimento da tecnologia cada vez mais hegemônica no universo da arte.

Inserida no mundo das artes plásticas, a pesquisa de Ron Mueck nos provoca um estado e uma inquietação próprios daqueles espetáculos ímpares que marcam as nossas vidas para sempre.

Em fevereiro de 2015, a mostra de Ron Mueck encerrou batendo o recorde de público da Pinacoteca, cerca de 402 mil visitantes, superando a última recordista do espaço, a exposição do escultor francês Auguste Rodin, em 2001.

Em 2013, Mueck foi convidado para apresentar suas novas criações na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, em Paris. Nos anos subsequentes, essa exposição passou também pela Fundación Proa, em Buenos Aires, e pelo Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

Foi apresentado também durante esse circuito um novo filme sobre a criação de Mueck, *Still life: Ron Mueck at work* [Natureza-morta: Ron Mueck trabalhando], realizado por Gautier Deblonde. Registrando o artista enquanto produzia suas novas obras para a mostra, o documentário nos ofere-

SEU PROCESSO MUITO SE EQUIPARA A UM *WORK IN PROGRESS* TEATRAL, EM QUE OS ELEMENTOS VÃO SENDO CONSTRUÍDOS, DIA A DIA, NA SALA DE ENSAIOS POR SEUS CRIADORES, PARTINDO DE ELABORAÇÕES SIMPLES QUE VÃO GANHANDO COMPLEXIDADES AO LONGO DO PERCURSO.

ce uma oportunidade ímpar de observá-lo em seu pequeno estúdio ao norte de Londres, imerso em seu solitário, lento e meticuloso processo criativo. A apreciação do filme faz-nos perceber um dos elementos mais importantes da obra de Mueck: sua relação minuciosa, delicada e obsessiva com o tempo.

Ron Mueck tem uma relação de recluso sacerdócio com suas criações. Suas esculturas são figuras humanas modeladas e realizadas a partir de um trabalho que se desenvolve monasticamente ao longo de dias e meses;

horas despendidas entre a concepção, a construção, a observação e a sobreposição de elementos. Seu processo muito se equipara a um *work in progress* teatral, em que os elementos vão sendo construídos, dia a dia, na sala de ensaios por seus criadores, partindo de elabo-

rações simples que vão ganhando complexidades ao longo do percurso, até tornarem-se uma obra de arte recheada de elementos e passível de muitas interpretações na recepção do público.

Suas referências são vastas (fotos de jornais, histórias em quadrinhos, obras-primas históricas, antigas fábulas e lendas...) e seus materiais são múltiplos (argila, gesso, silicone, resina, acrílico, cabelo, fibra de vidro, fibra sintética...).

As obras de Mueck mostram, com muita clareza e simplicidade, a ordem natural das coisas, o ciclo da vida no fluxo do tempo, que permanece o mesmo desde os primórdios do homem: os primeiros passos na incursão da existência, a infância, a juventude, a vida adulta, a velhice e o encontro com a morte.

Ron Mueck é filho de alemães imigrantes que fabricavam bonecos de pano, brinquedos e marionetes e, com eles, deu os seus primeiros passos no ofício. Depois trabalhou em programas de televisão para crianças, foi criador de efeitos especiais para cinema e dono de uma fábrica de marionetes e bonecos para o mercado do entretenimento.

A primeira vez que chamou a atenção foi em meados dos anos 1990, quando, ao ser convidado por sua sogra, a pintora Paula Rego, para criar um boneco em diálogo com sua tela gigante *Geppetto*, em vez disso criou uma versão pessoal, aparentemente óbvia, e por isso mesmo surpreendente, do famoso personagem. O *Pinocchio* de Mueck é um menino real, uma figura infantil, um garoto seminu, só de cuecas, que nos observa com sua expressão travessa, causando-nos uma perturbação incomum.

Em *Pinocchio* já emergem as características intrínsecas do trabalho de Mueck: a meticulosidade em detalhar cirurgicamente a figura humana; a

alteração da escala do tamanho supostamente original – ele cria figuras enormes ou demasiadamente pequeninas –, causando-nos surpresa e assombro; a preferência por exhibir preciosamente a anatomia da pele, dos poros, dos pelos, das unhas e das veias, no lugar de uma roupa que envelope e esconda o corpo; a perspicácia e sensibilidade em atribuir personalidade e dar origem a estados psicológicos nas esculturas construídas, que nos faz sentir como se estivéssemos diante de pessoas de verdade.

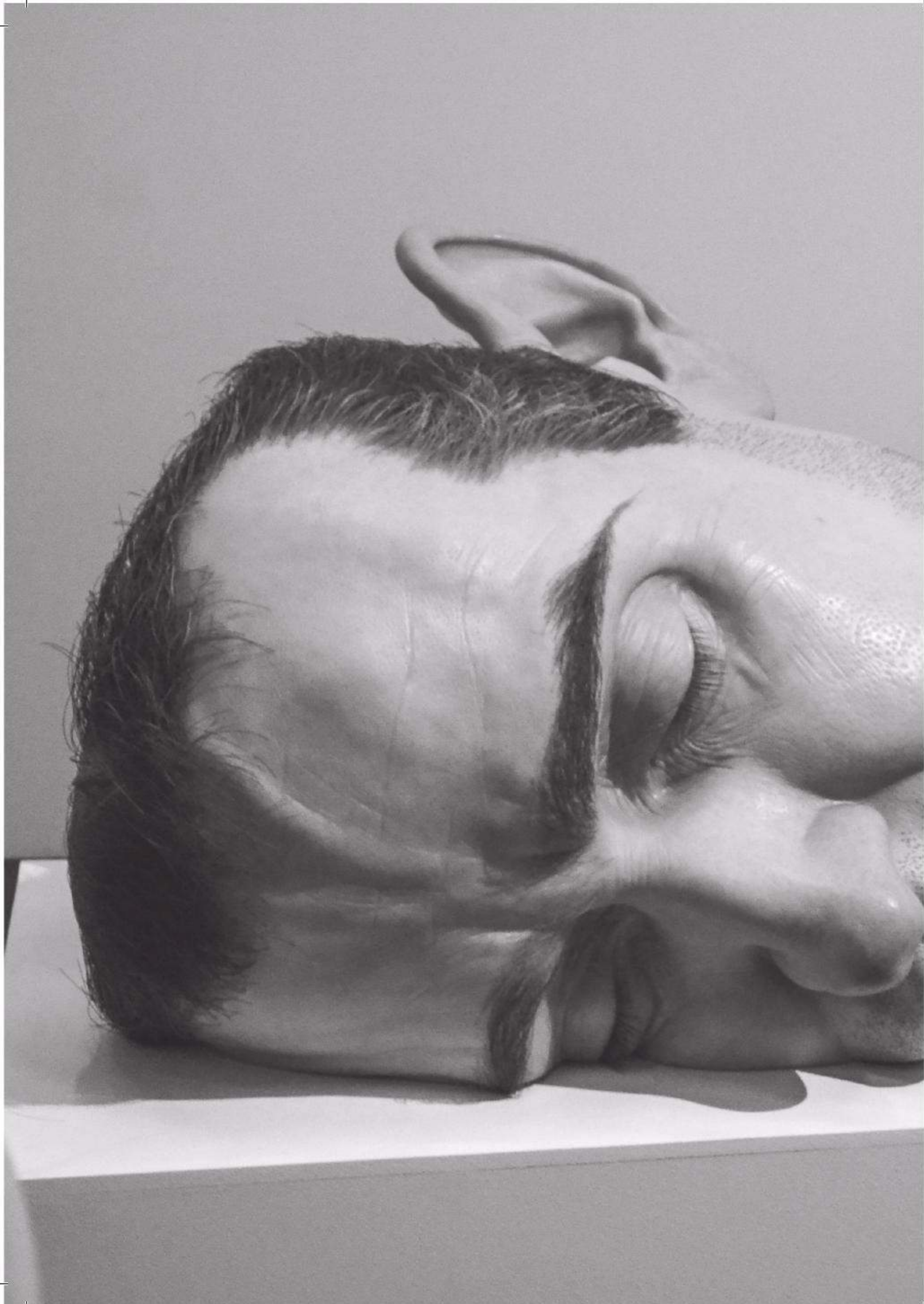
E, mais que tudo, a capacidade de, ao apresentar uma “pessoa” com aparência comum e ordinária, paradoxalmente, por meio dela, irradiar uma espiritualidade e uma profundidade que nos provocam uma estranha sensação de estarmos, nós mesmos, sendo questionados e desnudados em nossa frágil e ignorante humanidade.

Em menos de três anos após a sua primeira incursão pelas galerias de arte, Ron Mueck conquistou o lugar de um dos mais promissores e talentosos escultores do mundo da arte contemporânea. A força de suas esculturas ressaltam a particularidade de seu percurso e, conseqüentemente, sua inusual ressonância nos dias de hoje, reservando-lhe um espaço diferenciado, inclassificável, que o distancia, apesar de estar próximo, do realismo acadêmico, do retratismo, da *pop art* e do hiper-realismo.

Suas obras nos remetem às instalações vivas de artistas performáticos contemporâneos, mas, em verdade, são “esculturas vivas” que provocam uma intensa performatividade do público. Essa capacidade surpreendente de misturar e discernir o outro de nós mesmos é o que faz de Ron Mueck o artista das multidões. De imediato, as pessoas sentem um vínculo com as esculturas, como se houvesse uma intimidade afetiva entre elas.

Quando chegamos à Pinacoteca do Estado, eu e Cristiane Camelo, escalada para fotografar a mostra para este artigo, já nos deparamos com a enorme fila daqueles que desejavam apreciar as figuras do artista. O público era variado e abarcava velhos, adultos e crianças, revelando o perfil heterogêneo e múltiplo de seus espectadores. A fila era desaguada em pequenos grupos no espaço interno do belo edifício, e estes, exauridos pela espera infundável, adentravam, eufóricos e ansiosos, a primeira sala da exposição.

Importante contar que todas as esculturas, nessa mostra, encontravam-se cercadas por uma faixa branca fixa no chão, código simples e eficiente, determinando um espaço divisório entre as peças e os visitantes que as observavam. Isso faz com que as pessoas comecem a movimentar-se de modo diverso do habitual em espaços expositivos: se curvam ou debruçam-se sobre o limite determinado para se aproximarem um pouco mais das obras em exibição. Alguns se acocoram para observar mais atentamente um detalhe,





e as crianças, muitas vezes, sentam-se no chão, relaxando para um melhor estado de apreciação.

O mestre de cerimônias é um rosto de homem em proporções gigantescas, disposto sobre um bloco branco que o eleva à altura dos nossos olhos. A imagem escolhida para receber o público da exposição é a de *Mask II* [Máscara II], grande máscara oca com as feições ampliadas do artista. Ron Mueck se autorretrata adormecido, olhos fechados e boca entreaberta, sinalizando um estado de recepção por parte desse que dorme, como se, apesar de dormindo, dissesse: “Venham, adentrem este meu universo, no qual os sonhos e aflições se transformam em realidade”. Ou ainda: “Adentrem este espaço onírico, em que sonhos mesclam-se à realidade e emergem à flor da pele”.

A máscara é conhecida mundialmente como um objeto ritualístico ou teatral, elemento primordial na história da representação. É aquilo que encobre o rosto, transformando o mascarado em outro, tornando-o um arquétipo. No teatro, vestir uma máscara é ocultar-se e, paralelamente, revelar-se. Transformar um autorretrato numa máscara chega a ser uma redundância. Como sobrepor num rosto a máscara desse mesmo rosto? Será que Ron Mueck está mostrando a si mesmo, ao mesmo tempo que adianta que todas as outras figuras são também uma parte dele próprio? Ou, como sintetiza Grazia Quaroni, uma das curadoras da exposição, “trata-se, realmente, de uma viagem pelo interior do gênero humano. É nosso inconsciente que é materializado na escultura de Ron Mueck”¹.

Já diante dessa primeira figura, as bocas dos espectadores também se abrem, em encantamento e admiração, ao perceber a perfeição dos detalhes que, paradoxalmente, nos causam certa aflição porque, apesar de sabermos ser impossível, sentimos como se estivéssemos diante de alguém verdadeiramente real. Ficamos inquietos ao sentir sua presença, como quando diante das estátuas de cera ou dos cadáveres embalsamados. Mueck consegue, com suas figuras, que percamos a distinção entre realidade e fantasia, e as duas, em simbiose, se irmanam e tornam-se uma coisa só. Trata-se de algo extremamente desconcertante que nos coloca a seguinte pergunta: Até que ponto se pode reproduzir a natureza e até que ponto os resultados são inexoravelmente um nítido desvio da realidade?

Chega a ser ostensivo e desrespeitoso como muitos presentes chegam, já nessa primeira sala, ávidos por, mesmo antes de apreciar a primeira obra

1. Grazia Quaroni, depoimento. In Fernando Eichenberg, “Ron Mueck inaugura exposição na Fundação Cartier, em Paris, e planeja vir ao Brasil”. *O Globo*, Cultura, 16 abr. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/ron-mueck-inaugura-exposicao-na-fundacao-cartier-em-paris-planeja-vir-ao-brasil-8120982>>. Acesso em: 8 abr. 2015.



– justamente o rosto do artista –, apreendê-la por meio do registro pelo celular, como se pudessem exibir um pouco da aura do objeto de arte, em paralelo à sua autoexibição nas redes sociais, como que para *glamourizar* seus *selfies*. Colocam-se por trás da obra, simulam tocá-la ou apoiar-se nela para intensificar a desmedida do tamanho desse impressionante rosto diante da real figura humana. Interessante notar que o termo *selfie* deriva da terminologia inglesa, *self-portrait* (literalmente, autorretrato).

Na segunda sala, estamos diante de uma parede enorme toda pintada de azul-turquesa. Ela sugere uma piscina, em plano alterado, que abriga uma figura masculina seminua suspensa, flutuando em cima de um colchão inflável. *Drift* [À deriva] nos exhibe um homem em uma aparente situação de descanso. Apesar de supostamente relaxado, como se estivesse num *spa*, algo sinaliza certo efeito contrário. O título da obra já nos adianta uma pista de que alguma coisa está fora do controle. A expressão de seu rosto, semioculto atrás dos óculos escuros, nos coloca em dúvida se o homem está confortavelmente satisfeito ou ligeiramente entediado. Um relógio em seu pulso denuncia sua preocupação com as horas. O calção azul florido e o colchão verde-água mostram

SEU CORPO DEITADO E SEUS BRAÇOS ABERTOS REVELAM UM ESTADO DE ÓCIO, NA DERIVA DO TRABALHO, MAS TAMBÉM SUGEREM UMA SITUAÇÃO DE SACRIFÍCIO.

que seu gosto estético é duvidoso, ou que se adapta às circunstâncias sem muitos preciosismos. Seu corpo deitado e seus braços abertos revelam um estado de ócio, na deriva do trabalho, mas também sugerem uma situação de sacrifício.

O que mais chama a atenção nessa obra é o fato de ela estar colocada no plano vertical, um corpo reclinado acima das cabeças das pessoas que se encontram no espaço – a luz somente incidindo sobre ela –, aludindo a

RATIFICA ESSA SENSÇÃO O ATROPELO ENTRE OS VISITANTES, COM OS BRAÇOS SUSPENSOS, CELULARES EM PUNHO, ÁVIDOS POR REGISTRAREM A IMAGEM, COMO SE TEATRALIZASSEM A URBE EM MEIO AO RITO PROFANO E SAGRADO DA MORTE DO FILHO DE DEUS.

uma imagem conhecida, santificada – talvez uma recontextualização satírica, tipicamente londrina –, da crucificação. Ratifica essa sensação, o atropelo entre os visitantes, com os braços suspensos, celulares em punho, ávidos por regis-

trarem a imagem, como se teatralizassem a urbe em meio ao rito profano e sagrado da morte do filho de Deus. Ou, sob um ângulo menos pretensioso, unidas a presença da obra e a *performance* de seus visitantes, a obra seria apenas um retrato paródico da adoração em torno da ideia do prazer, tão cultivada nos dias de hoje? A multidão se atropela para cultivar o momento aparentemente idílico de desligar-se do todo, no espaço protegido de uma caixa de água transparente, mesmo que isso acarrete a ausência de compromisso ou mesmo a alienação do que se passa no entorno.

Na terceira sala, encontramos *Young couple* [Casal jovem], um casal de adolescentes minuciosamente construído em detalhes (corpos e roupas), e mais encantador ainda por suas dimensões diminutas, já que a obra não chega a ultrapassar um metro de altura. Sua pequenez nos desperta instintos protetores, como se estivéssemos diante da própria puberdade, em que a singeleza e a fragilidade imperam. A dupla parece evocar desconhecimento e, paradoxalmente, revelação. As figuras são surpreendentemente comuns: poderiam ser encontradas em qualquer esquina de uma rua inglesa.

Os dois estão bem próximos, como se ele, concentradamente, confidenciasse algo, e ela, timidamente, o escutasse. Aparentemente unidos, é preciso um passeio de 360° em torno do casal para atentarmos para um pequeno detalhe que altera consideravelmente a nossa interpretação. Pelas costas, o rapaz segura o punho da moça num gesto duvidoso e dubio, que suscita várias leituras. Pode parecer um gesto violento, agressivo, ou somente um rompante adolescente de posse, de ciúmes, ou ainda uma repreensão ou castigo, ou mesmo a aplicação de uma força maior pelo rapaz para atrair a atenção da moça. Mueck deliberadamente não nos oferece todos os sinais, deixando uma lacuna, e cada um dos que circunda a obra irá completá-la com a sua própria experiência.



ENSAIO GERAL
[outro olhar]

Paralelamente, o fato de um detalhe quase oculto evidenciar algo que não deveria vir a público (como se um segredo fosse revelado por descuido), atenta-nos para as pequenas crueldades que ocorrem nas ruas todos os dias, das quais, muitas vezes, preferimos desviar o olhar a ter de encará-las, e reconhecer a nossa incapacidade de lidar com aquilo que ocorre diante dos nossos narizes, sem a nossa iminente intervenção.

O mesmo efeito é provocado em outras duas esculturas, ambas também em tamanho reduzido: *Woman with shopping* [Mulher com compras] e *Youth*



[Juventude]. A primeira retoma a questão da maternidade, tema abordado por meio de duas outras obras concebidas anteriormente, *Pregnant woman* [Mulher grávida] e *Mother and child* [Mãe e criança]. Gravidez, nascimento e o de correr da vida de uma mãe, agora com um peso a mais, seu pequeno e frágil bebê. Em *Woman with shopping* a mãe parece atarefada em carregar as compras, sem dar atenção ao filho, colado a seu peito, sob o casaco. Apesar de grudados um ao outro, ambos parecem cansados e indefesos. Há certo estranhamento nas figuras unidas, como se a criança fosse um ser desconhecido que surgisse subitamente do esterno de sua mãe, revelando um ângulo menos adocicado dos primeiros tempos da maternidade e a inevitável fadiga em que ambos, mãe e filho, se encontram.

Em *Youth*, um jovem negro ergue sua blusa para ver melhor a dimensão de um corte de navalha, abaixo do peito, que acaba de sofrer. A camisa manchada de sangue é o sinal de que o fato acabou de acontecer. Sua calça sem bainha e os pés descalços nos sinalizam sua classe social. A obra nos faz associar imediatamente a cena a algum episódio da recorrente e desconfortável tradição de violência nas periferias das grandes megalópoles, repleta de implicações raciais.

Ron Mueck é hábil em recorrer a um artifício muito utilizado no teatro pós-dramático e em outras manifestações artísticas características das duas últimas décadas. Extremamente corpóreo, visualmente excessivo, hiper-realista e ao mesmo tempo simbólico, às vezes quase onírico, o artista eleva ao máximo o momento narrativo e simultaneamente retira-o de seu contexto, ressaltando o imediatismo da ação e superando quaisquer justificativas imediatas que possamos utilizar para fechar a sua interpretação.

Assim como as pinturas vivas (*tableaux vivants*), as imagens de Mueck sugerem um filme de um quadro só, sem *storyboard*, embora solitárias, plenas de argumentos e roteiros possíveis. Ações e momentos de vida extremamente plausíveis e, na mesma proporção, intensamente inaceitáveis e inexoravelmente inevitáveis. Mais do que respostas, para Ron Mueck, o que importa são as perguntas e o que elas suscitam dentro de cada um de nós.

O desejo do público de tocar cada detalhe das figuras é evidente: que material é esse que usa para dar tanta verossimilhança à textura da pele? Como faz para conseguir atribuir tanta expressão humana aos olhos de cada um dos seus personagens? E as roupas que usam: será mesmo *jeans*, algodão, *nylon*? A impossibilidade de sentir nas mãos cada parte das peças faz parte do jogo enigmático que Mueck estabelece com seus espectadores.

ASSIM COMO AS PINTURAS VIVAS (*TABLEAUX VIVANTS*), AS IMAGENS DE MUECK SUGEREM UM FILME DE UM QUADRO SÓ, SEM *STORYBOARD*, EMBORA SOLITÁRIAS, PLENAS DE ARGUMENTOS E ROTEIROS POSSÍVEIS.



A esta altura, nos atentamos para o fato de que, além de nos sentirmos atraídos pelas esculturas, naturalmente Mueck nos desperta uma sensibilidade adormecida para reparar no próximo que está ao nosso lado. É inevitável começarmos a coletar imagens de belos ou feios casais, grupos de senhoras ou de jovens estudantes, crianças, famílias ou pessoas solitárias, homens e mulheres que, de alguma forma, se assemelham em expressão e gesto às comuns, porém atraentes, figuras expostas. Trata-se de uma exposição teatral de pessoas, e cada um de nós está no foco da ação.



Em *Woman with sticks* [Mulher com galhos], somos acordados para outro universo também poderoso no imaginário de Ron Mueck. Uma mulher forte, nua, carrega pesadamente, curvada para trás, um feixe volumoso de galhos de árvore. Diferentemente da maioria de suas figuras, que normalmente encontram-se circunspectas em seu próprio mundo, essa mulher olha para nós, como se reconhecesse a nossa presença. É uma obra que exige do espectador que ele a observe por todos os ângulos. Rodeá-la se torna inevitável, assim como a percepção de que o equilíbrio dela é matematicamente



fictício e impossível, já que é patente que o feixe de lenha é muito maior e pesado do que ela própria. O contexto urbano é substituído por uma visão imaginária, que nos remete às lendas, contos de fadas, sonhos e fábulas antigas de fantasia florestal.

A próxima sala é reservada para *Still life* [Natureza-morta], um colossal frango suspenso de cabeça para baixo após o sacrifício. A natureza-morta ganha aqui nuances cruéis e desagradáveis, com o bicho claramente degolado, suas penas arrancadas e seus flácidos músculos redundando na ausência de vida. É interessante notar como os grupos de visitantes se excitam com a presença do animal morto representado em amplas dimensões e como solicitam e gostam de ser fotografados ao lado do animal com seus sorrisos triunfais nas faces, como um mórbido e patético registro do sentimento de vitória e insensibilidade humanas diante do sacrifício de milhares de animais pela indústria alimentícia.

É INTERESSANTE NOTAR COMO OS GRUPOS DE VISITANTES SE EXCITAM COM A PRESENÇA DO ANIMAL MORTO REPRESENTADO EM AMPLAS DIMENSÕES E COMO SOLICITAM E GOSTAM DE SER FOTOGRAFADOS AO LADO DO ANIMAL.

Por fim, na última sala, surge como uma visão noturna e enevoada *Man in a boat* [Homem em um barco]. Um homem está sentado na proa de um grande barco, de braços cruzados. A dimensão grandiosa do barco em comparação ao homem nos faz pensar que este poderia ser um anão ou mesmo um duende, mas, se atentarmos, é claro que temos apenas um pequeno homem. Está nu e não possui a beleza inescrutável de uma escultura grega. Trata-se, mais uma vez, de uma pessoa comum, um homem avançando da maioridade para o lento declínio da velhice. Ele olha para a frente, absorto e compenetrado, curioso e desconfiado, como se tentasse olhar rio acima, ir além do horizonte, perceber o que virá a seguir. Por não ter remo, fica claro que é conduzido pelas águas. Estaria ele representando o homem diante da morte inexorável? Ou seria esse o próprio barco da vida que avança silenciosamente até chegar ao fim de sua jornada?

É COMO SE TODOS NÓS, OS VISITANTES DA EXPOSIÇÃO, NOS TORNÁSSEMOS INSTANTANEAMENTE A ÁGUA DESSE RIO, A SUPERFÍCIE QUE MOVIMENTA E DIRECIONA O BARCO PARA FRENTE.

O que é mais fascinante ao se observar a obra é o fato de ela se apresentar por último, com o pequeno homem voltado para todas as outras salas anteriores e, conseqüentemente, para todas as presenças humanas nesses espaços, sejam elas as esculturas de Ron Mueck que simbolizam os diversos estágios da vida humana, ou os outros, nós, os próprios homens, que viemos nos identificar e nos estarrecer com elas.

É como se todos nós, os visitantes da exposição, nos tornássemos instantaneamente a água desse rio, a superfície que movimenta e direciona





o barco para a frente. De dentro dele, um olhar duvidoso e questionador é lançado pelo pálido homem sobre nós, como se a nos perguntar, nos indagar, quase, inquirir: “Para onde estão me levando? Onde este caminho vai dar? Aonde podemos chegar? Somos o rio, a correnteza, o barco, ou o navegante?!”.
[outro olhar]

Ao sairmos das salas de exposição, somos surpreendidos por uma última escultura no jardim de inverno da Pinacoteca. *Couple under an umbrella* [Casal debaixo de um guarda-sol] retrata um casal de idosos na praia sob um colorido guarda-sol, numa escala colossais, retrato poderoso e sintético de tudo o que acabamos de assistir. Digo assistir, e não ver, porque saímos impregnados não só de figuras estáticas, mas, na mesma proporção,

de histórias, lembranças, sensações e reflexões, como se tivéssemos acabado de sair do teatro ou do cinema.

A dimensão em escala aumentada acentua não só a crítica social ligeiramente paródica presente na figura da dupla de velhos seminus na praia

(expondo ao ridículo, de certa forma, a nossa vulnerabilidade frente ao tempo), mas, paradoxalmente, nos reitera esse sentimento profundo de solidão presente em toda a exposição. Como somos pequenos diante desses dois imensos seres cheios de experiências, peso e rugas?! Um retrato em tamanho aumentado do que nos aguarda ou do que já incide sobre nós...

A grande escultura exhibe um velho que relaxa na coxa de sua esposa, enquanto ela se apoia no braço dele sem grandes entusiasmos. Há certa desconexão entre ambos, apenas o tempo a fluir. Porém, em contraponto ao casal jovem em que o rapaz segura fortemente o pulso de sua companheira, o velho segura o braço de sua mulher numa intimidade consolidada e permitida. É como se depois de muitas intempéries eles pudessem finalmente descansar, ao menos por um momento, por sobre alguém que é muito próximo, mesmo que o que os une hoje não seja mais o fruto da paixão ardente que os uniu no passado.

Agora, trata-se apenas de um lugar ao sol, um momento em que podemos finalmente sentir ternura e compaixão por essa nossa espécie humana, tão evidentemente mortal e tão fugazmente trôpega e bela.

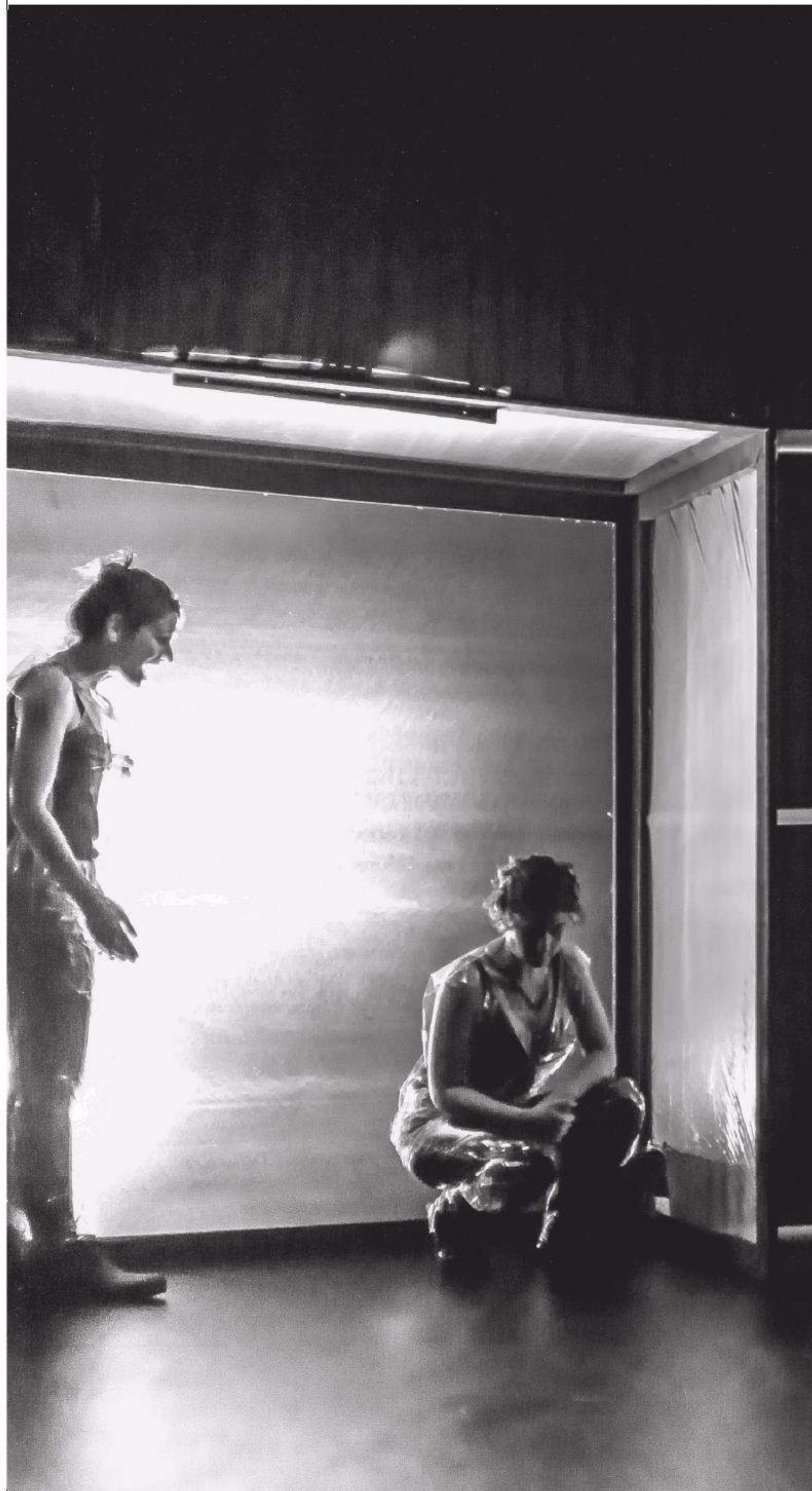
Ron Mueck, ao longo de vinte anos de carreira, construiu não mais do que quarenta esculturas. Uma obra não exatamente vasta, mas vibrante e potente. Após o conhecimento de sua *performance* até aqui, nada mais natural do que o associarmos ao personagem de Geppetto, do livro de Carlo Collodi: o homem que dá a vida ao boneco de madeira e inexoravelmente

APÓS O CONHECIMENTO DE SUA *PERFORMANCE* ATÉ AQUI,
NADA MAIS NATURAL DO QUE O ASSOCIARMOS AO PERSONAGEM
DE GEPPETTO, DO LIVRO DE CARLO COLLODI: O HOMEM QUE
DÁ A VIDA AO BONECO DE MADEIRA E INEXORAVELMENTE
LHE ATRIBUI O DOM E A DOR DE SENTIR.

lhe atribui o dom e a dor de sentir. O velho Geppetto abre mão de seu trabalho cotidiano como artesão para dedicar toda a sua habilidade à criação de uma figura que preencha uma lacuna afetiva em sua vida. Ron Mueck, após transferir-se do mundo do entretenimento para os museus e galerias de arte, abraçou a vida em sua plenitude e, por meio de suas misteriosas figuras, nos traz a revelação de algo impossível de compartilhar e, ao mesmo tempo, daquilo que nos é intrínseco e que toca a alma de todos nós.

JOHANA ALBUQUERQUE é diretora e pesquisadora teatral; pós-doutoranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP). É fundadora e diretora artística da Cia. Bendita Trupe. Foi proponente e coordenadora da *Enciclopédia Itaú Cultural de teatro*, hoje fundida à *Enciclopédia de arte e cultura brasileira Itaú Cultural*. Colabora continuamente com revistas especializadas na área teatral; seus mais recentes escritos foram publicados em *Revista aParte XXI*, *Sala Preta* e *A[L]BERTO*.

PARA LER



PÁGINA ANTERIOR Larissa
Ballarotti e Raquel Cristina de Lima
em *Experimento verde*, 2015. Foto
do Arquivo da SP Escola de Teatro.

Microfone aberto

Eugênio Lima

Abertura do filme *Do the Right Thing* (*Faça a coisa certa*) de Spike Lee. Uma tela preta, sax tenor, uma melodia evoca uma sonoridade conhecida: *jazz*.

Fade out, o som cai levemente na sala de cinema.

Suspensão... Bumbo, caixa, *beat*, o *scratch* sobreposto e então...

O ritmo se faz:

1989 the number another summer (get down)¹

Sound of the funky drummer

[...]

Got to give us what we want

Gotta give us what we need

Our freedom of speech is freedom or death

We got to fight the powers that be

Lemme hear you say

Fight the power²

Rosie Perez de vermelho, dançando ao som do Public Enemy, a cadência pesada das rimas profundas de Chuck D, a batida você já sabe qual é:

1. 1989, o número de outro verão (desça)/ O som da batida *funk*/ [...] / Têm que dar o que queremos/ Têm que dar o que precisamos/ Nossa liberdade de expressão é liberdade ou morte/ Temos que lutar contra os poderes constituídos/ Eu quero ouvir você dizer/ Lute contra o poder.

2. Public Enemy, "Fight the power". *Fear of Black Planet*, CD, faixa 20. Def Jam/Columbia Records, 1990.

“Funky drummer”, de James Brown. Tudo somado aos vocais performáticos do mestre de cerimônias Flavor Flav.

Diante da massa de som que se desmancha sobre a tela vermelha, a dançarina, atriz, latina, *Brooklyn style*, *sexy-Boriqua*, porto-riquenha desfila as diversas danças sociais. Rosie, *oh my god*, Perez... O som e a imagem, costurando nos intervalos possíveis o sax tenor Brandford Marsalis. O inimigo público e o *young lion* juntos na ode sonoro-brutal da cultura *hip-hop*.

Quem tem medo do planeta negro?

Antigos prédios da vizinhança de tijolos aparentes, *brownstone*, se transformam na união entre música, manifesto, dança e atitude!

O cenário é de luta e agora você sabe de quem contra quem.

A nossa liberdade de pensamento é liberdade ou morte

Eu quero ouvir você dizer

Temos que lutar contra os poderes constituídos

Lute contra o poder

O local, a música, a dança, as cores, o filme, os créditos. Escrito, produzido e dirigido por...

Bem-vindos ao mundo de Spike Lee.

1. A MEMÓRIA

Na primeira vez que li *Teatro hip-hop: A performance poética do ator-MC*³, minha sensação foi a de estar diante da abertura de *Faça a coisa certa*. Vi o filme no Rio de Janeiro, em 1989, aos 21 anos e nunca havia me sentido representado num filme. Os jeitos, as músicas de que gostava, as imagens, a dança, Malcolm X, Martin Luther King, *jazz*, *hip-hop*, Public Enemy, *new jack swing*, os atores e as atrizes negras, o racismo, as diferenças e o calor davam a dimensão de um encontro com uma realidade que me dizia respeito. Mesmo que naquele momento eu não conhecesse Nova York nem tampouco tivesse ido até a vizinhança de Bed-Stuy (Bedford-Stuyvesant), cujo lema “*Do or die*” (“Faça ou morra”) aparecia grafitado (“Bed-Stuy do or die”), aquilo para mim lembrava muito o Jardim Lúcia, zona sul da cidade de São Paulo, onde morava minha querida amiga Rosebel. O filme acompanhou-me durante muito tempo e foi definidor no meu processo de autorreconhecimento poético-político.

3. Roberta Estrela D’Alva, *Teatro hip-hop: A performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

A leitura, analogamente, provocou um efeito semelhante: entusiasmo juvenil, emoção desenfreada, orgulho e visão do processo histórico do teatro *hip-hop* entrecortavam-se de maneira intensa. Pude rever a trajetória do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos conjugada com uma descrição poética muito fundamentada da história da cultura *hip-hop*. O livro assumia na minha leitura uma força metalinguística, pois o processo pelo qual o diálogo se dava era da ordem de um procedimento de DJ, o *sampler*, ou seja, minha primeira impressão foi a de um *sampler* histórico, uma amostra de outra obra que guarda impregnada na minha história pessoal a potência latente da cultura *hip-hop*. E sobreposto a isso, mixado de maneira muito pessoal, essas memórias surgiam diante de mim, questões que me diziam respeito apareciam articuladas por outra voz que não a minha, uma voz familiar, que me convidava a uma reflexão, a um novo olhar para uma realidade da qual eu fazia parte, e aquilo era novo e desafiador. Pela primeira vez na minha trajetória eu era leitor de uma obra da qual fazia parte.

MINHA PRIMEIRA IMPRESSÃO FOI A DE UM *SAMPLER* HISTÓRICO, UMA AMOSTRA DE OUTRA OBRA QUE GUARDA IMPREGNADA NA MINHA HISTÓRIA PESSOAL A POTÊNCIA LATENTE DA CULTURA *HIP-HOP*.

2. O PROCEDIMENTO

Diante disso, coloco de maneira clara que o que pretendo nesta resenha é apresentar o livro como uma experiência poética-política-sensorial, pois não se trata de um olhar isento que vê o livro como um memorial do passado ou de procurar apresentá-lo como algo externo a mim, mas sim propor lê-lo por meio de uma leitura ativa, impregnada de afetos, memórias, questionamentos, fricções, voz e muito som.

Proponho uma leitura como um ato performativo, pois, como diz Paul Zumthor, no seu *Performance, recepção, leitura*: “A *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata”⁴. Esse é o engajamento que proponho com as vozes contidas na leitura silenciosa, que estão presentes e se fazem notar, ainda que de maneira latente, como afirma Zumthor, no mesmo livro: “A leitura é a apreensão de uma *performance* ausente-presente; uma tomada da linguagem falando-se (e não apenas se liberando sob a forma de traços negros no papel). A leitura é a percepção em uma situação transitória e única, da expressão e da elocu-

4. Paul Zumthor, *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, p. 51.

ção juntas”⁵. Tomo o autor como um fundamento concreto, pois no livro de Roberta Estrela D’Alva há um diálogo constante com o pensamento do autor e acho que apresentar os pontos de intersecção é um dos meus objetivos. São

OUTRO PONTO PERTINENTE A RESSALTAR É A IDEIA DA CONSTRUÇÃO DE UM PENSAMENTO HÍBRIDO, MAIS PROPRIAMENTE MESTIÇO, QUE ROBERTA ARTICULA NO LIVRO PARA ABORDAR OS DIVERSOS NÍVEIS DE INTERPRETAÇÃO DA CULTURA HIP-HOP.

várias vozes que o livro articula, e seu procedimento varia de acordo com o assunto, mixando de diferentes maneiras as poéticas envolvidas.

Outro ponto pertinente a ressaltar é a ideia da construção de um pensamento híbrido, mais propriamente mestiço, que Roberta articula no livro para abordar os diversos níveis de interpretação da cultura *hip-hop*. Tal pensamento é construído a partir dos registros de falas feitos durante as aulas ministradas pelo prof. dr. José Amalio de Branco entre os meses de fevereiro e novembro de 2010, no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, diz D’Alva:

A cultura *hip-hop* também é conhecida como “cultura de rua”, ou como a “escola das ruas”. Uma rua que se configura como território de todos e de ninguém, da criação autodidata e onde se descobre constantemente em alternância criativa novas formas de comunicação. Os *playgrounds*, quadras, as esquinas e quarteirões converteram-se em pistas de dança, em espaço para *shows*; os muros e trens, em telas de pinturas a céu aberto. É nesse espaço em que as diferenças estão expostas à convivência. É dentro desse processo de mestiçagem, que se presentifica nos mais diversos domínios, e não só no étnico, que pode surgir uma poética específica, que está interessada nos modos de articulação entre as linguagens colocadas em cena. A mestiçagem não se confunde com a presença de vários textos heterogêneos. Ela não é quantitativa, mas sim relacional. Não se categoriza, não é uma coisa nem outra, mas sim um ponto de encontro, de diálogo, de conflito. É metonímica, é marchetaria, colagem que inclui o outro e não mantém uma identidade anterior. Um pensamento interconexo que traz uma característica presente em todas as culturas que se alimentaram de outras: são culturas poéticas⁶.

3. A VOZ

O livro é formado de camadas que se perpassam, sendo uma das mais importantes o trânsito entre duas linhas de pensamento que a autora utiliza

5. *Idem*, p. 57.

6. Roberta Estrela D’Alva, *op. cit.*, p. 13.

quando se refere à voz. De um lado, apresenta voz como materialidade, som, tatilidade (como utiliza Zumthor); de outro lado, voz como discurso (como é utilizada por Bakhtin). Tal trânsito nos possibilita estar diante de outras vozes que carregam conceitos e experiências distintas, que atualizam, disputam e se reorganizam diante da leitura. Meu intuito é, sempre que possível, apresentar as diferentes vozes presentes. O livro, no meu entender, deve ser compreendido como uma tapeçaria, um rico mosaico, uma mandala, um *sample* poético do processo histórico articulado pela voz performática da autora. Nele as palavras têm densidade, as histórias carregam outras histórias, os ritmos se sucedem e a música aparece na dimensão silenciosa da leitura.

Para tanto, acho fundamental apresentar para o leitor o processo a partir de duas categorias exteriores à literatura.

A primeira é o conceito de *sample*, aqui formalizado pela autora:

Sampling (sampleagem ou sampleamento) é uma técnica que consiste em se extrair de uma gravação algum trecho da construção musical e utilizá-lo para a construção de uma nova gravação a partir de um processo de colagem musical. O trecho, chamado *sample*, é uma “amostra de áudio”, um recorte musical, ou arquivo de som (instrumentos, batidas, vozes, ruídos) muito utilizado por DJs, músicos e produtores musicais na composição de músicas eletrônicas, *techno*, *hip-hop*, entre outros. O *sampling* geralmente é feito com um equipamento chamado *sampler*, ou usando-se um programa de computador especializado. No início, os *loops* (sequência contínua de *samples*) eram feitos a partir de fitas magnéticas, utilizando um gravador de rolo. Embora já fosse uma técnica usada anteriormente por músicos experimentais, foi dentro da cultura *hip-hop* que ela se desenvolveu ao máximo, já que, dentro do espectro da música popular, foi onde toda a construção musical se deu originalmente baseada no *sampling*. A construção de músicas a partir de *samples* foi, não só uma novidade técnica, mas sobretudo um avanço conceitual e até mesmo político, pois permitiu que a criação de músicas fosse feita com base em um conhecimento musical empírico autodidata e não só por músicos instrumentistas com o conhecimento musical clássico, como a leitura de cifras e partituras, por exemplo. O *sampling* é uma característica fundante da cultura *hip-hop*, e alguns autores chegam a se referir a ele como “a mais importante novidade formal trazida pelo rap”, caso de E. Salles (*Poesia revoltada*, p. 56), ou uma máquina do tempo musical, por ser capaz de trazer sons e vivências de outros tempos, recontextualizando-os no presente⁷.

7. *Idem*, p. 15.

Seja para construir a narrativa da linguagem do teatro *hip-hop*, seja para reconstruir a trajetória da cultura *hip-hop*, o *sampling* é um dos procedimentos conceituais mais sólidos do pensamento articulado de Roberta Estrela D'Alva. É com esse referencial poético-político que se constrói uma história polifônica, na qual visões antagônicas coabitam o mesmo espaço histórico para articular um olhar dinâmico sobre um processo que ainda está em andamento. Nas palavras de D'Alva:

A história ainda está sendo contada e, além das fontes orais e da ainda escassa literatura existente (principalmente em português), há um “desejo ficcional”, utilizando-me de uma expressão de Paul Zumthor, de contar a história alinhavando os fatos concretos e que possuem “provas” e registros, com um pouco da memória imaginativa do que teria sido essa época mágica, que foi o surgimento e estabelecimento da cultura *hip-hop*⁸.

A segunda categoria é o conceito de mixagem que permeia o livro, utilizado não apenas na sua conceituação musical, mas também como fusões conceituais que se fazem presentes ao longo da leitura. São diferentes maneiras de abordagem, mas que, para objeto de análise, eu resumiria em duas formas distintas do mesmo conceito, que podem sintetizar a maneira pela qual o termo é empregado.

A primeira forma de mixagem pode ser amalgamada na ideia de um “*fader* perfeito”, uma mixagem na qual as duas músicas fundem-se de maneira tão sublime que é muito difícil perceber onde começa uma e onde termina a outra, como quando a autora disserta sobre o processo de montagem do teatro *hip-hop*:

O *sample* tem uma função metonímica, em que uma parte em combinação com outras partes recria o todo, e o ator-MC tem o papel de reorganizar, traduzir e atualizar constantemente esse material em sua atuação. Como no teatro *hip-hop*, o conceito de *sample* foi utilizado de forma expandida para todos os seus elementos, cenas inteiras foram feitas em cima desse conceito⁹.

Já a segunda técnica de mixagem conceitual eu chamaria de encruzilhada, na qual, de maneira oposta, as músicas se fundem, se tocam, entrecruzam-se, mas permanecem explicitamente nítidas, formando duas instâncias independentes que estão juntas por articulação da mão do DJ. Nesse caso, a autora atua como se estivesse mixando, como na definição do ator-MC:

8. *Idem*, p. XXIV.

9. *Idem*, p. 99.



O ator-MC é um artista híbrido, que traz na sua gênese as características narrativas do ator épico (o distanciamento, o anti-ilusionismo, o *gestus* e a determinação do pensar pelo ser social) mixadas ao autodidatismo, à contundência e ao estilo inclusor, libertário e veemente do MC. Os pontos fundamentais dessa fusão, que resulta no ator-MC, são a autorrepresentação e o depoimento, que, como estruturas da narrativa, configuram-se como célula fundamental para a concepção dramatúrgica e a criação das personagens, discursos e de *performances* poéticas dentro do teatro *hip-hop*¹⁰.

4. O LIVRO

O livro está dividido em três grandes capítulos, que representam o olhar e a maneira pela qual a autora articula seu pensamento. Divididos em três macrotemas, os capítulos são aprofundados em novos temas contidos em cada formulação. São eles: a história da cultura *hip-hop* (“Cultura *hip-hop* como matriz”), a criação e a formação da linguagem do teatro *hip-hop* (“Teatro *hip-hop* como linguagem”) e a relação do ator-MC com o universo do *spoken word* [poesia falada] e do *poetry slam* [competição de poesia] (“O ator-MC e o universo do *spoken word* e do *poetry slam*”).

Em cada capítulo existe uma abordagem estruturada, na qual todas as categorias citadas perpassam umas às outras, formando uma narrativa muito dinâmica da *performance* poética do ator-MC. O final de cada capítulo é “invadido” por uma voz diferente daquela que conduz a narrativa analítica, chamada de Microfone Aberto, com a qual a autora deixa a dimensão poética emergir tomando a frente do discurso como em um depoimento com o microfone em punho:

O *hip-hop* faz emergir uma voz que nasce dentro de uma cultura não só de resistência, mas de existência. O existir dessa VOZ, sua popularidade e alastramento por todas as periferias e centros urbanos do mundo é a prova da possibilidade que o homem tem de se reinventar. É a prova da existência de “brechas”, da POSSIBILIDADE dentro da impossibilidade, da exceção dentro do Estado de exceção. Porque é uma resposta ao limbo do chamado “pós-moderno”, e uma prova concreta de que depois das bombas e do nazismo, ao contrário do que já foi exaustivamente proferido, o projeto humano não está falido, simplesmente pela capacidade de renascimento que está implícita na



Foto de Leonardo Mussi.

10. *Idem*, pp. 73-74.

sua condição, e pelo fato de existirem vozes que se levantam das ruínas e dizem: “Eu sobrevivi, estou aqui, sou humano e acredito. Não vou morrer, nem desaparecer: Vou CELEBRAR”¹¹.

É uma “pedrada sonora”, um sopro de vitalidade, é a rua invadindo a narrativa.

Existe também, correndo em paralelo à narrativa criada pela palavra, outra narrativa iconográfica que possibilita o contato visual com imagens potentes, que convocam o leitor a se posicionar diante do registro fotográfico-poético. Essa dimensão começa antes mesmo da leitura, pois a capa do livro faz uma homenagem ao célebre grafite do cartaz do filme emblema

EXISTE TAMBÉM, CORRENDO EM PARALELO À NARRATIVA CRIADA PELA PALAVRA, OUTRA NARRATIVA ICONOGRÁFICA QUE POSSIBILITA O CONTATO VISUAL COM IMAGENS POTENTES, QUE CONVOCAM O LEITOR A SE POSICIONAR DIANTE DO REGISTRO FOTOGRÁFICO-POÉTICO.

da cultura *hip-hop*, *Wild style*, de 1983, dirigido por Charlie Ahearn. Ou seja, começamos a leitura com a dimensão do grafite como porta de entrada.

O “estilo selvagem”, indomável e até mesmo agressivo está presente no corpo

semântico da cultura, em que muitas das palavras usadas têm relação com o “bater” e “quebrar”, com o rápido, o brilhante, o *flash*, o grande, o urgente, com as cores fortes. É o caso do título de seus principais filmes-ícones que foram, em parte, responsáveis pelo espalhamento da cultura pelo mundo, como *Wild style*, *Beat street*, *Breakin’* e até mesmo o fenômeno *pop Flashdance*, que contém uma das primeiras aparições de um grupo de *b-boys* no cinema hollywoodiano¹².

Outro ponto marcante da percepção iconográfica são as páginas 24 e 25, nas quais, por meio de fotografias, temos uma linha do tempo poético-política do pensamento diaspórico afro-americano. Com as imagens somos colocados diante de várias formas-forças, rostos que contêm épocas, discursos, pensamentos, tragédias, memórias e, sobretudo, vozes que reverberaram seus atributos diante da história. São elas: Cab Calloway, James Brown, Malcolm X, Martin Luther King Jr., Angela Davis e Gil Scott-Heron. Cinco homens e uma mulher, que, dentre todos, é a única viva.

É treta, muita treta.

A leitura é convite ao encontro, D’Alva, como atriz-MC, conduz o leitor para o diálogo. Ler o *Teatro hip-hop: A performance poética do ator-MC* é uma prazerosa

11. *Idem*, p. 20.

12. *Idem*, p. 16.

viagem diante da história de como a cultura *hip-hop* encontrou o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, e como nessa rua de mão dupla surgiu o teatro *hip-hop*.

PARA LER

O encontro do teatro com a cultura *hip-hop*, que deu origem ao teatro *hip-hop* e ao ator-MC, foi auspicioso desde seu início. Os elementos do *hip-hop* serviram “como uma luva” aos propósitos estéticos na busca por uma “nova” teatralidade, e, num processo orgânico, por vezes doloroso, e com diversos momentos de aporia, a linguagem se fez¹³.

Como já disse, trata-se de uma bricolagem na qual o referencial é reconstruído e o passado concreto reconfigurado ou, nas minhas próprias palavras contidas no livro:

Eu vejo o *sample* como uma pílula de poesia comprimida. Eu conheci um jornalista austríaco que costumava dizer que, quando você sampleia uma coisa, você está comprimindo quarenta anos, trinta anos, vinte anos, dez anos de história em um beat 4 × 4 de oito compassos. [...] Essa coisa do *sample* traz um passado que está sendo reconfigurado o tempo todo. Então, ao invés de ele ser a lembrança que desagrega, ele é a lembrança que é desconfigurada, mas que é agregadora. Porque ele une os diferentes. Ao unir os diferentes ele cria uma terceira coisa. Essa terceira coisa por si vai ser trabalhada e vai entrar em você e vai se conectar com aquelas vozes que estão contidas lá dentro. Tanto é que, quando você não tem o que dizer em relação a isso, você vai ter que sair do eixo, por que ela é impositiva, você vai ter que dialogar com ela. Você vai ter que dizer algo sobre você¹⁴.

Terminada a leitura, retorno ao início.

Dedico este artigo aos pioneiros do *hip-hop* em todo o mundo.

Boa leitura.

EUGÊNIO LIMA é DJ, ator-MC e membro-fundador do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e da Frente 3 de Fevereiro.

13. *Idem*, p. 130.

14. *Idem*, pp. 101-102.

JÁ VISTO



PÁGINA ANTERIOR Teófila Jacira
Correia Lima em *Experimento
azul*, 2015. Foto do Arquivo da
SP Escola de Teatro.

Paleta de concepções e práticas cênicas radicais

Valmir Santos

A maior parte das experiências realmente notáveis que Anne Bogart teve no teatro como espectadora foi despertada pela sensação de preenchimento por meio das “incertezas e desorientações” que determinadas obras suscitavam. A ponto de perceber-se na sessão com o corpo inclinado para a frente em vez de recostado. “Esses espetáculos marcantes são muitas vezes longos e difíceis; sinto-me desarticulada e um pouco fora de meu elemento. No entanto, de alguma forma estou mudada quando a viagem chega ao fim”, pondera a diretora norte-americana da SITI Company¹.

Os doze espetáculos que compuseram a narrativa da II Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) podem ser escrutinados conforme as percepções de Anne Bogart. O diretor artístico Antônio Araújo ratificou na MITsp a premissa de trazer obras circunscritas ao teatro de pesquisa e radicais em suas poéticas – muitas delas em inédita visita à região latino-americana.

Revelaram-se patentes, por exemplo, a noção expansiva da arte, a apropriação inventiva dos clássicos e a decantação da linguagem pisando no terreno minado das desestabilizações geopolíticas. O público realmente se viu instado a sair da zona de conforto tanto quanto assim se dispuseram as proposições e práticas cênicas por meio das quais foi instigado.

1. Anne Bogart, *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 85.



A gaivota, direção de Yuri Butusov, Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Foto de Ekaterina Tsvetkova.

É preciso apontar ainda a indissociabilidade das ações reflexivas, críticas e pedagógicas por meio das quais a comunidade artística e os espectadores proativos sorveram demanda matinal e vespertina de encontros voltados à dilatação de sensibilidades, saberes, processos e percursos.

Ao contrário do certame seminal de 2014, em parte condicionado pelo calendário apertado em descompasso com a disponibilidade anual ou bienal das agendas europeias, dessa vez o encenador e cofundador do Teatro da Vertigem demonstrou mais assertividade estética. Sua curadoria coadunou inquietudes e transversalidades do espectador, do criador, do pesquisador e do professor universitário comprometido que é.

Um dos trunfos foi lançar com o diretor-geral de produção e coidealizador da MITsp, Guilherme Marques, a estratégia da coprodução nos moldes dos festivais europeus de renome. A estreia mundial de *Canção de muito longe* se prestou aos riscos com a direção do holandês Ivo van Hove, da compa-

nhia Toneelgroep Amsterdam, a TA, sob seu comando artístico desde 2001. Estagiários brasileiros acompanharam a finalização do processo na capital paulista. No palco do Sesc Anchieta, um ator acompanhado por um músico viveu um jovem banqueiro de volta à cidade onde nasceu, motivado pelo enterro do irmão que não conheceu e a quem escreveu cartas na tentativa de estabelecer contato. Palavras que agora reaviva com nostalgia e destemor.

JÁ VISTO

Na jornada transcorrida de 6 a 15 de março de 2015, espaiada por onze espaços em bairros variados, marcaram presença países de forte tradição na arte de inovar em procedimentos criativos, como Rússia e Alemanha, ausentes no ano passado. O primeiro trouxe duas obras e o segundo, uma – além de um encenador compatriota assinando uma produção da Suíça. A pequena babel enredada por oito países mais Brasil completou-se com trabalhos da Itália, da Ucrânia, de Israel e da Colômbia.

A ascensão russa na edição se deu em pelo menos três níveis. O primeiro, sob a pena de Anton Tchekhov. Suas peças *A gaivota* e *As três irmãs* mereceram releituras justamente por criadores de Moscou e do Rio de Janeiro, respectivamente Yuri Butusov, com a companhia Teatro Satyricon, fundada pelo aclamado comediante Arkady Raikin, e Christiane Jatahy, da Companhia Vértice de Teatro, numa bem-ajambrada interface convidado-anfitrião.

Butusov imprimiu uma visão iconoclasta de *A gaivota*, devidamente escalada para a noite de abertura do encontro no Auditório Ibirapuera, colocando a obra-prima de Tchekhov de “pernas pro ar”, no dizer de Araújo. O próprio diretor invade a cena, literalmente infiltrando-se como *performer*. Algumas sequências foram intencionalmente repetidas, à maneira de uma partitura, para borrar temporalidades e espacialidades. As rupturas imagéticas e textuais exigiram redobrada atenção do espectador brasileiro para a travessia de cerca de quatro horas e meia.

O segundo nível de participação russa aconteceu pela introdução de encenadores expoentes das novas gerações do país de Constantin Stanislavski. Além de Butusov, travamos contato pela primeira vez com Dmitry Krymov e seu Laboratório do Teatro da Escola de Arte Dramática de Moscou.

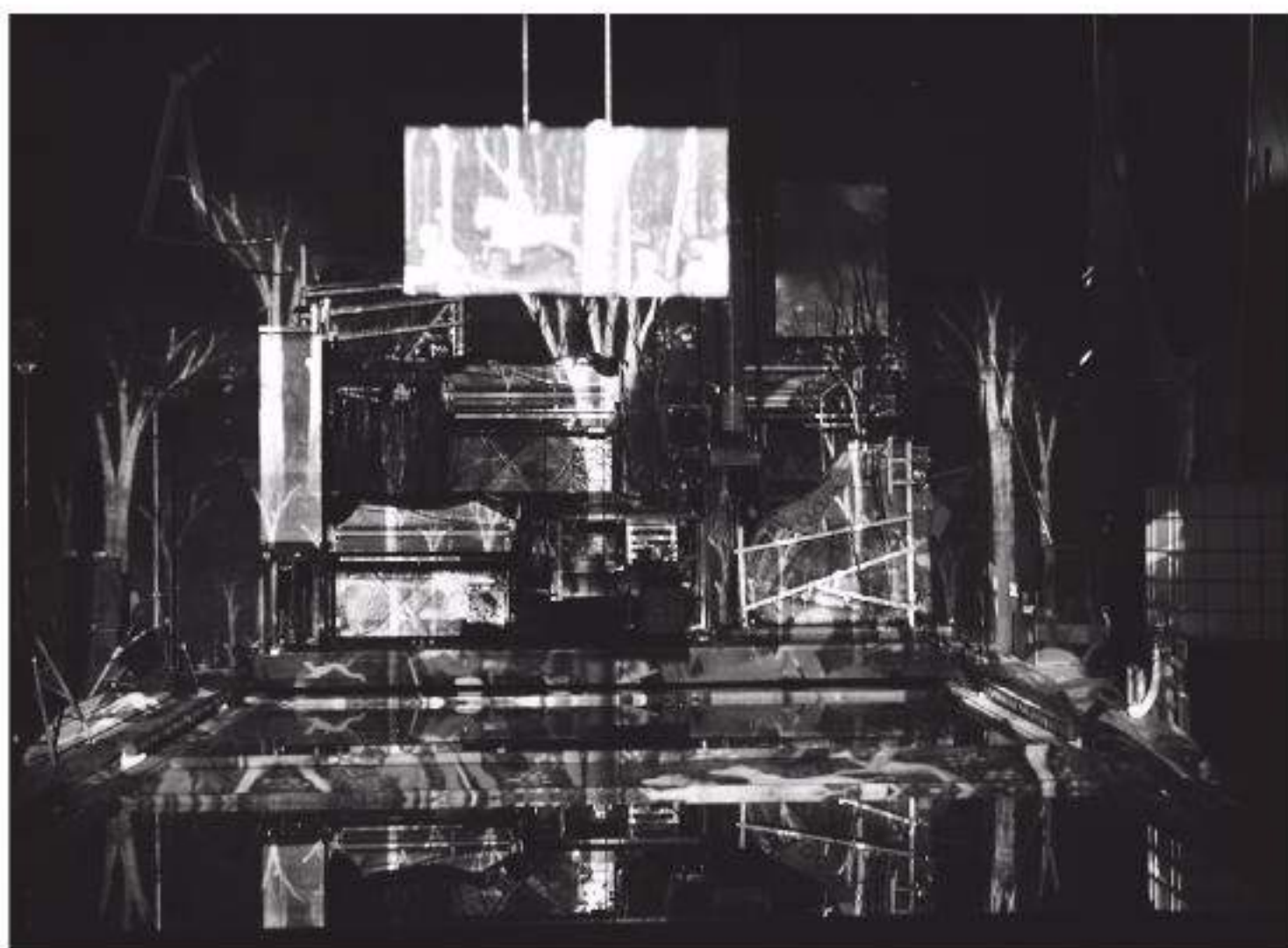
Em *Opus n° 7* (2008), Krymov presta tributo às artes visuais na construção do espaço cênico, zelando pela proximidade do público, e no manejo de formas animadas, com destaque para bonecos imensos. O espetáculo abarca elementos pertinentes à *performance* visual – afinal, o artista convive há 38 anos com os tablados, mas só abraçou o ofício de diretor em 2002, após longos anos de dedicação ao estudo da pintura. Em tempo: ele é filho

NA JORNADA TRANSCORRIDA DE 6 A 15 DE MARÇO DE 2015, ESPRAIADA POR ONZE ESPAÇOS EM BAIRROS VARIADOS, MARCARAM PRESENÇA PAÍSES DE FORTE TRADIÇÃO NA ARTE DE INOVAR EM PROCEDIMENTOS CRIATIVOS, COMO RÚSSIA E ALEMANHA, AUSENTES NO ANO PASSADO.

JÁ VISTO

À DIREITA *Opus nº 7*, direção de Dmitry Krymov, Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Foto de Natalia Cheban.

ABAIXO *Stifters Dinge*, direção de Heiner Goebbels. Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Foto de Ewa Herzog.



do diretor Anatoly Efros e da crítica e historiadora Natalya Krymova, intelectuais renomados em seus campos.

Opus nº 7 é dividida em dois atos. No primeiro, a tragédia envolve judeus durante a Segunda Guerra Mundial. No segundo, atém-se ao destino do célebre compositor Dmitri Shostakovich, monitorado ostensivamente pelas autoridades da era stalinista entre os anos de 1920 e de 1950.

O terceiro nível de deriva da Rússia no âmbito da MITsp teve a ver com as raízes históricas da extinta União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, da qual a Ucrânia tornou-se independente em 1991, após a *perestroika*, reconstrução econômica empreendida nos estertores da Guerra Fria.



Vem recrudescendo desde o final de 2013 o conflito na fronteira dos países outrora umbilicais. Em jogo, separatistas e exércitos disputam a ruptura ou a manutenção de laços com a União Europeia, contabilizando cifras superiores a 5 mil mortos e 13 mil feridos, a maioria civil, sob o olhar inerte das plateias ocidentais.

Esses estilhaços foram refletidos colateralmente pelo ucraniano Andriy Zholdak em *Woyzeck*, adaptação da peça do alemão Georg Büchner com a equipe do Teatro Svoboda Zholdak, de Kiev. A manipulação do personagem-título (um homem comum) pelos superiores e controladores (o militar, o médico, o professor), além da traição da mulher que o desespera de vez,

transcendendo a realidade miserável – tudo isso foi transcriado, como diria o poeta Haroldo de Campos, por meio de um universo surreal e anarquista representativo da condição do ser. Caixas de vidro emolduradas surgiram convertidas em espécie de aquário cênico em que a humanidade submerge em perversa e divertida ponte entre vida e arte.

O cinema exerce profunda influência sobre Zholdak, mas o esmero pela visualidade não o demove da carnalidade e de alguma camada de rito – o encenador-pedagogo Anatoly Vasiliev foi um dos nomes-chaves em sua formação. Atualmente radicado em Berlim, ele sentiu na pele a mão pesada de regimes de exceção – tendo trabalhos censurados –, por

isso suas criações jamais são apartadas de uma tônica política.

O CINEMA EXERCE PROFUNDA INFLUÊNCIA SOBRE ZHOLDAK, MAS O ESMERO PELA VISUALIDADE NÃO O DEMOVE DA CARNALIDADE E DE ALGUMA CAMADA DE RITO – O ENCENADOR-PEDAGOGO ANATOLY VASILIEV FOI UM DOS NOMES-CHAVES EM SUA FORMAÇÃO.

Zholdak fez questão de trazer a São Paulo, a tiracolo, um misto de conferência e *performance* em que ele mesmo discorre tenazmente sobre “vida sem

teatro ou teatro sem vida”, como a abrir caminhos ao silogismo de uma terceira via em sua enquête fulminante: “Quais são as raízes do teatro? Como transformar um ator-robô em um humano-ator? Por que o ímpeto de Prometeu, aquele que roubou o fogo dos deuses para dá-lo aos humanos, está tão em falta no teatro contemporâneo? Os atores são mortais ou imortais? O teatro ainda tem alguma importância?”.

A contundência política também se revelou urgente em *Arquivo*, de autoria, direção e atuação do coreógrafo Arkadi Zaides, de origem russa e que vive em Israel. Ele dança em sincronia ou dissonância com as imagens projetadas num telão ao fundo. Controle-remoto em mãos, pausa, mimetiza e descodifica corporeidades avançando em ações e movimentos.

Zaides concebe hipertextos dialógicos com o material documentado por voluntários palestinos do Projeto Câmera de B’Tselem, o Centro de Informações Israelense pelos Direitos Humanos nos Territórios Ocupados. Artista independente, ele prospecta como, a partir da sua experiência pessoal, extrair desses registros um tipo de testemunho vivo e multicamadas, transformando como são percebidos. Curiosamente, já trabalhou em colaboração com o colega brasileiro Cristian Duarte, de São Paulo, artista cujos meios expressivos são afeitos à dança e ao teatro com infiltrações de outras linguagens.

O sistema visual é igualmente decisivo na produção alemã de *Senhorita Julia*, sob chancela da prestigiada companhia de teatro Schaubühne, de Berlim, com direção dos britânicos Katie Mitchell e Leo Warner. Mitchell é reconhecida por operar imagens em cena, superpondo ou saturando conteúdos gravados ou ao vivo. Ela acumulou passagens significativas pelo National Theatre e pela Royal Court Theatre, em Londres. Já Warner é um ás da edição de cinema. Pois foi dessa perspectiva que ambos ergueram a peça do sueco August Strindberg.

É sob essa ótica que ambos visitam Strindberg, projeto a ser cotejado na Mostra com *Julia*, versão do mesmo texto pela encenadora carioca Christiane Jatahy, da Companhia Vértice de Teatro. Ou seja, duas mulheres, Katie Mitchell e Christiane Jatahy, coincidentemente estrearam em 2011 – na esteira do centenário de morte de Strindberg – suas respectivas leituras sobre o texto que sublinha diferenças de classe e cujo autor costuma ser associado à androginia.

Jatahy também concebe *As três irmãs* de modo peculiar em *E se elas fossem para Moscou?*, completando a dobradinha da Vértice, única representante brasileira na programação. Os dezoito anos de pesquisa continuada friccionando plataformas do teatro e do audiovisual estão cristalizados nas duas obras recentes. Conceitos como edição, gravação, enquadramento e mixagem são convertidos em dispositivos cênicos, assim como a ossatura do espaço em *set* de filmagem com cortes ou inserções ao vivo.

Tanto em *Julia*, em que o lugar do público e do privado são segredados ou expostos – tal a cizânia social entre a filha do patrão e o motorista da família – como em *E se elas fossem para Moscou?*, a câmera é um terceiro olho a um só tempo autoral e coletivo, a ponto de transmutar *As três irmãs* em filme com absoluta autonomia em relação à montagem teatral, exibidos no mesmo dia da programação e perfeitamente complementares no jogo conjecturado pelos criadores da companhia.

Em *Stifters dinge* (“coisas do Stifter”, em tradução livre, alusão ao novelista austríaco do século XIX Adalbert Stifter), o diretor e compositor de peças radiofônicas Heiner Goebbels abdica de atores e de enredo para montar uma instalação cênica e sonora fundada nos desenhos de luz, de imagens, de sonoridades extraídas de pianos (que ninguém toca), de vozes, de vento, de água e de gelo, enfim, uma expedição ao coração da natureza.

DUAS MULHERES, KATIE MITCHELL E CHRISTIANE JATAHY, COINCIDENTEMENTE ESTREARAM EM 2011 SUAS RESPECTIVAS LEITURAS SOBRE O TEXTO QUE SUBLINHA DIFERENÇAS DE CLASSE E CUJO AUTOR COSTUMA SER ASSOCIADO À ANDROGINIA.

JÁ VISTO

Julia, direção de Christiane Jatahy,
Mostra Internacional de Teatro de São
Paulo. Foto de Marcelo Lipiani.

Senhorita Julia, direção de Katie
Mitchell e Leo Warner. Mostra
Internacional de Teatro de São Paulo.
Foto de Thomas Aurin.





JÁ VISTO

E se elas fossem para Moscou?
direção de Christiane Jatahy, Mostra
Internacional de Teatro de São Paulo.
Foto de Marcelo Lipiani.

Tais suportes maquinais e multifuncionais puderam ser visitados pelo público imediatamente após cada sessão, dado o caráter expositivo e a difícil classificação do projeto que até sampleia vozes do escritor William S. Burroughs e do ativista dos direitos da pessoa negra Malcolm X. Tudo para dialogar com a literatura de Stifter, cuja prosa tece um emaranhado de detalhes e alternâncias erráticas de figuras e tramas, de desvios que a poesia de Paulo Leminski leria com um efusivo “distraídos venceremos”.

A atriz, dramaturga, romancista e encenadora Emma Dante, representante italiana que não pôde estar presente na Mostra, desenvolve estética oposta à do compatriota Romeo Castellucci, da companhia Societas Raffaello Sanzio, responsável pela abertura da primeira edição da Mostra com uma litúrgica subversão de rigorosa síntese formal, *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus*. Em *As irmãs Macaluso*, Dante revolve a memória familiar de sete irmãs cuidadas pelo pai (a mãe havia morrido jovem), expondo lados solares e macabros com o elenco da Compagnia Sud Costa Occidentale, fundada por ela e outros artistas em Roma, em 1999.

Único a fazer par com o Brasil na seara latino-americana, o grupo colombiano La Maldita Vanidad Teatro, que vai para o sexto ano de trajetória,

TUDO PARA DIALOGAR COM A LITERATURA DE STIFTER,
CUJA PROSA TECE UM EMARANHADO DE DETALHES E
ALTERNÂNCIAS ERRÁTICAS DE FIGURAS E TRAMAS,
DE DESVIOS QUE A POESIA DE PAULO LEMINSKI LERIA
COM UM EFUSIVO “DISTRAÍDOS VENCEREMOS”.

apresentou um díptico formado por *Morrer de amor, segundo ato inevitável: morrer* e *Matando o tempo, primeiro ato inevitável: nascer*, apresentados na ordem inversa do ciclo vital.

Sob dramaturgia concebida colaborativamente, o diretor Jorge Hugo Marín, o mais jovem entre os encenadores do festival, com 36 anos, e os pares da companhia de Bogotá delineiam aspectos sociais e políticos na ocupação de espaços não convencionais. Suas peças invariavelmente mantêm um personagem oculto, catalisador; aproximam o espectador cada vez mais da cena (poucas dezenas por sessão); e operam texto, atuação e encenação com ênfase no realismo e desejo de imprimir atmosfera cinematográfica.

Em *Morrer de amor*, seis personagens participam do velório de um jovem morto em circunstâncias confusas. Mãe, irmãos, vizinho, amiga e o amante cumprem o rito fúnebre num dos cômodos da casa da família dele, de poucos recursos. A dor reforça o grau de exposição de subterfúgios e a incomunicabilidade. Há a ignorância frente à diferença, os tabus em relação ao corpo, à morte, às preferências sexuais, à doença: condutas e situações crescentes em determinados setores da população (colombiana

e universal) pela falta de acesso à informação e por padrões morais, religiosos e culturais impostos e herdados, deformados pelo tempo.

A ação de *Matando o tempo* se passa no pátio de uma casa, em meio a um tradicional almoço familiar de domingo.

Onze personagens destilam a cobiça e o abuso de poder também herdado. A dramaturgia toma como inspiração a tragédia *Ricardo III*, de Shakespeare, para iluminar contradições de uma sociedade em que o poder é detido por poucas famílias convertidas em donas da nação. A chegada de um filho gera expectativa quanto à perpetuação dos mecanismos de opressão vindos desde o avô, como manda a árvore genealógica.

Exibidas em duas casas não teatrais, uma na região da rua da Consolação e outra na da Vila Madalena, a dobradinha de La Maldita Vanidad é, no escopo da II MITsp, o que mais se aproxima da linha de pesquisa que Araújo e Vertigem forjaram ao longo de 23 anos em seus processos colaborativos de um teatro de convivências e situações públicas, transpondo mais recentemente os lugares de memória para a intervenção urbana.

Sobre a ausência de criações em espaços ao ar livre (teatro de rua, *performances*, intervenções ou afins), o diretor artístico da MITsp reiterou que não se deixa orientar por representações de gênero teatral ou mesmo de equilíbrio geográfico. “Não é um festival com cota”, afirmou. Sua lupa é da ordem da ex-

EM *MORRER DE AMOR*, SEIS PERSONAGENS PARTICIPAM DO VELÓRIO DE UM JOVEM MORTO EM CIRCUNSTÂNCIAS CONFUSAS. MÃE, IRMÃOS, VIZINHO, AMIGA E O AMANTE CUMPREM O RITO FÚNEBRE NUM DOS CÔMODOS DA CASA DA FAMÍLIA DELE, DE POUCOS RECURSOS.

celência artística, dos experimentos ousados e das potencialidades produtivas. Por isso a alta voltagem em termos de concentração e de fluxos informativos, críticos, pedagógicos e reflexivos em doze dias e noites de fôlego.

JÁ VISTO

CIDADANIA

O eixo das trocas entre artistas, pesquisadores, críticos, professores e instituições correlatas realmente mereceu distinção ao imbricar profundamente os conteúdos e as polissemias da programação artística. A disponibilidade de imersão em todos os quadrantes caracteriza o evento como espaço irradiador do pensamento crítico em sua acepção mais ampla: aquela que também leva em conta a arte e a cultura enquanto territorialidades cidadãs, além de mobilizar consideravelmente os departamentos de artes cênicas de algumas universidades brasileiras.

O segmento “Olhares críticos” abrigou ações que buscaram cativar e provocar o espectador interessado em sondar os processos e procedimentos junto a interlocutores especializados ou vindos de campos distintos do pensamento. Foi o caso dos encontros “Diálogos transversais”, ocorridos após cada uma das sessões, ultrapassando fronteiras e ampliando leituras. Para tanto, estiveram presentes, ao longo dos encontros, o diretor artístico da Osesp, Arthur Nestrovski; o escritor Bernardo Carvalho; o vídeo-artista Eder Santos; o professor e pesquisador de literatura Francisco Foot Hardman; o crítico e estudioso de cinema Ismail Xavier; o músico, escritor e professor de literatura José Miguel Wisnik; o curador e estudioso de estética, teoria e filosofia da arte Luiz Camillo Osorio; a psicanalista e escritora Maria Rita Kehl; o professor e estudioso de comunicação e semiótica Norval Baitello Júnior; a arquiteta e urbanista Raquel Rolnik; e o psicanalista Renato Mezan.

O SEGMENTO “OLHARES CRÍTICOS” ABRIGOU AÇÕES QUE BUSCARAM CATIVAR E PROVOCAR O ESPECTADOR INTERESSADO EM SONDAR OS PROCESSOS E PROCEDIMENTOS JUNTO A INTERLOCUTORES ESPECIALIZADOS OU VINDOS DE CAMPOS DISTINTOS DO PENSAMENTO.

Em “Percursos em perspectiva”, no período da tarde, foi a vez dos pesquisadores das universidades se aterem às trajetórias dos artistas em foco. As conversas foram protagonizadas por Bya Braga (UFMG), Christine Greiner (PUC-SP), Cláudio Cajaiba (UFBA), Flora Sússekkind (Unirio), Maria Beatriz Medeiros (UnB), Maria Helena Werneck (Unirio), Maria Lucia Pupo (USP), Silvana Garcia (EAD-USP), Walter Lima Torres Neto (UFPR) e pela pesquisadora internacional convidada Josette Féral (Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3).

Um corpo de críticos cobriu a programação de ponta a ponta, e seus textos eram distribuídos nas filas dos teatros no dia seguinte, bem como postado no *blog* da Mostra. Aliás, o espaço digital foi abastecido pelo registro da jornalista Luciana Romagnolli e sua escuta e relato de recepção a cada uma das ações. Já as mesas sob o guarda-chuva “Reflexões estético-políticas” trataram de zonas de conflito entre Ucrânia e Rússia, Palestina e Israel, além de discutirem zonas liminares entre teatro e cinema e zonas de intersecção com matrizes da cena atual.

Havia quinze anos a cidade não contava com um festival desse naipe, e continuado. O pioneiro foi o Festival Internacional de Teatro em São

Paulo, o Fiac, em 1974, dois anos após Paris fixar em seu calendário o Festival de Outono. Ambos intentavam popularizar a arte teatral, interagir com outras manifestações-irmãs como a dança, a ópera, a música e as artes plásticas,

UM CORPO DE CRÍTICOS COBRIU A PROGRAMAÇÃO DE PONTA A PONTA E SEUS TEXTOS ERAM DISTRIBUÍDOS NAS FILAS DOS TEATROS NO DIA SEGUINTE, BEM COMO POSTADO NO *BLOG* DA MOSTRA.

abrindo-se à cultura de outros países e continentes. Eram incomensuráveis os desafios de Ruth Escobar no país subdesenvolvido, de terceiro mundo e às voltas com o décimo aniversário da ditadura militar.

Aquela primeira, modesta e histórica edição contou apenas com quatro espetáculos. Dois deles eram assinados por duas figuras legendárias do empoderamento do encenador ao longo da história: a do argentino Victor García, que assinou *Cemitério de automóveis* (1968), de Jean Genet, e a do norte-americano Robert Wilson, com a ópera de sua autoria *The life and time of Joseph Stalin*, nome que o obscurantismo da ditadura substituiu por *The life and time of Dave Clark* – trabalho com cerca de doze horas de duração apresentado em três partes ou em sessão ininterrupta.

Somando-se os “não espetáculos” do romeno Andrei Serban e do polonês Jerzy Grotowski, que foram cancelados, é fácil compreender por que o encontro foi um divisor de águas e influenciou gerações em mais oito edições do Fiac (1976, 1981, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998 e 1999). Durante o IV Fiac, em 1994, o crítico e historiador Sábado Magaldi traçou no programa de mediação com o público um breve panorama do evento de Ruth Escobar. “Para ninguém é segredo que o Teatro Brasileiro de Comédia – o TBC, na senda da experiência amadora do grupo carioca Os Comediantes, substituiu a antiga hegemonia do astro pela do encenador. Essa atualização estética importou na consagração do teatro de equipe, em lugar do brilho isolado de um intérprete.”

O hiato de quinze anos entre o último Fiac foi interrompido no ano passado graças ao advento da MITsp. Nesse período, a fisionomia dos

processos de pesquisa de parte expressiva dos coletivos da cidade se viu substancialmente transformada após a vigência do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2002). Observou-se também maior articulação e participação de formandos e professores da Escola de Artes Dramática (EAD-USP) e, paralelamente, da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT) e da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, de modo a incrementar o ambiente de investigação e de invenção que persiste.

A segunda edição da MITsp permite imaginar que um observador transportado numa máquina do tempo das décadas de 1980 e 1990 para os dias de hoje vislumbraria como a obsessão estética que Gerald Thomas redundava de propósito em uma de suas criações² tornou-se corrente no periscópio das artes cênicas mundiais. Inclusive num Brasil cada vez mais receptivo a temas pungentes que supõem experimentos à altura para ancorar criticidades.

VALMIR SANTOS é jornalista, crítico e pesquisador de teatro. Editor do *site* Teatrojornal – Leituras de Cena, disponível em: <<http://teatrojornal.com.br>>.

2. *M.O.R.T.E. (Movimentos Obsessivos e Redudantes para Tanta Estética)*, de 1990, encenação de Gerald Thomas junto à Companhia de Ópera Seca. Pleno de autorreferências irônicas, o trabalho, em suma, tratava da paralisia do artista diante da criação e de uma arte sem território fixo.

NESTE NÚMERO

Ponto de Convergência

Seria fácil, se não fosse cômico – Hugo Possolo

Dramaturgia do riso – Luís Alberto de Abreu

A comicidade através da máscara – Tiche Vianna

RODA DE CONVERSA

Fernando Neves, Mário Viana e Rafinha Bastos conversam sobre humor e atualidade, sob a condução atenta (e divertida) de Raul Barreto

Primeira Fila

Teatro de resistências – Luciana Eastwood Romagnolli e Soraya Belusi

Ensaio Geral

Deformação em coro – Ana Julia Marko

A relação entre espectador e espetáculo: quanto mais atravessamentos, mais humano? – Evill Rebouças

El activismo a través del teatro: a propósito de las prácticas políticas y prácticas escénicas en la primera década del siglo XXI – Patricia Devesa

Teatro: o que lhe é de Direito – Evaristo Martins de Azevedo

OUTRO OLHAR

Ron Mueck: a performatividade na contemplação do humano – Johana Albuquerque

Para Ler

Microfone aberto – Eugênio Lima

Já Visto

Paleta de concepções e práticas cênicas radicais – Valmir Santos

