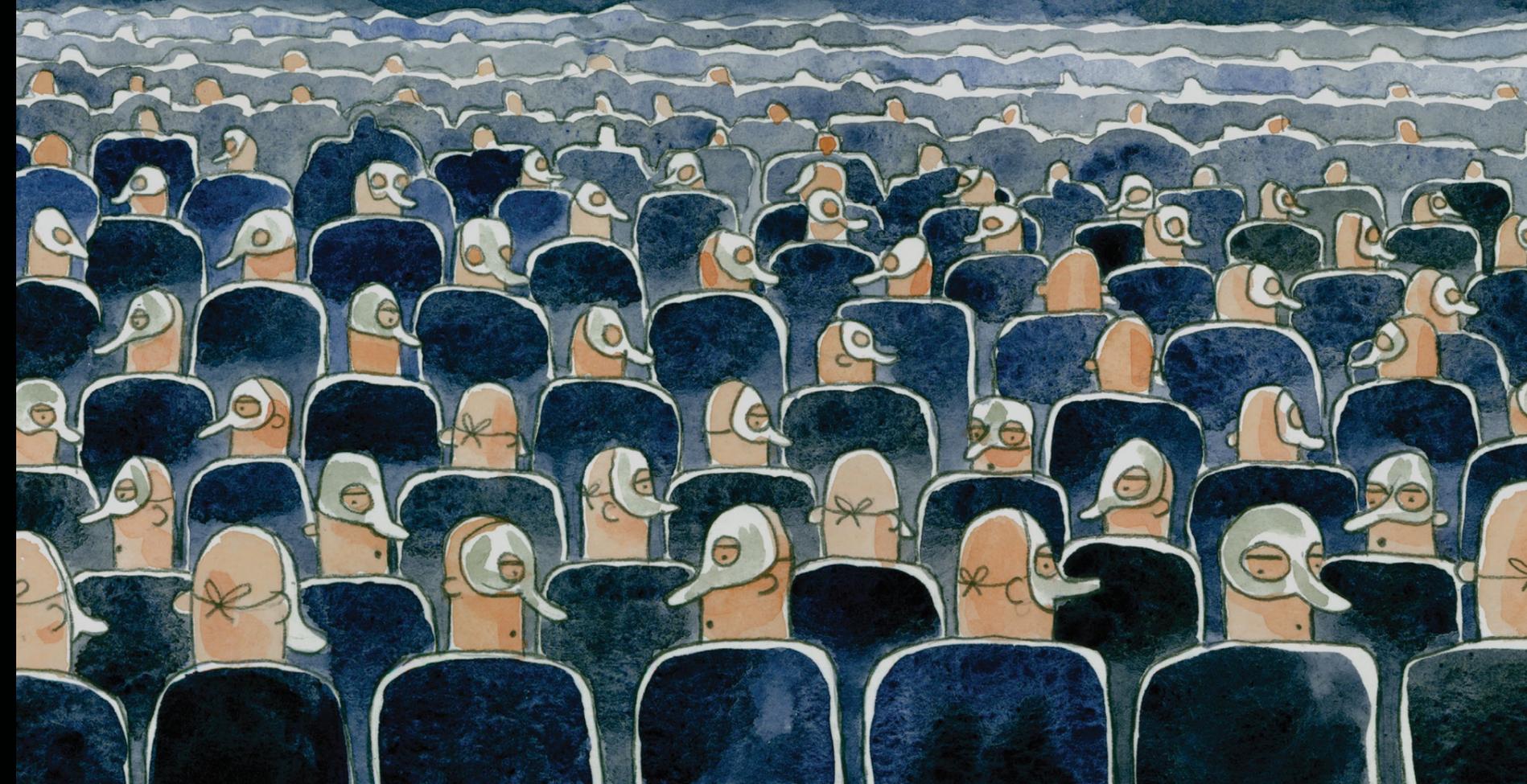
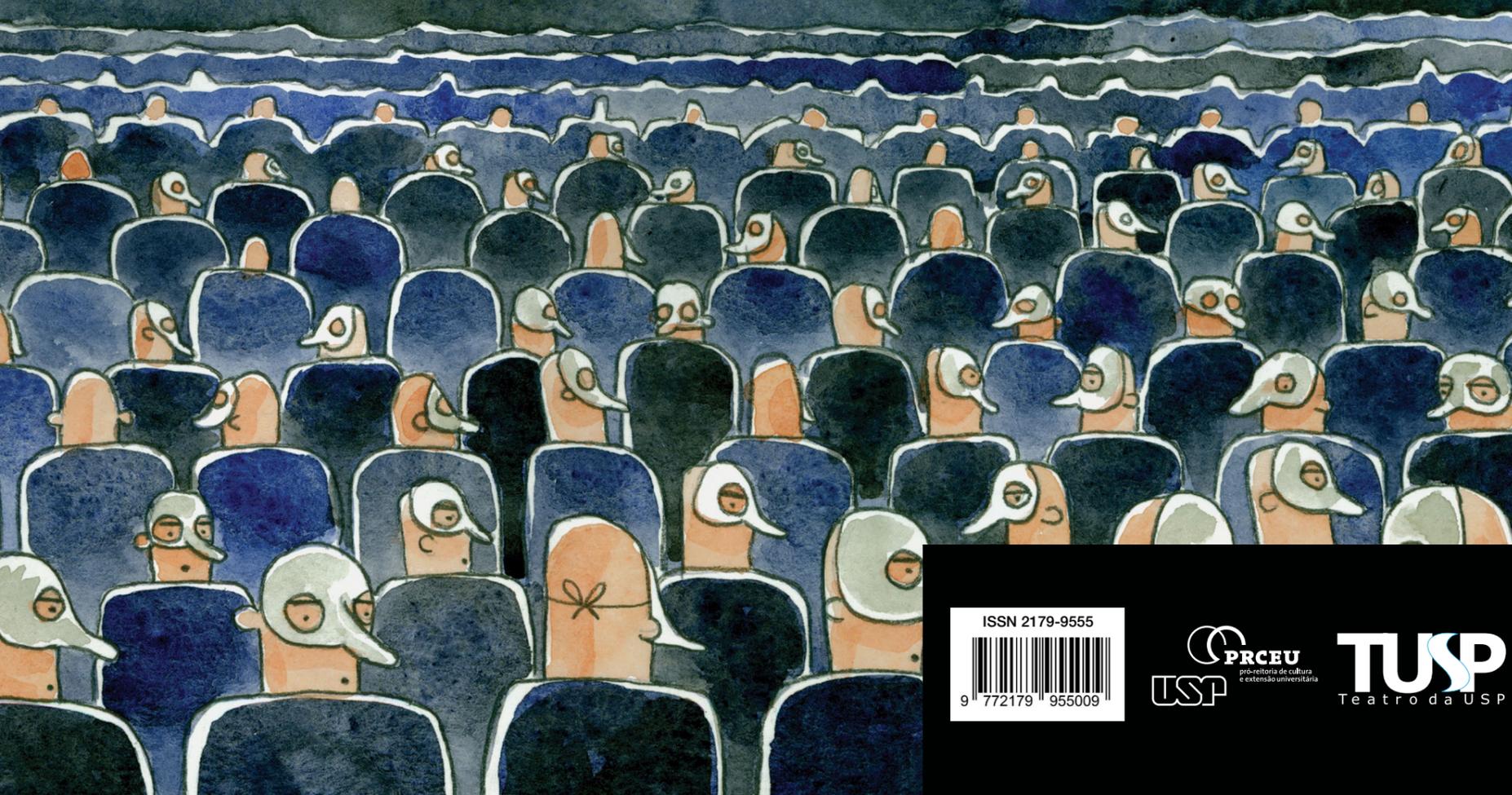


bertolt brecht vale a pena falar de teatro amador? **ingrid koudela** o que é teatro amador? **gabriela itocazo e tika tiritilli** a(p)artes da vez: ensaio fotográfico **juliana jardim** pensar a desdramatização a partir de uma aliança (e alguns risos) com sotigui kouyaté **rubens rusche** sobre o riso no teatro de samuel beckett **cassiano sydow quilici** o humor e outros estados no trabalho do ator/performer **antonin arnaud** sobre os irmãos marx **walter de souza junior** a comicidade grotesca do palhaço e duas entradas circenses clássicas **welington andrade** riso (verde e) amarelo? **woody allen** sobre comédia stand-up **sérgio rizzo** gênese da comédia stand-up **luis miranda** entrevista marcelo mansfield **luiz roberto zanotti** entre a rigidez da razão e a leveza do riso: caráter abjeto e comédia stand-up **marcelino freire** só diálogo: conversa com hugo possolo **adolfo queiroz** humor e contrapropaganda política: a contribuição histórica do salão de piracicaba **mayra rodrigues gomes** inserção do riso na ordem simbólica **sérgio roveri** não contém glúten

4

# aParte XXI 4

revista do teatro da universidade de são paulo



ISSN 2179-9555



9 772179 955009



aParte XXI revista do tusp

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
*Reitor*  
João Grandino Rodas

*Vice-Reitor*  
Hélio Nogueira da Cruz

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA  
*Pró-Reitora*  
Maria Arminda do Nascimento Arruda

TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
*Diretor*  
Celso Frateschi

*Vice-Diretor*  
Ferdinando Martins

*Orientadores de Arte Dramática*  
Cláudia Alves Fabiano  
Deise Abreu Pacheco  
Dilson Rufino da Silva  
Francisco Serpa Peres  
Laura Kiehl Lucci  
René Marcelo Piazzentin Amado

*Analista para Assuntos Administrativos*  
Magali Chamiso Chamellette de Oliveira

*Analista de Comunicação*  
Fábio Larsson

*Secretária*  
Neuza Aparecida Moreira Cirqueira

*Técnico Contábil*  
Nilton Casagrande

*Sonoplasta/Iluminador*  
Rogério Cândido dos Santos

*Assessoria de Imprensa*  
Elcio Silva

*Técnica para Assuntos Administrativos*  
Marcos Chichorro dos Santos  
Vanessa Azevedo de Moraes

*Agente Cultural*  
Otacilio Alacran

*Auxiliar para Assuntos Administrativos*  
Fábio Nastari Teixeira

*Auxiliar de Manutenção*  
Antonio Marcos Nogueira da Silva

*Estagiários*  
Adriane Escher  
Pedro Melão Ferreira

*Vigia*  
Edinaldo Barbosa

# aParte XXI



*Agradecimentos a Flávia Sala, Sítia Mattar (Cosac Naify), Gabriela de Avila (Martins Fontes) e, especialmente, a Ricardo Ohtake.*

*Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária*  
Rua da Praça do Relógio, 109  
Cidade Universitária – São Paulo, SP – 05508-050  
Telefones: 11 3091.3240 / 11 3091.2093  
Fax: 11 3091.3154

*Teatro da Universidade de São Paulo*  
Rua Maria Antônia, 294  
Consolação – São Paulo, SP – 01222-010  
Telefone: 11 3123.5223  
Fax: 11 3123.5240

# SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	7	
<i>Vale a Pena Falar de Teatro Amador?</i> Tentativas para Debate	9	Bertolt Brecht
<i>O que é Teatro Amador?</i> Tentativas para Debate	15	Ingrid Dormien Koudela
<i>a(P)artes</i> Ensaio	27	Gabriela Itocazo e Tika Tiritilli e os grupos dos <i>a(P)artes da Vez</i>
<i>Pensar a Desdramatização a partir de uma Aliança</i> <i>(e alguns risos) com Sotigui Kouyaté:</i> <i>Um Texto-Fala em Sete Fragmentos</i>	49	Juliana Jardim
<i>Sobre o Riso no Teatro de Samuel Beckett</i>	62	Rubens Rusche
<i>O Humor e Outros Estados no</i> <i>Trabalho do Ator/Performer</i>	77	Cassiano Sydow Quilici
<i>Nota sobre os Irmãos Marx</i> aParte	84	Antonin Artaud

<i>A Comicidade Grotesca do Palhaço</i>	<b>88</b>	Walter de Sousa Junior
<i>Duas Entradas Circences Clássicas</i>	<b>100</b>	
aParte		
<i>Riso (Verde e) Amarelo?</i>	<b>107</b>	Wellington Andrade
<i>Sobre Comédia Stand-up</i>	<b>119</b>	Woody Allen
aParte		
<i>Gênese da Comédia Stand-Up</i>	<b>123</b>	Sérgio Rizzo
<i>Luis Miranda Entrevista Marcelo Mansfield</i>	<b>130</b>	Luis Miranda
<i>Entre a Rigidez da Razão e a Leveza do Riso:</i>	<b>136</b>	Luiz Roberto Zanotti
<i>Caráter Abjeto e Comédia Stand-up</i>		
<i>Só Diálogo: Marcelino Freire em</i>	<b>145</b>	Marcelino Freire
<i>Conversa com Hugo Possolo</i>		
<i>Humor e Contrapropaganda Política:</i>	<b>152</b>	Adolpho Queiroz
<i>A Contribuição Histórica do Salão de Piracicaba</i>		
<i>Inserção do Riso na Ordem Simbólica</i>	<b>161</b>	Mayra Rodrigues Gomes
<i>Não Contém Glúten</i>	<b>177</b>	Sérgio Roveri
Peça		
<i>Sobre o Artista/Sobre os Autores</i>	<b>202</b>	
<i>Convite aos Novos aPartistas;</i>	<b>205</b>	
<i>ou Seja lá como Chamar isto</i>		
<i>Nota Histórica</i>	<b>207</b>	

# APRESENTAÇÃO

Nesta *aParte XXI*, o quarto número da publicação, procuramos nos deter em alguns aspectos que se desdobram do gênero cômico, e, em grande angular, abordagens sobre perspectivas do humor em experiências diversas (evidentes e não evidentes) sobre a cena, a dramaturgia e a teoria teatral. Com a expectativa de que o leitor possa construir elos críticos entre a comicidade que está a serviço do mercado da cultura e aquela comicidade que de algum modo apresenta resistência a esse modelo, propomos leituras a partir de várias formas do texto escrito, do cartum e da charge – cumprirão aqui este papel as provocações do desenhista Willian Hussar –, com o intuito de oferecer ferramentas teóricas e testemunhais para a expansão desse debate.

Interessados em expandir a problematização já iniciada no último número da revista, com a republicação dos textos de Manfred Wekwerth e Martin Wiebel acerca do trabalho de encenação com artistas não profissionais e as teses sobre o teatro universitário alemão, respectivamente, escolhemos nesta edição colocar em foco, na seção *Tentativas para Debate*, possibilidades de reaproximação do conceito de *amador*, que historicamente, em nosso país, foi perdendo prestígio e potência para tornar-se sinônimo de “coisa-que-ainda-não-atingiu-qualidade-e-forma-de-produção-profissionais”.

Ainda como amostra da experiência no âmbito da prática artística universitária sem enfoque em formação artística profissionalizante, apresentamos ensaio fotográfico sobre os dois primeiros *A(p)artes da Vez* – as *assembleias de arte* do Tusp, iniciadas na capital e também em curso nos *campi* de Piracicaba, São Carlos e Bauru, nas quais estudantes universitários que desenvolvem práticas teatrais, literárias, visuais, musicais etc. encontram-se para fazer dialogar e debater coletivamente suas proposições artísticas.

Enunciado o roteiro, deixemos a epígrafe ao final, suspeita provocação.

Tusp

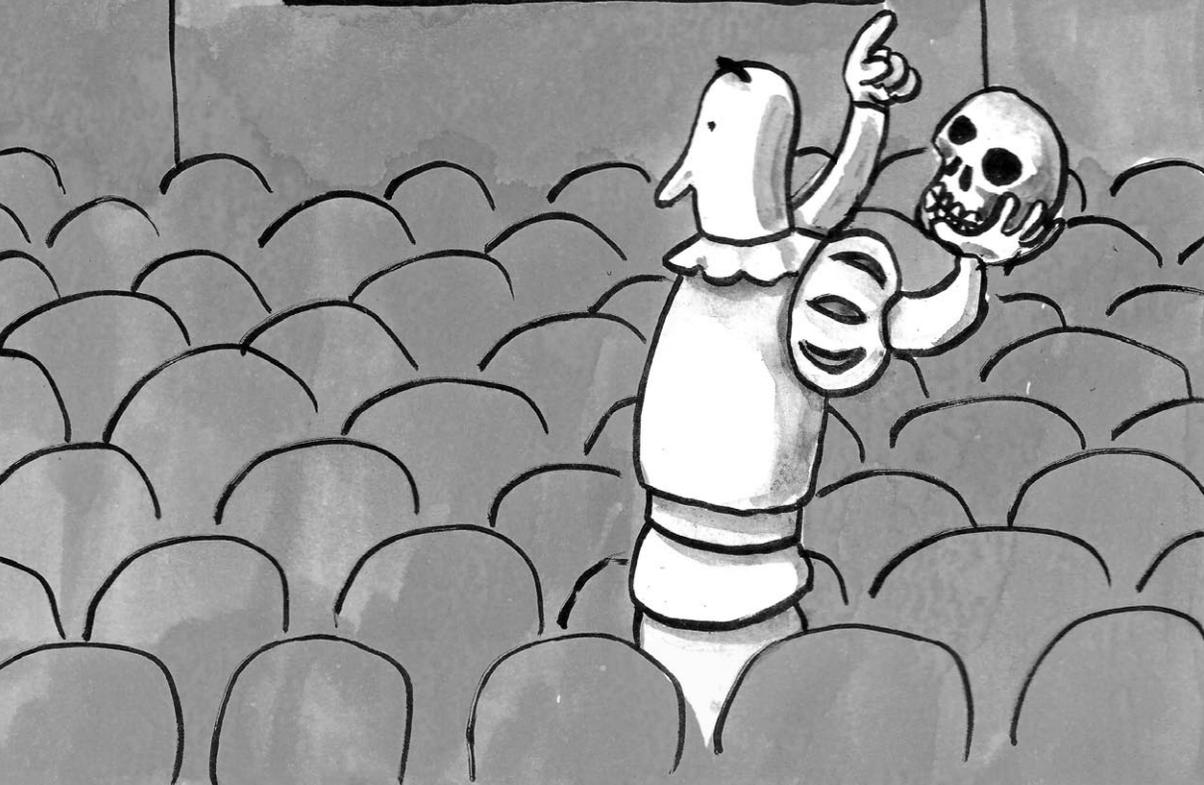
*A possibilidade mais importante do teatro universitário é a de formular a sua orientação por meio de discussões no seio do grupo. Geralmente o teatro universitário não corre os mesmos riscos financeiros do teatro profissional, e este fato deverá ser levado em conta na escolha das peças. Podemos, portanto, nos dedicar a formas de literatura dramática que, por razões financeiras, políticas ou filosóficas, estão fora do alcance do teatro profissional. Podemos, portanto, exumar e prover de novas concepções estas peças para torná-las representáveis; podemos, portanto, nos engajar.*

MARTIN WIEBEL

# Vale a Pena Falar de Teatro Amador?

BERTOLT BRECHT

Tentativas para Debate



-FALAR OU NÃO FALAR, EIS A QUESTÃO...



Todo aquele que quiser estudar a arte do teatro e sua função social seriamente faria bem em observar também as múltiplas formas nas quais o jogo teatral acontece para além das grandes instituições – ou seja, os esforços espontâneos, toscos e pouco desenvolvidos dos amadores. Mesmo se os amadores fossem apenas aquilo que os artistas profissionais veem, ou seja, *um público de jogadores [destaque no original]*, ainda assim continuariam sendo interessantes o suficiente.

Entre os países nos quais o teatro amador é mais difundido está a Suécia. A imensa extensão da Suécia, que é na realidade um continente, torna difícil a delegação de grupos de teatro profissional a partir da capital. Assim, as pessoas na província fazem elas mesmas teatro. A associação de teatro amador sueca conta com aproximadamente mil grupos de teatro ativos que, a cada ano, fazem no mínimo duas mil apresentações, atingindo no mínimo meio milhão de espectadores. Um movimento como esse é de grande relevância cultural para um país com seis milhões de habitantes.

Ouve-se falar frequentemente que as apresentações de teatro amador têm baixo nível intelectual e artístico. Esta afirmação não será aqui examinada com maior detalhe. A ela se opõem outras afirmações segundo as quais ao menos uma parte das apresentações mostram muito talento natu-

ral e alguns grupos têm grande fervor em aprimorar-se. Mas o menosprezo pelo teatro amador parece tão difundido que devemos nos perguntar: o que aconteceria se o nível do teatro amador fosse realmente tão baixo? Seria ele então sem nenhuma importância? A resposta teria de ser: Não!

É errado acreditar que não compensa falar dos esforços dos leigos em favor da arte quando daí “nada resulta” para a arte. Uma apresentação de teatro medíocre não é uma apresentação que, em oposição a uma boa apresentação, não deixa qualquer impressão. Ela não apenas não deixa uma boa impressão, mas a impressão que deixa é ruim. A frase “se não dá lucro, também não prejudica”, ao menos no que concerne à arte, é totalmente errada. Boa arte promove a percepção da arte, arte medíocre não a deixa intocada, mas sim a prejudica.

A maioria das pessoas não tem clareza sobre as consequências da arte, seja ela boa ou medíocre. Acredita-se que nada acontece com o espectador que não é tocado internamente pela arte porque ela é ruim. Além de que efetivamente podemos ser “tocados” não apenas pela arte boa, mas também pela ruim – e mesmo que *não [destaque no original]* sejamos tocados, algo acontece conosco.

Uma peça de teatro, seja ela boa ou medíocre, contém sempre uma imagem do mundo. Seja ela boa ou ruim, os atores mostram como se comportam os homens sob determinadas circunstâncias. Um invejoso comporta-se assim, e assim fica-se sabendo que isto e aquilo é feito por inveja. Um homem rico sucumbe a tais e tais paixões, um idoso sente isto ou aquilo, uma camponesa age desta e daquela forma, e assim por diante. Além disso, o espectador é encorajado a tirar determinadas conclusões sobre o andamento do mundo. Caso se comporte desta e daquela maneira – assim ouvimos –, pode-se contar com esta e outra consequência. Ele é levado a dividir e aprovar determinados sentimentos com as pessoas que sobem ao palco e reconhecê-los como humanos, naturais e evidentes. Não é necessário que sejam sempre sentimentos corretos. Como filmes se parecem neste sentido com peças de teatro, mas são mais conhecidos, que seja explicado no exemplo de um filme o que se quer dizer.

No filme *Gunga Din*, realizado a partir de uma novela de Kipling, vi uma luta das tropas de ocupação inglesas com a população local. Uma “tribo” indiana assaltava uma tropa inglesa na Índia – o conceito já contém algo de selvagem e de incivilidade, em oposição ao conceito de “povo”. Os indianos eram homens primitivos, cômicos ou malvados. Cômicos quando eram fiéis aos ingleses, de mau caráter quando lhes eram hostis. Os soldados ingleses eram pessoas honradas e cheias de humor, e quando tratavam a massa do povo aos socos, o público ria. Um dos nativos traiu seus compatriotas aos ingleses, sacrificando sua vida para que os seus fossem derrotados, e recebeu o comovido aplauso do público.

Eu mesmo fiquei emocionado e com atitude favorável ao filme, rindo nos momentos certos. E isto embora soubesse o tempo todo que algo ali não estava certo, que os indianos não são homens primitivos e sem cultura; ao contrário, têm uma cultura antiquíssima e elevada. E que esse Gunga Din poderia ser julgado de outra forma – por exemplo, como um traidor de seu povo. Fiquei comovido e alegrei-me porque aquela representação errada foi artisticamente bem-sucedida e foi empreendida com grande empenho de talento e aptidão. Está claro que uma fruição artística como esta não fica sem consequência. Ela enfraquece bons instintos e fortalece os maus, contraria experiências corretas e difunde acepções falsas – em resumo, distorce a imagem do mundo. Não há peça de teatro ou apresentação teatral que não interfira nas representações e emoções dos espectadores. É muito favorável para a arte que ela jamais fique sem consequências.

Muito se tratou do efeito político da arte teatral, também daquela “não política”, e de sua influência sobre o julgamento político e os humores político-emocionais. Seu efeito sobre a moral não é contestado por ninguém, por nenhum pregador e nenhum pensador socialista. É importante como o amor, o casamento, o trabalho, a morte são tratados no palco, quais ideais são propostos e propagados para os amantes, para os que lutam pela subsistência e assim por diante. O palco realiza aí, em terreno muito sério, quase a função de desfile de moda; nele não são apresentados os mais novos trajes, mas sim os mais novos tipos de comportamento. Mostrado não é o que se porta, mas como se comporta o homem.

Não mais importante, mas talvez mais esclarecedor, seja o efeito da arte do teatro sobre a formação do gosto. Como se expressar de forma bela? Como bem se agrupar? O que é belo? O que é comportamento liberal? O que é astúcia admirável? Através de cem singularidades o gosto é influenciado pelo palco, melhorado ou piorado. Pois também na arte realista, ou justamente nela, o gosto exerce um papel decisivo. Também a representação do feio necessita ser guiado pelo gosto. Os agrupamentos no palco, as entradas e saídas de cena, a composição das cores, a luz, os ruídos e a cadência das vozes – tudo isto são questões de gosto. Desta forma, a arte do teatro promove eficácias políticas, morais e estéticas, boas quando é de qualidade e ruins quando é medíocre.

Muitas vezes se esquece o quanto é teatral a educação do homem. A criança experimenta, muito antes de estar munida de argumentos, de forma totalmente teatral, como deve se portar. Quando acontece isto ou aquilo, é preciso rir. Ri quando não deve e não sabe bem por quê. Na maioria das vezes, fica confusa quando lhe perguntamos por que riu. E assim também chora com os outros. Não chora lágrimas apenas porque os adultos o fazem, mas sente também, ao chorar, sincero pesar. Isso se vê

em enterros, cujo significado as crianças não apreendem. São processos teatrais que formam o caráter. O homem copia gestos, mímica, falas. E as lágrimas surgem do pesar, mas também o pesar surge das lágrimas. O adulto não é diferente. Sua educação não para nunca. Só os mortos não são transformados por seus iguais. Isso explica o significado do jogo teatral para a formação do caráter.

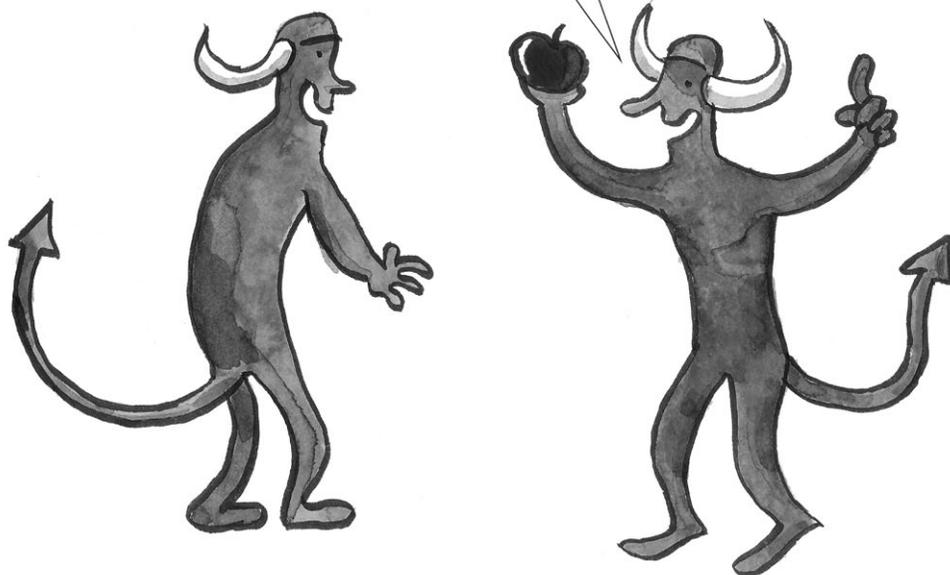
Tampouco a arte permanece imune à maneira como é exercitada na sua manifestação mais comum, despreocupada e ingênua. A arte do teatro é a mais humana e difundida de todas as artes. Aquela que é mais praticada, ou seja, aquela que não é exercida apenas no palco como também na vida. E a arte do teatro de um povo ou de uma época deve ser julgada como um todo, como um organismo vivo, que não é saudável se não for saudável em todos os seus membros. Esta é também a razão pela qual vale a pena falar de teatro amador.

# O que é Teatro Amador?

INGRID DORMIEN KOUDELA

Tentativas para Debate

FOI MUITO ENGRAÇADO! NESSA  
HORA EU FIZ A MINHA FAMOSA  
INTERPRETAÇÃO DE SERPENTE,  
COISA DE AMADOR MESMO, SEM  
ESSA DE PROFISSIONALISMO.





A designação *teatro amador* guarda embutido o termo *amor*, ou seja, é aquele teatro praticado por grupos de pessoas que se dedicam ao teatro e o apreciam sem dele tirar proveito econômico. Outra designação, mais utilizada contemporaneamente, é a de grupos *não profissionais*. Ainda uma outra designação utilizada entre nós é *teatro vocacional*, como pode ser extraído de informativo da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

A oposição entre teatro profissional e não profissional é empobrecedora, na medida em que as fronteiras entre eles, além de serem muitas vezes tênues, estão em grande parte dissipadas atualmente. Vários grupos amadores trabalham hoje como semi-profissionais ou grupos de teatro livres que almejam também a sua subsistência. O teatro amador não tem incompatibilidade com grupos profissionais. Dramaturgos e gente de teatro sempre buscaram a colaboração com grupos amadores. Desde o final da década de 1950 até meados dos anos de 1960, os grupos amadores eram tidos como vanguarda na descoberta de novos caminhos para o teatro, estimulando dramaturgos como Heiner Müller, em suas primeiras peças na RDA (República Democrática Alemã), por exemplo. Muitos profissionais descobriram o potencial dos grupos amadores como nicho através do qual se buscava o horizonte humanitário socialista.

O termo *teatro vocacional* também me parece complicado ao restringir o âmbito do teatro praticado com o leigo. Sugerindo inclinação, pro-

ensão, vontade, gosto, impulso, instinto, acaba por excluir aqueles que não desenvolveram talento dramático ou histriônico. Mas o termo veio e ficou! E assumiu novas acepções:

[...] o projeto Teatro Vocacional foi pensado a partir de um paradigma: o teatro amador não é um estágio anterior ao teatro profissional. Este primado pode ser traduzido em duas reflexões. Uma diz respeito à ilusão de que o teatro profissional é o lugar onde as imperfeições de um teatro feito de modo amador são corrigidas. Neste caso, o teatro profissional seria uma depuração do teatro amador, donde só figurariam os efetivamente talentosos ou aqueles que houvessem adquirido excelência técnica. Isto nos leva a uma situação em que ambos os teatros perdem. Pois imaginar que um é o espelho caduco do outro é tirar de ambos suas especificidades. O teatro amador não deve ser um teatro profissional incompleto, mas um lugar de liberdade, onde a expressão de cada integrante possa ser contemplada independentemente de uma resposta às premissas da tradição ligada ao teatro mais comercial (Tendlau, 2010. Maria Tendlau esteve à frente do projeto da Secretaria da Cultura de São Paulo, entre 2001 e 2004).

A questão que se coloca é de que teatro e de que talento se está falando. O debate envolve o conceito do ator-intérprete de modelos dramáticos realizados para um palco que exige habilidades e técnicas altamente especializadas na comunicação teatral com o público. O teatro profissional tradicional era, em sua maioria, modelo para o teatro que se fazia com o amador. O amador tem outros e novos interesses no teatro que não podem ser submetidos aos cânones do teatro profissional! A ressignificação e o exame do termo *amador* possam talvez ampliar horizontes.

As exigências artístico-estéticas do teatro amador estão em grande parte ligadas a contextos locais, subtraindo-se a sua função social a uma valoração qualitativa a partir de critérios críticos e estéticos tradicionais. A dedicação no contato com sua plateia (de fazedores e de público) leva a uma forma especial no desenvolvimento do trabalho artístico e da vida em comunidade. Na busca de formas de expressão e conteúdos específicos, ele se orienta por um lado a partir das necessidades e condições de tempo livre e lazer e, por outro, reage fortemente a questões postas pelo seu contexto e por provocações de ordem social.

Entre nós, na década de 1960, a esperança de mudanças sociais envolveu o movimento do teatro amador. Os grupos, em grande parte estudantis, interessavam-se pela dramaturgia nacional e estrangeira que provocasse transformações nos artistas e no público: Ibsen, Brecht, Sartre, Suassuna, Guarnieri, Dias Gomes, entre outros. Elencos universitários como o Tuca (Teatro na Universidade Católica), Tese (Teatro Sedes Sapiencia), Tusp (Teatro da Universidade de São Paulo) e outros como o Teatro do Onze, organizado pelo Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da USP merecem ser citados. O golpe militar de 1964, que levou ao agravamento da censura, fez com que os amadores, independentes ou ligados a instituições de ensino, buscassem o direito à expressão. As

*criações coletivas* eram formas de libertação da coerção. Arquetizadas pela vanguarda internacional, logo foram exercitadas pelos amadores. Entre seus melhores exemplos podemos citar as encenações *Comala* e *O Terceiro Demônio* (1970), do Tuca.

Forjando uma trama que liga todas as regiões do país encontramos os Festivais Nacionais de Teatro de Estudantes organizados por Paschoal Carlos Magno, no final dos anos de 1950. A Confenata (Confederação Brasileira de Teatro Amador) levou a uma abertura de canais de comunicação com agentes culturais em todos os níveis, possibilitando um processo de troca e tomada compartilhada de decisões<sup>1</sup>.

Ao lado da orientação tradicional de teatro popular e regionalista, o teatro amador desenvolveu nos últimos anos novos conteúdos e grupos-alvo. A designação *ação cultural* vem sendo disseminada, objetivando novos meios de acesso ao teatro como bem simbólico. Nesse sentido, o termo *cidadania artística* busca incorporar o direito do leigo à prática da arte e do teatro. Além de escolas, os projetos efetivados pelos teatros estendem-se a associações, prisões, hospitais e outros locais de aprendizagem.

Na conferência aqui traduzida e publicada em primeira mão pela revista *aParte XXI*, pronunciada por Brecht na Suécia na década de 1920 com o título “Vale a Pena Falar de Teatro Amador?”, fica clara a consciência que tinha o “escrevinhador de peças” (como gostava de se autodenominar) não apenas da origem do gesto teatral na psicogênese como também de seu significado social como linguagem simbólica do homem comum em seu cotidiano.

Tudo aquilo que contribui para a formação do caráter realiza-se, de acordo com Brecht, na primeira fase da infância, sendo que a imitação aí exerce um papel fundamental. O jogo teatral<sup>2</sup>, na visão brechtiana, é um comportamento próprio do ser humano, sendo que o desenvolvimento artístico do teatro como espetáculo é uma marca dentro de um *continuum* que segue da criança até o artista adulto.

O jogo teatral encontra-se presente também no teatro amador, tão apreciado por Brecht. E o que é ainda mais importante, no cotidiano, quando homens imitam outros homens ou representam um evento com caráter de demonstração na vida corrente. A partir dessa premissa, a arte do teatro é a mais humana e a mais singela de todas as artes sendo realizada não apenas no palco, mas também no dia a dia. De acordo com Brecht, a arte teatral de um povo ou de uma época deve ser julgada como um todo, como um organismo vivo, que não é saudável se não

1 Um histórico do tema pode ser encontrado no verbete “Teatro Amador”, escrito por Maria Teresa Vargas, in: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves, *Dicionário do Teatro Brasileiro. Temas, Formas e Conceitos*, São Paulo, Perspectiva, 2006.

2 O termo utilizado por Brecht em língua alemã é *Theaterspiel*, que traduzimos por jogo teatral.

for saudável em todos os seus membros. O alerta chama atenção para o teatro realizado com crianças ou jovens e esta também é a razão pela qual vale a pena falar de teatro amador.

Um texto modelar que aproxima o teatro do cotidiano é “Cena de Rua, Modelo de uma Cena de Teatro Épico” (Brecht, 1967), o qual permite partir de experiências pessoais ainda abertas e não estruturadas. O exemplo principal dado por Brecht é um acidente de trânsito, que deve ser reconstruído e imitado. O princípio pode ser generalizado. Desse modo, torna-se possível estabelecer a relação com outros acontecimentos que fazem parte do cotidiano. A cena de rua enseja assim, através de transposições e novas contextualizações, um procedimento de reconstrução que torna visível e articulada a realidade de um determinado lugar, de um determinado grupo. O princípio é traduzido de forma magistral no poema “Teatro do Cotidiano” (Brecht, 1986).

Em um texto denominado “Observação da Arte e Arte da Observação”, Brecht reflete sobre o processo de fruição estético, afirmando que “assim como é verdade que em todo homem existe um artista, que o homem é o mais artista dentre todos os animais, também é certo que essa inclinação pode ser desenvolvida ou perecer. Subjaz à arte um saber conquistado através do trabalho” (Koudela, 2011).

A provocação mais radical sobre a importância do teatro realizado com amadores foi formulada por Heiner Müller que em meados da década de setenta do século passado, faz uma confissão: “Brecht estava consciente que o teatro épico só se tornaria possível no dia em que cessasse a perversão de transformar um luxo em profissão, a constituição do teatro a partir da separação entre palco e plateia” (Koudela, 1986).

O *modus faciendi* da utopia brechtiana é explicitado no fragmento “A Grande e a Pequena Pedagogia” (Koudela, 2011), em que é traçado um plano operativo para o teatro do futuro. Este texto que constitui um escrito-chave para compreender o projeto pedagógico de Brecht considera que a “pequena pedagogia”, a ser desenvolvida com amadores, representa apenas uma democratização do teatro – isto é, o teatro mantém a sua velha função. Subsiste a divisão entre atores (ativos) e espectadores (passivos) entre os que ensinam e os que aprendem. Ela se distingue do teatro burguês pelo fato de já possuir uma intenção pedagógica e de trabalhar com leigos cujos papéis devem ser construídos *de forma que amadores permaneçam como amadores*. Já a “grande pedagogia” pressupõe a transmutação radical da sociedade. Somente então teria validade o princípio “[...] o interesse de cada um equivale ao interesse do Estado [...]”? A referência às *Teses sobre Feuerbach* se evidencia: “[...] em uma sociedade comunista não haverá pintores, mas homens que, entre outras coisas, também se dedicam a pintar”.

Dentre os escritos de Brecht, a teoria da peça didática não é um conjunto claramente definido. Ela se constitui de vários pequenos textos,

anotações e referências. Muitas vezes são observações que o dramaturgo faz em contextos diversos, mas que explicitam a gênese e o desenvolvimento de sua proposta pedagógica e didática. Nos últimos enunciados que formulou sobre a questão, em 1956, Brecht afirma que esta designação (peça didática) vale apenas para as peças que ensinam aqueles que representam. Elas não necessitam de público, *embora ele possa ser utilizado [itálico meu]*<sup>3</sup>.

Ao buscar uma tradução para o inglês do termo alemão *Lehrstück*, Brecht estabelece uma diferença entre a *peça épica de espetáculo* (*Episches Schaustück*) e a *peça didática*, apontando para uma nova concepção de pedagogia e de teatro:

[...] *the nearest english equivalent I can find is learning play [...] that often did not need the stage in the old sense.*

[...] o equivalente inglês mais próximo que encontro é jogo de aprendizagem [...] que muitas vezes não necessitava do palco no sentido tradicional.

Em outro momento pontua: “se não quiserem chamar de teatro, chamem de *taetro!*” (Koudela, 2011)

Brecht sublinha que a principal função da peça didática é a educação dos participantes do *Kollektiver Kunstakt* (ato artístico coletivo). A peça didática ensina quando nela se atua, e não por meio da recepção estética passiva, sendo endereçada diretamente ao leitor, que passa a ser o ator/autor do texto. A revisão do texto é parte integrante das peças didáticas, sendo prevista pelo autor a alteração do texto dramático pelos jogadores.

O *modelo de ação* proposto através da peça didática se diferencia de textos teatrais tradicionais por seu valor de aprendizagem. Enquanto o teatro amador tradicional é orientado para apresentações diante de um público, Brecht enfatiza que a aprendizagem na peça didática consiste no exame experimental das experiências sociais dos atuantes/jogadores. Com este objetivo, as peças didáticas são propositalmente abstratas e encerram significações que provocam a contradição.

O conceito de *Handlungsmuster* (modelo de ação) é relacionado a processos de aprendizagem:

3 Através da peça didática, Brecht rompe com a organização teatral estabelecida. Existem outros meios de produção e difusão do trabalho teatral, além do público habitual dos teatros – por exemplo, as crianças nas escolas, as associações de jovens, os coros operários, muito numerosos na Alemanha da época. Brecht esperava “libertar estas manifestações importantes de todas as dependências [...] e confiar a execução de suas peças àqueles [...] que não são nem compradores nem negociantes de arte, mas que simplesmente a querem praticar” (GW 17, p. 1032). A arte já não se destinava ao consumo: precisava ser praticada. Tratava-se de fazer e refazer coletivamente o teatro. Para uma análise detalhada da dramaturgia da peça didática, ver *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem* (Koudela, 2011).

- modelo como um exercício artístico coletivo que tem por foco a investigação das relações dos homens entre os homens.
- modelo como um texto que é objeto de imitação crítica.

Como ponto de partida para os exercícios, seriam inconvenientes textos estabelecidos à base de problemas ou situações históricas ou atuais. A partir de seu objetivo, que é favorecer um processo de conhecimento, as peças didáticas não podem examinar uma realidade específica na sua totalidade ou representá-la. Se as entendermos como *modelo de ação*, como introdução a um processo de aprendizagem dialético, elas precisam ter certo grau de abstração.

Embora o modelo de ação repouse sobre a forma poética da dramaturgia da peça didática, essa forma é atualizada através da relação dialógica entre jogo teatral e texto.

Essa dialogicidade (sem dúvida acentuada no confronto com o modelo de ação) poderá ser estabelecida em um momento anterior à introdução do texto, através do processo de jogos teatrais. A combinação entre a parte fixa – texto – e a parte móvel – jogo teatral – propõe que o controle sobre a aprendizagem não ocorre de forma fechada ou previsível. Embora as questões suscitadas pelo texto constituam a moldura, o modelo de ação é tematizado pela parte móvel.

Outro momento da relação dialógica entre jogo teatral e texto pode ser exemplificado através dos jogos de apropriação do texto. Ao “brincar” com o texto, hábitos de leitura escolar arraigados são superados em função da integração dos planos de percepção físicos e intelectuais. A percepção sensorio-corporal causa um novo olhar frente ao discurso e à ação de falar. Nos jogos de apropriação do texto, seu significado permanece em aberto. Não procedemos a uma análise do texto buscando uma interpretação. A interação no jogo leva a uma multiplicidade de imagens e associações, que são experimentadas corporalmente, através da linguagem gestual.

Por meio do jogo teatral, o material gestual torna visíveis as contradições sociais no cotidiano. Sem prescrever um comportamento político correto, o objetivo é o desenvolvimento de uma atitude política. Apesar de não lidar com problemas políticos imediatos, as peças didáticas são empreendimentos políticos.

A peça didática soluciona o problema da ligação entre a prática do teatro e a prática de seu público, ao incorporar o espectador no processo teatral, permitindo-lhe penetrar nas ações que se desenrolam sobre o palco, até o ponto em que ele por fim quase se desvanece como espectador. Ao mesmo tempo, desaparece também deste contexto de produção e aprendizado o ator profissional. A encenação transforma-se em um processo entre autor e público – ela se liberta do quadro institucional do teatro. A peça didática é – quando vista a partir da perspectiva teatral – uma solução extrema.

Um homem com uma teoria está perdido. Ele precisa ter diversas, quatro, muitas. Ele as deve enfiar no bolso como jornais, sempre as mais novas. Vive-se bem entre elas. Habita-se bem entre as teorias. É preciso saber que há muitas teorias, para erguer-se. Também a árvore tem muitas direções, mas apenas uma delas, por algum tempo.

O texto acima foi escrito por Brecht em seu *Livro de Anotações* (Brecht, 1920-1926). Trago a citação não apenas com prazer, mas também por convicção. Agindo agora como a árvore descrita por Brecht, que segue uma direção (por algum tempo!) e depois talvez outra, quero trocar não as teorias, mas meus pontos de vista sobre a Pedagogia do Teatro.

Começo com o ator. O ator necessita de alimento teórico para o seu ofício? Surge aí imediatamente outra pergunta, que nela está embutida. O que é a vocação do ator? Por atuação entende-se tanto o ator profissional que trabalha com um diretor como também o leigo orientado por um artista-coordenador ou pedagogo de teatro. Para tornar a questão ainda mais complicada, fazemos uma diferenciação entre o pedagogo de teatro e o pedagogo que trabalha como encenador. O último forma atores profissionais, enquanto o pedagogo de teatro trabalha em um campo social abrangente, com crianças e jovens na escola ou com leigos através da ação cultural, podendo não raro assumir também a função de encenador. Trabalhei em todos estes contextos e vivenciei momentos felizes, mas também turbulências. Quando me prendi a uma teoria e a ela estive aferrada, me perdi. Aprendi a habitar entre as teorias a partir da prática.

A estética teatral não possui categorias valorativas perenes, sendo antes um caleidoscópio de alternativas. Ela se transforma no campo tensionado entre passado, presente e futuro da arte teatral. A verdade estética no teatro está sempre em processo de peregrinação e a ousadia do farejador de pistas necessita do diálogo e da experiência com a linguagem e a estética da tradição. Passado, presente e futuro reúnem-se e formam o campo virulento sobre o qual homens como Stanislávski, Brecht e tantos outros desenvolveram suas poéticas, sistematizando a sua prática do teatro.

Voltando ao pedagogo de teatro<sup>4</sup>: se ele quiser ser um farejador de pistas, precisa em primeiro lugar conhecer muito bem a comunidade com a qual está trabalhando e seus parceiros de trabalho, sejam eles crianças, jovens ou adultos. Mas também necessita conhecer a pedreira

4 As propostas lançadas nos documentos governamentais (Brasil, PCN, 1999), após longa luta política de artistas e educadores, passou a enfatizar a ideia do teatro e da arte como área de conhecimento. A denominação “pedagogia do teatro”, hoje utilizada com frequência cada vez maior no contexto de formação de professores e de pesquisas na área, apresenta uma multiplicidade de métodos e formulações teóricas. Suas propostas buscam sedimentar a epistemologia do conhecimento no próprio teatro e nos seus modos de produção e recepção artística. Pretende-se assim a formação do artista-orientador que organiza suas ações através de oficinas de trabalho, transformando a sala de aula em ateliês de criação, em espaços de discussão e de fruição estética.

teórica que aí está à sua disposição, seja ela dramática ou pós. Ao farejar as pistas, será um homem que tem diversas teorias – quatro, muitas, sempre as mais novas –, que vive bem entre elas e aí habita confortavelmente.

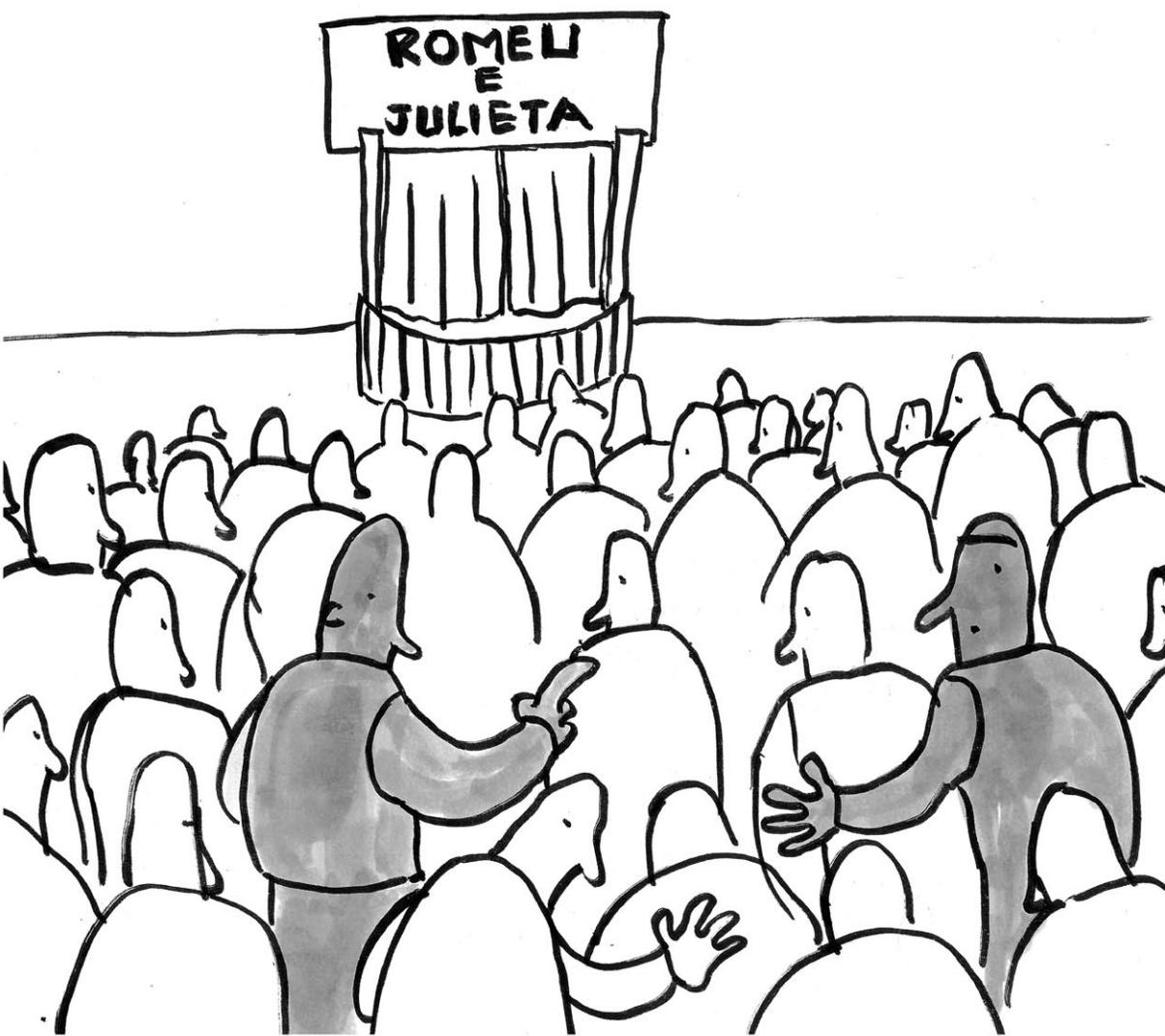
Aquele que ousar entrar na pedreira precisa introduzir buscas muito precisas, como em um sistema de computador, para encontrar os tesouros. Não deve apenas utilizar um sistema eletrônico altamente sensível como também um poderoso martelo de compressão para retirar daquelas teorias, talvez já muito petrificadas, aquilo que necessita. Ao mesmo tempo, aquele que ousar entrar na pedreira precisa saber para quem determinados teoremas foram elaborados. O pedagogo de teatro que entrar na pedreira precisa partir em pequenos pedaços, a partir do bloco de granito, o seu pequeno mosaico pessoal.

As teorias do teatro e também as teorias da psicologia humanística, cujos métodos não diretivos constituem o fundamento do processo pedagógico contemporâneo podem ser enfiadas no bolso simultaneamente! E como é bom habitar *entre* as teorias! Assim o pedagogo de teatro vai encontrar o atuante ali onde ele se encontra e ser um parceiro de jogo, como é exigido pelas leis da pedagogia.

Pedagogos de teatro podem agir a partir da premissa de que ter um sistema ou não ter nenhum é igualmente mortal para o espírito. Temos que entender como aliar um e outro. Espero com estas sugestões privar a pedagogia do teatro de transformar-se em credos e encorajar a árvore a erguer-se a partir das pistas na pedreira dadas pelas teorias. Semelhante à árvore, que cresce em muitas direções, mas segue apenas uma delas, por algum tempo, como alerta Brecht.

### Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César Souza. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- BRECHT, Bertolt. *Aus den Notizbüchern 1920-26. Zur Literatur und Kunst*, In: BGGW 18-10, 1964.
- GUINSBURG, J. ; FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves. *Dicionário do Teatro Brasileiro. Temas, Formas e Conceitos*, São Paulo, Perspectiva, 2006.
- KOUDELA, Ingrid D. (org.). *Heiner Müller: O Espanto no Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Texto e Jogo*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- TENDLAU, Maria. “Teatro Vocacional em Roteiro Fragmentário sobre a Necessidade”, in *aParte XXI*, 3, São Paulo, TUSB, 2010.



- É UMA PEÇA NOVA, FEITA POR UM GRUPO AMADOR E ESCRITA POR UM CARA SEM FORMAÇÃO NENHUMA NA ÁREA DE TEATRO, UM TAL DE SHAKESPEARE...

## coletivos participantes

### *a(p)arte da vez I* (08.12.2010)

- » **agravante cachorro do mato e os famigerados**  
grafite – UNESP
- » **coletivo sonoro radiola**  
música – ECA/FFLCH (USP)
- » **cia. grite de teatro**  
teatro – universidade municipal de são caetano do sul (USCS)
- » **grupo de dança sintoma**  
dança – FFLCH/ECA/IP/FOFITO (USP)
- » **grupo vivo e desnudo**  
teatro – FD (USP)
- » **gtp | grupo de teatro da poli**  
teatro – POLI/ECA/FFLCH (USP)
- » **cia. do caminho velho**  
teatro – UNIFESP
- » **ovo de xana**  
performance – FCE/ECA (USP)
- » **roda de choro da eca**  
música – ECA (USP)

## imagens

gabriela itocazo (*a(p)arte da vez I*, pp. 28-29, 33, 34-38)

tika tiritilli (*a(p)arte da vez II*, pp. 26-27, 29, 30-32, 39-47)

## entrevistas

naiara de cássia soares garcia  
nathália bonilha borzilo

### *a(p)arte da vez II* (15.03.2011)

- » **agravante cachorro do mato e os famigerados**  
grafite e instalação – UNESP
- » **coral da UNIFESP**  
música – UNIFESP
- » **cia. do caminho velho**  
teatro – UNIFESP
- » **elias nasser**  
literatura – FFLCH (USP)
- » **grupo reminiscências**  
teatro – saúde pública (USP)
- » **leandro senna cardoso gomes**  
literatura – UNESP
- » **grupo de dança sintoma**  
dança – FFLCH/ECA/IP/FOFITO (USP)
- » **grupo de teatro do largo são francisco**  
teatro – FD (USP)
- » **duo de violão e voz:**  
**juliano abramovay**  
música – fac. santa marcelina
- luiza lian**  
artes visuais – UNESP
- » **marcello stella**  
literatura – FFLCH (USP)
- » **ariane alves dos santos**  
teatro e literatura – FFLCH (USP)
- » **ovo de xana**  
performance – FCE/ECA (USP)

## transcrição

adriane escher  
pedro melão ferreira



a(p)artes



Entender que arte é essa, buscar o sentido de se fazer arte ainda hoje, nessa sociedade do jeito que está, nessa lógica maluca de produção, mercadoria, em que muitas vezes o teatro é engolido por isso. E ainda assim encontrar um sentido – e encontrá-lo junto com pessoas que entendem esse fluxo, para modificá-lo e desenvolvê-lo.

GRUPO PAU D'ARCO





Eu acho que a nossa relação com a USP em certo sentido é participar do *A(p)arte da Vez...* A gente ficou sabendo que ia ser aqui... Conhecer esse espaço, conhecer os outros grupos. É o Teatro da USP, a gente é um grupo da USP, e a gente acha que tem que existir esse espaço para os alunos que são da USP, seja da Engenharia, da ECA, de qualquer grupo. A gente tem que poder ocupar esse espaço, tem que movimentar isso aqui.

GRUPO DO LARGO SÃO FRANCISCO



Todos os participantes do grupo são do curso de nutrição da FSP. O grupo sempre trabalhou temas ligados à saúde, como o livro do Oliver Sachs, *O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu*, e o orixá da saúde, Atotô Obaluaê. Nesse nosso primeiro trabalho, de abril até agora, pensamos na questão do nutrir, da nutrição: nutrir o quê? Há sempre a perspectiva material, da comida [...], mas uma das histórias que trabalhamos foi o conto queniano chamado “Carne de Língua”, que mostramos aqui no *A(p)arte da Vez*, e que trata muito da questão da doença, da falta de conversa e falta de narrativas. Assim, vemos histórias e contos também como formas de nutrir. De alguma forma, nesse papel – não sei se da arte, mas da troca de experiências, de falas, de assuntos – há um vínculo direto com a questão da nutrição, da saúde, de um corpo saudável e desperto para as coisas. Nós trabalhamos, na perspectiva da saúde, um pouco sobre esse olhar...

Luiz Paulo Pimentel de Souza, **REMINISCÊNCIAS**







Pra mim, o *A(p)arte da Vez* foi legal não só para expor ou promover o que faço. Na verdade, até pensei: “será que vou acabar pensando nisso e estragar, contaminar a poesia”? Mas não, na hora senti o pessoal fluindo ali e achei muito bacana. Costumo fazer de vez em quando uma coisa bizarra: no meio da rua, se alguém me inspira por algum motivo, escrevo uma poesia ali na hora e entrego para a pessoa. É uma pequena coisa que me faz bem – me dá uma adrenalina na hora, escrever para alguém que você não conhece e a pessoa ler uma coisa sua, é uma coisa boa... No *A(p)arte* isso foi elevado à décima potência: poder escrever algo e entregar para cada pessoa ali, na arena. Você consegue ver a recepção individual de cada um ouvindo o que você está falando – foi uma experiência muito forte.

ELIAS NASSER





Sobre o teatro universitário há um olhar pejorativo de tachar o amador como um estágio antes do profissional, e não como um estado de entrega total e de processo aprofundado. E que o dito teatro profissional não tem como passar por isso, por conta de se realizar como um produto. Aqui, percebemos que algumas pessoas estavam pensando nisso, com um olhar muito parecido com o nosso, que também estavam na luta, e isso foi muito animador.

CIA. GRITE DE TEATRO



1 aParte





Eu acho que o *A(p)arte da Vez* promove encontros sim... Hoje em dia, é difícil mobilizar pessoas para eventos que não sejam espetáculos com venda de ingressos, ou uma publicação [...]. É muito difícil hoje envolver as pessoas, reunir, discutir, conversar. Me impressiona bastante a quantidade de pessoas que vêm aos *A(p)artes*, o número de pessoas concentradas ali. Acho que essa foi uma estratégia muito bem-sucedida de juntar pessoas. Chamar uma reunião para falar sobre isso, talvez não tivesse tanto sucesso; chamar uma assembleia mesmo, menos ainda. Vemos aqui uma disponibilidade para chegar cedo, antes do horário de abertura para o público, e ficar ainda um tempo. As pessoas acabam conversando; “ah, de onde você é, o que faz, há quanto tempo...” e acho que há troca, há esse espaço. E durante as apresentações não é preciso nenhum movimento para que as pessoas fiquem atentas ao que está acontecendo, gostando ou não. Isso não está em questão, me parece. Você não vê tanta circulação, está todo mundo ali. Nesse sentido, acho que ele promove de fato o encontro. [...]





Uma outra coisa é que há liberdade para expor o momento do processo em que se está com o trabalho. Você não precisa apresentar um estudo fechado – quando sente que tem algo para apresentar, apresenta. Por isso, as pessoas ficam mais livres. Você sente aqueles que tem mais familiaridade com o palco, mais proximidade com a linguagem do teatro, da dança, mas não é isso o que importa... E o público experimentar, e você experimentar com o público, eu acho isso muito interessante, muito bom. Mais interessante do que chegar na expectativa de ver um espetáculo pronto: você coloca muita coisa na ideia de um espetáculo pronto e sai com muitas frustrações. O *A(p)arte da Vez*, como proposta, elimina isso e discorre para o lugar daquilo que está acontecendo... E eu acho isso muito rico.

GRUPO DE DANÇA SINTOMA



Como grupo, foi a primeira vez que a gente saiu para se apresentar fora da Unifesp, fora da universidade em que a gente estuda. E foi ótimo, tanto por conhecer as pessoas como pelo evento em si, que foi um momento muito rico. Foi interessante por inúmeras razões, dentre elas, o fato de exigir que a gente se organize internamente para participar, também por ver as pessoas fazendo suas propostas e poder interferir. E por estar num outro espaço, com outras pessoas, outros artistas: não só trazer o nosso trabalho, mas também conhecer grupos de várias outras universidades que a gente não sabia que têm esse mesmo movimento.

CIA. DO CAMINHO VELHO







Estar junto, produzindo alguma coisa com outras pessoas – acho que isso é também o que motiva todo mundo do Agravantes. Não tem só o seu: é um grupo, e tudo se transforma dentro desse grupo, porque são muitas pessoas pensando. Acho que isso é muito interessante. No processo das artes plásticas, a gente muitas vezes fica limitado ao que é nosso, fica meio fechado. Quando você está em um grupo, já rola um diálogo maior. E a gente se incentiva muito.

Felipe Ikehara, AGRAVANTE CACHORRO DO MATO  
E OS FAMIGERADOS





[...] Ter contato com meios de expressão muito diferentes, grupos de teatro, de grafite, pessoas falando poesia, outras ligadas ao circo, canção com voz e violão; além daquele momento em que as pessoas improvisam. [...] No ensaio seguinte ao *A(p)arte da Vez*, os comentários foram muito ricos. Coisas que amaram e coisas que odiaram – porque, é claro, quando a pessoa tem uma bagagem cultural, certas coisas já são conhecidas, mas para alguns tudo era absoluta novidade. Foi uma discussão que gerou curiosidade, brilho nos olhos, o que foi muito legal. Comentaram que na segunda parte houve momentos de interação, em que alguém propôs algo e as outras pessoas se integraram bem, rolou a improvisação coletiva, um diálogo entre os grupos e, em algum momento, também meio que houve um showzinho de alguém... Mas isso já não dá para prever!

Eduardo Fernandes, regente do CORAL DA UNIFESP



A criação do coletivo surge da necessidade de um espaço de criação e de desenvolvimento de práticas próprias – enfim, da pesquisa dos próprios alunos, com temas que a gente mesmo escolhesse – dentro da faculdade. O coletivo nasce disso: acho que como o processo está sempre aberto, ele funciona como território de passagem, inclusive para outros alunos da faculdade. Acho interessante que a gente fomente isso.

COLETIVO MÁS CARAS









**Pensar a Desdramatização a Partir de uma  
Aliança (e Alguns Risos) com Sotigui Kouyaté:  
Um Texto-Fala em Sete Fragmentos**

JULIANA JARDIM

*neste mundo a vida  
de uma borboleta é muita  
atribuição*  
Issa, poeta japonês

1. *Algum segredo, alguma brincadeira, alguma exposição.*

O nome “Kouyaté” significa: existe um segredo entre mim e você.

Durante conferência no Teatro Aliança Francesa, em São Paulo, em outubro de 2003, uma pessoa do público perguntou a Sotigui: “Na peça *Hamlet*, dirigida por Peter Brook, você é muito diferente de todos os outros atores em cena. O que você acha que te faz tão diferente em cena?” Ele respondeu: “Só você mesma poderia responder isso, mas vou te contar uma história. Minha mãe cantava uma canção para mim desde os meus cinco anos que diz: ‘O sério não está separado da brincadeira e a brincadeira não está separada do sério.’ Eu me lembro dessa canção todos os dias, quando acordo. Todos os dias, quando desperto, me lembro de quando eu tinha cinco anos.” Quando falava sobre esse assunto, Sotigui dizia, ainda: “Sério demais não é sério. Divertido demais não é divertido. Sério sem diversão não é sério. Diversão sem seriedade não é diversão.”

O artigo que aqui ensaio resulta de tentativas de traduzir e colocar juntas algumas experiências vividas a partir de uma aliança com o *griot* Sotigui Kouyaté, ator por mais de 22 anos do Centro Internacional de Pesquisa e Criação Teatral dirigido por Peter Brook, em Paris. Kouyaté foi ator de diversas peças dirigidas por Brook, dentre as quais *Tierno Bokar*, *Hamlet*, *O Mahabharata*, *A Tempestade*, *Le costume*, *O Homem Que*,

*Eu Sou um Fenômeno*, e de mais de sessenta filmes, dos quais destacam-se *Keita*, *O Céu que nos Protege*, *Genesis*, *Coisas Belas e Sujas*, *A Coragem dos Outros* e *London River*; pelo qual ganhou o prêmio de melhor ator em Berlim em 2009, ano em que também foi homenageado no festival de cinema de Cannes.

Em 2002 conheci Sotigui num estágio para atores no Rio de Janeiro. Em 2003 viajei pela primeira vez ao Mali e ao Burkina Faso a seu convite. Entre 2003 e 2008, participei de mais cinco estágios seus, dos quais três organizei em São Paulo, por desejar que mais pessoas pudessem estar próximas dele, além de ter assistido a diversas conferências e peças em que atuou, e de ter experienciado muitos outros encontros derivados dessa aliança, com seus familiares e amigos. Um desses estágios, o último que Sotigui coordenaria, aconteceu em janeiro de 2008 na África, na capital do Burkina Faso, Uagadugu, para atores africanos de seis países, quando Sotigui desejava selecionar pessoas para a encenação da peça *Salina*, texto de Laurent Gaudé, que Kouyaté adaptou mais de dez vezes. Nessa, que foi minha segunda viagem para a região, participei, em dezembro de 2007, do Festival Yeleen, dirigido por seu filho Hassane Kouyaté e sediado em Bobo-Dioulasso, mas que itinerou por quatro vilarejos do Burkina Faso.

Nesta escrita ensaiamos pensar o riso e a desdramatização da vida e da cena a partir de experiências vividas nessa aliança. Por se tratar de uma aliança haverá, inevitavelmente, alguma exposição de quem escreve. Sem nenhuma ocupação com nada que tenha a ver com distanciamento crítico ou isenção afetiva. Não prometo conexões muito ortodoxas, nem busco exatamente compreender o vivido. Mais do que compreender, o desejo aqui é partilhar, para, ao escrever, brincar de estar com você ao vivo.

## 2. A memória da brasileira ri e diz: merci. obrigada. initchê.

Um ano depois de sua despedida – nosso querido tagarela ainda tomou seu tempo para isso! –, agradeço a Sotigui o presente de todas as aberturas que me ofereceu. E, ainda, aos presentes dos desafios, dos encontros todos e, especialmente, ao convite da Deise Pacheco e ao “sim” de Celso Frateschi, admirado e desconhecido, para que eu adentrasse, com palavras impressas, num assunto que me é absolutamente precioso e que tem se mostrado sempre intraduzível em escrita<sup>1</sup>.

Um alerta precisa ser feito: minha memória não é a de uma africana. Pode ser que eu esteja a inventar coisas aqui, que faça digressões inexistentes ou mentirosas sobre as coisas que escutei. É quase certo

1 Esbocei tratar dessa aliança nos capítulos “Sotigui Kouyaté: espanto e encanto na aliança com um *griot*” e “vestígios da escuta de um dizer” de meu doutorado *Vestígios do Dizer de uma Escuta (Repouso e Deriva na Palavra)*, orientado por Sílvia Fernandes, com tese defendida em setembro de 2009 na ECA-USP.

que traições acontecerão. Mas os *griots* também mentem. E justificam muito bem suas mentiras. O diálogo é: “Sotigui, mas você mentiu pra ela, você dormiu durante quase toda a peça, eu vi! E no final você diz, com esse sorriso aberto, que você gostou MUITO do que viu?!?” Ao que ele responde, com muita calma no dizer: “Juliana, minha querida, uma mentira que constrói não é uma mentira. Entre nós, dizemos que uma mentira que constrói torna-se uma verdade.” E rimos muito.

Sobre a memória dos africanos, penso que ler esse trecho de Amadou Hâmpatê Bâ pode esclarecer algumas coisas:

Entre todos os povos do mundo, constatou-se que os que não escreviam possuíam uma memória mais desenvolvida. Demos o exemplo dos genealogistas que conseguem reter uma inacreditável quantidade de elementos, mas poderíamos mencionar também o caso de certos comerciantes iletrados (ainda conheço muitos deles) que dirigem negócios envolvendo por vezes dezenas de milhões de francos, e emprestam dinheiro a muitas pessoas no curso de suas viagens, guardando de memória a mais precisa contabilidade de todos esses movimentos de mercadorias e dinheiro, sem uma única nota escrita e sem cometer o menor engano. O dado a ser retido fica imediatamente inscrito na memória do tradicionalista, como em cera virgem, e lá permanece sempre disponível, em sua totalidade. Esse fenômeno poderia estar relacionado com o fato de as faculdades sensoriais do homem serem mais desenvolvidas onde há necessidade de se fazer grande uso delas e se atrofiarem em meio à vida moderna. O caçador africano tradicional, por exemplo, pode ouvir e identificar determinados sons a vários quilômetros de distância. Sua visão é particularmente acurada. Alguns têm a capacidade de “sentir” a água, como verdadeiros adivinhos. Os tuaregues do deserto possuem um senso de direção que está próximo do miraculoso. E como esses há dezenas de exemplos. O homem moderno, imerso na multiplicidade de ruídos e informações, vê suas faculdades se atrofiarem progressivamente. Está cientificamente provado que os habitantes das grandes cidades perdem cada vez mais sua capacidade auditiva. Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas de *trazer ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e sua audiência<sup>2</sup>.

3. *Teatro é caracol de gente de todas as idades: conhecemo-nos, clarear a visão e rir: “Je te donne la route”*. Quando desejamos ir embora da casa de um africano no Burkina Faso, devemos dizer à pessoa mais velha da casa: “Quero a estrada.” Se a pessoa te deixa ir, diz: “Eu te dou a estrada”

Sotigui Bakounda Kouyaté morreu no dia 17 de abril de 2010, aos 73 anos. Todos fizeram um círculo ao seu redor. O filho Hassane perguntou se poderia recontar a história da vida do pai e redizer coisas que Sotigui lhe dissera, para confirmar se seus pedidos e conselhos, proferidos anteriormente, estavam corretos. A narração durou quase duas horas. Sotigui

2 Trecho tirado do artigo “A Tradição Viva”, da *História Geral da África* editada pela Unesco/Ática (2010).

ouviu, confirmou, silenciou, riu, escutou cantos e morreu. Sua morte foi pública, aparentemente sem nenhum excesso dramático, e preenchida pela celebração da vida.

Sotigui nasceu em 19 de julho de 1936 em Bamako, no Mali, é de origem guiné e foi criado no Burkina Faso, que dizia ser seu país por adoção. Ele era também suíço, nacionalidade que adquiriu a partir do terceiro casamento. Teve dez filhos e três esposas. Ao morrer ainda era casado com duas delas. Foi ator de teatro e cinema, contador de histórias, enfermeiro, diretor teatral, jogador de futebol, funcionário público, boxeador, caçador, compositor, cantor, dançarino, coreógrafo. Ser *griot* é uma herança, nasce-se *griot*, e isso significa priorizar suas funções de mediador e conselheiro. Morou durante seus últimos 28 anos de vida em Paris, na França, mas viajou por todos os continentes, trabalhando como ator, coordenando estágios, realizando conferências e encontros, participando de filmes, festivais, dirigindo peças teatrais. Entrou para o Centro Internacional de Pesquisa e Criação Teatral no Théâtre des Bouffes du Nord, em Paris, a convite do diretor inglês Peter Brook para fazer a peça *O Mahabharata*. Sobre a chegada de Sotigui para o teste para aquela que seria a primeira peça dessa longa parceria, escutamos do escritor Jean-Claude Carrière no filme *Sotigui Kouyaté, Un Griot Moderne*, de Mahamat Saleh Haroun:

Nós nunca tínhamos nos encontrado, nunca tínhamos ouvido falar dele. Eram nove da manhã. Ele entrou, disse “bom dia”. Ele não sabia de nada, não sabia que se tratava de *O Mahabharata*. Nós o sentamos sobre um tapete, em frente a um ator alemão que se chama Matias. Demos-lhe o texto, num pedaço de papel sem lhe dizer nada, nenhuma circunstância. Peter lhe disse: “Tente ler”. Então ele, bem tranquilamente, pegou o texto e começou a ler. E imediatamente se passou alguma coisa muito surpreendente, que nós tínhamos procurado durante anos. Quer dizer, ele entrou num texto desconhecido, vindo de outro país, num outro tempo e com uma naturalidade absoluta, sem nenhuma reflexão psicológica, sem nenhuma barreira intelectual. Tal como as palavras vinham, ele as jogava e jogava a cena. Peter e eu nos olhamos e nos dissemos: aí está a porta que precisávamos para *O Mahabharata*.

Na África Ocidental a palavra teatro não nomeia o que em português, francês, italiano, inglês, dinamarquês, dentre outras línguas, chamamos teatro. A palavra grega, nascida do verbo “ver” e fixada como “lugar de onde se vê”, para nomear teatro não existe. Sotigui costumava contar assim seu teatro:

Quando escutei um importante diretor teatral francês afirmar que na África *não existia* teatro, respondi: entre nós realmente não existe essa palavra de origem grega que vocês usam em diversas línguas: teatro. Nos países da África Ocidental – Guiné, Mali e Burkina Faso –, de onde venho, temos três modos diferentes para nomear isso. Uma delas quer dizer “conhecerno-nos”. A outra quer dizer “grande caracol” (*koteba*), que se refere à disposição em que as pessoas ficam para participar como público:

um círculo de crianças, outro de mulheres, outro de velhos e outro de homens jovens que ficam fora para proteger o círculo. Lá, fazemos teatro sempre para todos, ao mesmo tempo. A terceira palavra nós usamos para dizer o que vocês dizem com “vamos ao teatro”. Dizemos, em nossa língua, algo que poderia ser traduzido por: vou tirar o véu que cobre minha visão, me divertindo, ou ainda, vou clarear minha visão, brincando. É isso que temos na África. Não se pode dizer que entre nós não há teatro.

#### 4. *Uma história (e algumas digressões) sobre inteligência, escuta e resolução de problemas.*

“Para todo problema existe uma solução, se não, não é um problema. É outra coisa. Se é problema, tem solução” – frase proferida à exaustão por Sotigui Kouyaté em seus estágios e em conversas de aconselhamento com diversos amigos brasileiros e estrangeiros.

“*Pas de problème*” é a frase mais falada no Burkina Faso, e pode ser traduzida por “não tem problema”.

O relato que se segue, sobre a “*casa da palavra*”, foi feito para mim, em 2003, pelo amigo Abdou Ouologuem, de etnia dogon<sup>3</sup>, genro de Sotigui, artista plástico, cenógrafo e ator, atualmente em cartaz na ópera *A Flauta Mágica*, dirigida por Peter Brook. As digressões são minhas.

A *Tuguna* ou “*casa da palavra*”, o também chamado *lugar de encontro tradicional* dogon, é um lugar público onde os problemas são discutidos e resolvidos. Aberto nas laterais, coberto por uma tampa de pedra, em geral com oito pés baixos, feitos de pedras empilhadas, o *lugar* serve para abrigar homens em suas discussões de problemas de todo tipo: uma praga na plantação de alface que afete a economia local ou prejudique a comunidade, um parente abrigado por tempo excessivo na casa de outro que venha a atrapalhar a vida familiar dentro da casa, etc. Na *casa da palavra* só entram homens. O teto de pedra e com baixa altura impede que os debatedores se encolerizem. Ao ficarmos tensos, nervosos, tendemos a nos levantar, ficar em pé. Quem tenta levantar ali, bate a cabeça na pedra. Isso é feito assim para que todos se mantenham calmos o tempo todo e lembrem disso ao baterem a cabeça no teto de pedra quando tenderem à agressividade. Nenhuma mulher entra para discutir o problema. O homem mais velho – em geral aquele que melhor sabe apresentar e descrever o problema – é o primeiro a falar. Enquanto ele fala, todos os jovens devem levantar uma das abas de seus chapéus – os dogons usam chapéus com abas que protegem as duas orelhas até abaixo do lóbulo. Somente uma das abas é levantada, pois se eles levantarem as duas, pode ser que deixem escapar o que escutam!

Depois que o problema é apresentado, um primeiro jovem deve repetir tudo o que ouviu, redizendo todas as palavras ditas pelo velho, com

3 Etnia que vive numa região entre o Mali e o Burkina Faso. São considerados especialistas em astronomia a olho nu.

precisão. Todos os jovens repetem exatamente tudo o que escutaram. Aqueles que não repetirem precisamente, mantêm uma das abas do chapéu abaixada, cobrindo a orelha, para guardar o que escutam, para que nada escape pela outra orelha. Velho, no Mali e no Burkina, é modo honrado de chamar alguém com mais de 63 anos. É extremamente respeitoso dizer “vou à casa do velho, vou ficar com o velho”. Cada jovem que repetir com exatidão o que escutou pode levantar a outra aba de seu chapéu, pois a precisão na repetição quer dizer que sua escuta está boa. Lá se é jovem até os 42 anos. Somente aos 42 anos é que a vida adulta começa e é o momento em que se adquire o direito à palavra pública.

Após a apresentação do problema ser repetida diversas vezes pelos jovens, começa-se a discussão. Sugestões, opiniões, debates, conversas, por vezes nervosas, outras vezes calmas, acontecem por um dia inteiro ou mais. Quando os homens chegam a uma clareza de opiniões, de propostas para solucionar aquele problema em questão, o encontro é suspenso e todos voltam para suas casas. Saem para contar tudo às mulheres, pois as consideram as pessoas mais sábias da casa. Podem ser as mães, as esposas e mesmo uma filha. Para os africanos dessa região, não somente os dogons, mas os malinques também, que é a etnia dos Kouyaté, a mulher é considerada mais inteligente que o homem. A inteligência, como já dissemos, é medida pela intensidade de troca com o outro. Eles dizem que a mulher é mais inteligente porque são os buracos no corpo que também mostram essa abertura. Como a mulher já tem um buraco a mais do que o homem mas, ao amamentar, pode ter ainda mais dois (os seios), ela é considerada mais inteligente.

Depois de escutarem as opiniões das mulheres escolhidas para ouvirem o relato da discussão, os homens retornam à *casa da palavra* e apresentam as opiniões de cada mulher. Votam e decidem a partir do que elas opinaram. “Essa é a democracia dogon”, disse-me Ouolo, ao finalizar o relato.

##### 5. *A pessoa e as pessoas da pessoa.*

Amadou Hampâté Ba, em seu texto “A Noção de Pessoa entre os Fula e os Bambara”, diz:

Nas tradições fula e bambara dois termos servem para designar a pessoa. Para os fulas, são eles *Neddo* e *Neddaaku*. Para os bambaras, *Maa* e *Maaya*. As primeiras palavras significam “a pessoa” e, as segundas, “as pessoas da pessoa”. A tradição ensina que existe antes *Maa*, a “pessoa receptáculo”, e depois *Maaya*, ou seja, os diversos aspectos de *Maa* contidos no *Maa*-receptáculo. Como diz a expressão bambara *Maa ka Maaya ka ca a yere kono*: “As pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa”<sup>4</sup>.

4 Texto originalmente editado em francês como capítulo do livro *Aspects de la Civilisation Africaine*, Paris, Présence Africaine, 1972. Tradução de Daniela Moreau.

Sotigui Kouyaté dizia que “só conhecemos as pessoas da pessoa no encontro com outras pessoas. Naquilo que está fora de nós e que nos mostra quem podemos ser”. E ainda: “a inteligência, nos meus países, é medida a partir da quantidade de vezes que a pessoa sai de seu quintal. Quanto mais ela sai, achamos que mais inteligente fica. Está claro. A inteligência é medida pela troca com o outro. Por uma porta fechada nada passa. Por uma porta aberta tudo pode entrar e sair.”

Uma das primeiras pessoas que Sotigui conheceu ao começar a viver em Paris era psicanalista. Quando ela disse a ele sua profissão, Sotigui perguntou o que faz um psicanalista. A moça contou-lhe que uma ou mais vezes por semana as pessoas pagavam para que ela os atendesse e explicou sua ação profissional, ao que ele respondeu sem nenhuma ironia, pois estava realmente descobrindo um novo mundo: “ah, aqui vocês pagam pra se escutar. E é só por uma ou duas horas por semana? Lá de onde eu venho, não. A gente se escuta o tempo todo.”

Tive uma das minhas maiores surpresas, que sempre pede muito silêncio ao ser lembrada, no dia em que Sotigui me esclareceu dúvidas que eu tinha sobre ele ter duas mães. Eu via, em Uagadugu em 2003, que a mãe que ele chamava de mãe não era sua mãe de sangue. E outras velhas que conhecemos de sua família eram chamadas “tias”, “primas” e não “mães”. Ele me contou que lá todos têm duas mães. A mãe que o pariu morrera. E aquela que eu conhecera era também sua mãe. Perguntei: “Madrinha”? Ele disse: “Madrinha não. Mãe. Mãe mesmo”. E me explicou que quando se nasce, a família escolhe outra mãe que é considerada realmente mãe, tanto quanto a que te pariu. “Essa mãe”, disse ele, “é escolhida pra te proteger da sua mãe, porque sua mãe pode te fazer mal”. Fiquei a pensar como esse modo de existir pode tornar a vida mais leve.

Isso acho que Freud não explicou.

*6. Para onde vai esse teatro? Não sei. Mas certamente está na perseguição de alguma escuta e de alguma proximidade com as coisas.*

Na Cena 2 do Terceiro Ato de *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare, em uma sala do castelo, Hamlet aconselha a dois ou três atores:

HAMLET: Repeti o trecho, por favor, como eu o pronunciei, com naturalidade; mas se o dizeis afetadamente, como muitos atores fazem, admito até que o pregoeiro público vá bradar pelas ruas as minhas linhas. Não gesticuleis, tampouco, assim, serando o ar com as mãos; usai de moderação, pois na própria torrente, tempestade ou direi mesmo torvelinho da paixão, deveis adquirir e empregar um controle que lhe dê alguma medida. Oh, ofende-me até a alma ouvir rasgar uma paixão em farrapos, em verdadeiros molambos, e ferir os ouvidos da plateia que, na maior parte, não é capaz senão de apreciar pantomimas e barulho. Eu mandaria chicotear tal camarada [...].

Junho de 2002, Rio de Janeiro, RJ, Fundação Progresso. *Regras do Jogo*: estágio para atores coordenado por Sotigui.

Ele nos mostra um vídeo de uma região do Burkina Faso na qual há uma espécie de crocodilos enormes, aos quais os humanos confiam pedidos relativos ao plantio, à colheita, questões de caráter pessoal, pedem bênçãos e, ao fazê-lo, sentam-se em cima de seus dorsos. São chamados de *crocodilos sagrados*. Depois de passar o vídeo *O Homem e o Crocodilo*, Sotigui propõe a prática: duas pessoas no centro de uma roda formada por mais de quarenta pessoas. Uma olha as costas da outra, que está, portanto, de costas para a primeira. Elas estão a uma distância de aproximadamente um braço. As duas devem se dedicar a receber uma à outra, focar realmente em estarem juntas, encontrando-se a partir de alguma calma, ali. A pessoa que olha as costas da parceira deve dizer uma frase acompanhada de um gesto, algo simples, cotidiano, sem teatralidade. A pessoa da frente, que não a vê, deve, sem um lapso de tempo grande, repetir o que recebeu, gesto e palavra, a partir do estado de recepção lembrado no início pelo orientador. Em seguida a dupla repete a prática, invertendo a pessoa que inicia fala e gesto. Depois de cada seqüência, uma mostra à outra o que fez, momento em que ambas checam a parença, diferença ou igualdade entre as ações integrais.

Fiz parte da primeira dupla a realizar essa experiência nesse estágio. O rapaz – um jovem capoeirista que acabara de conhecer – repetiu minha fala e meu gesto com exatidão espantosa, e vice-versa. Ao terminar a experiência, retornei à roda e sentei-me num choro, dos fundos, que misturava *pensamentos-corpo* escorridos nas lágrimas deles também nascidas: atentava-me para a esquecida possibilidade humana desse alto nível de sutileza na sensibilidade, a consciência, apercebida em sua máxima fisicalidade, do imenso silêncio onde nasce a palavra, o invisível e o visível simultaneamente comunicados com precisão numa ação tão simples. Misturada a isso tudo, a percepção da didática daquele homem. O exercício não começara na transmissão das regras. O exercício começara com o vídeo. Ele não relacionou nada por meio de palavras, jamais. Apenas nos ofereceu as experiências.

Em 2004, durante a primeira viagem para o oeste africano, fomos ver os tais crocodilos. Vi, aproximei-me e sentei no dorso de um deles.

Tenho pensado, desde que minhas duas orelhas escutaram da boca de Sotigui Kouyaté a palavra *desdramatização*, sobre quais são os exercícios, as práticas mas, fundamentalmente, quais são as experiências que podem nos levar a entrar em contato com esse “milagre” da existência que é desdramatizar a vida, viver as coisas sem histrionismo, sem drama. E poder fazer um teatro mais dirigido pelas palavras de Hamlet do que pelos exageros de nossos vícios, de nossos hábitos, de nossas histórias. O assunto é um dos consensos quando se trata do trabalho de ator de

qualquer teatro e de muitos teatros: estar presente, ocupar-se em vez de pré-ocupar-se. Mas de que modo essa presença pode ser realmente trabalhada, despertada, conectada, a partir de ações para desdramatizar?

Desdramatizar poderia ser explicado como “tirar da representação de qualquer coisa seu caráter dramático”? Quando escutei essa palavra de Sotigui pela primeira vez, estávamos na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro, em 2002, tratando de realizar práticas propostas por ele, escutar suas conversas, assistir a algumas imagens de seus povos, dançar algumas de suas danças, receber aquele novo mundo que nos era oferecido então. Para mim, tudo parecia muito novo e, ao mesmo tempo, muito antigo. Como se sua presença e suas ações, os desafios das práticas, ou seja, como se tudo me lembrasse de algo distante, esquecido e (também) meu.

Sotigui Kouyaté trabalhava (em cena, na vida) para acalmar os outros e evocar um homem mais *escutante* em sua totalidade. Sempre vi e vivi muita beleza ao ver os corpos dos atores em mudança a seu lado, em trabalho guiado por ele. Na maior parte das vezes, passávamos de um estado geral de muita precipitação e pressa para outro de muita calma e receptividade. Isso, apesar de óbvio, não vem sendo muito perseguido no teatro, nem nas nossas formações. Cremos que este, por ser o primeiro princípio – estar ali, presente –, é sempre dado, a priori. Se estamos ali, podemos começar. Mas muito da nossa falação contínua não se aquieta sem as práticas concretas do corpo-em-experiência. Para o ator, não é suficiente saber. Precisa-se praticar. Entramos em cena, em geral, com nossos monólogos definidos, sem realmente escutar o outro. Nenhum outro. Nem a gente mesmo – nem nossas pessoas da pessoa –, nem os parceiros de cena e, pior, nem o público. Blindagem das bem feitas. Sotigui ofereceu-me o rigor em perseguir essa pessoa receptáculo, nele e em todos a seu redor.

O *griot* atua sempre em parceria com uma espécie de cuidador de sua palavra (um outro *griot*) a seu lado, seu acompanhador, sujeito que tem, entre outras, a função de devolver a escuta ao *griot* que fala, mantendo o ritmo e a vivacidade de sua fala e, ao mesmo tempo, sendo responsável por assegurar a comunicação do *griot* com o público que o escuta. Esse respondedor (palavra que pode ser usada para traduzir *námúnamulá*, em maninca), diz “*naamu*”, que quer dizer “eu te escuto”, “assim”, “continue”, e o ritmo com que ele diz “*naamu*” mantém o pulso da fala daquele *griot*. Esse respondedor checa também com o público a clareza do que está sendo dito. Os *griots* que tocam as músicas também “falam”, por meio de seus instrumentos, com o *griot* que está com a palavra, e há diversos segredos em seus modos de tocar, pois muito dessa música instrumental é também fala. São os instrumentos e o respondedor que pedem para o *griot* repetir algo já dito, caso achem que o público não está envolvido ou que não escutou com clareza a fala do *griot*. A impressão que tenho é de que o respondedor e os músicos libertam a escuta do *griot* que profere

algo, reforçando-a, ao mesmo tempo, pois divide-a com o primeiro, e é uma espécie de cuidador das relações entre “cena” e “público”<sup>5</sup>. Diversas práticas transmitidas por Sotigui exploravam relações oriundas desse campo. Porém, isso é uma relação que estabeleço eu. Sotigui jamais falou sobre os fundamentos das práticas nos cursos. Nunca explicava as experiências, jamais escutei-o dizer: “isso serve para isso, aqui estamos trabalhando isso ou aquilo”. Ele no máximo confirmava questões quando eu lhe perguntava, coisa que só aconteceu no estágio africano de 2008, quando também me disse: “isso nós não podemos dizer pra eles, pois é muito cedo”.

7. *“O exercício é uma pesquisa e isso quer dizer estarmos juntos. Existe alguma coisa a procurar, mas não somente a procurar, mas alguma coisa também a ser achada, e, quando ela é encontrada, a partilhar.”*<sup>6</sup>

As práticas experienciadas com Sotigui são inseparáveis de tudo o que vivi também no espaço fora do teatro, das salas de trabalho, estudo, criação. Espero que isso, de algum modo, esteja visível aqui. Afinal, a perseguição dele pela desdramatização cuidava da vida.

Obrigada, Sotigui, pelos segredos que puderam ser publicados.

5 Muitas dessas informações foram esclarecidas em conversas com Hassane e Sotigui Kouyaté, entre 2003 e 2010.

6 O artigo citado é uma transcrição de fala de Sotigui Kouyaté sobre seu trabalho com Peter Brook. Chama-se “Travailler avec Brook: fais ce que tu as a faire” e está em *Les répétitions de Stanislavski à aujourd’hui*, Paris, Actes Sud, 2005.



Rua de Ouahabou, cidade na qual mora o velho Ladjji Konate, que se ocupava de Sotigui Kouyaté e com quem a autora fez “estágio” por indicação de Sotigui (2008)

Sotigui Kouyaté coordena estágio em Ouahabou em janeiro de 2008



Sotigui no Brasil (2006)



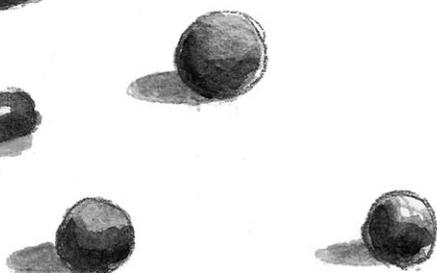
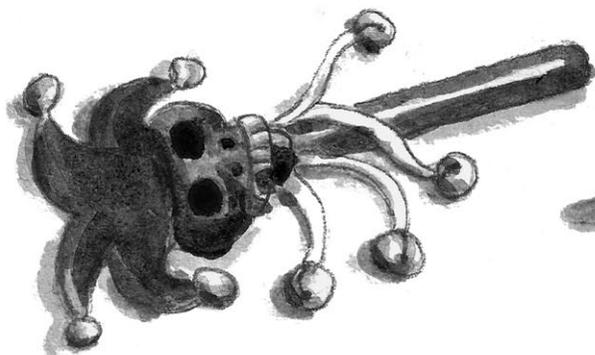
Tiguinta ou “casa da palawra”



Sotigui e a autora (2006)

# **Sobre o Riso no Teatro de Samuel Beckett**

RUBENS RUSCHE





*A coisa toda é cômica, garanto-lhe.  
(Hamm, em Fim de Jogo)*



*Ator: Nivaldo Todaro  
Fotografia: Jean-Charles Mandou*

O melhor método para transformar o homem num escravo é, sem dúvida, impedi-lo de rir, transformando-o numa criatura triste, séria e medrosa. “Choramos, choramos, para nada, para não rir, e aos poucos uma verdadeira tristeza nos invade”;<sup>1</sup> diz Hamm, num de seus solilóquios em *Fim de Jogo*, e Vladimir, em *Esperando Godot*, sofre fisicamente a interdição do riso, limitando-se a sorrir, o que, como ele próprio admite, não é a mesma coisa. É claro que não, pois o riso é total, ao passo que o sorriso é um mero exercício dos lábios, não passa de um maneirismo. Mas o que aconteceu então com o nosso direito de rir? “Abrimos mão dele”, sugere Vladimir. Em troca de quê? De nada. Ou melhor, de expectativas inúteis, de esforços vãos, de esperas frustradas. “O ar está cheio de nossos gritos, mas o hábito é uma grande surdina”, admite Vladimir, num de seus raros momentos de lucidez. E de todos os gritos, o grito mais terrível, o grito ao nascer. “E se a gente se arrependesse?”, pergunta o esperançoso Vladimir. “Do quê? [...] De ter nascido?”, ironiza Estragon.

E é exatamente essa resposta irônica que leva Vladimir a reprimir de imediato uma gargalhada, aparentemente em virtude da dor física intolerável que o impede de rir. O desejo de rir é seguido de pronto da dor castradora do próprio riso. “Não se pode nem mais rir”, conclui Vladimir.

1 As traduções dos trechos da obra de Beckett são de minha autoria.

A segunda gargalhada reprimida é provocada por uma pergunta feita por Estragon, “Nós não temos mais direitos?” E, ao refletir sobre a questão do nascimento e da morte, que fora expressa por Pozzo ao afirmar que “o nascimento ocorre com um pé na cova, a luz brilha um instante, e depois surge novamente a noite”, Vladimir acrescenta que “temos tempo de envelhecer”. Ao nos lançar em nosso caminho unidimensional, cuja única libertação é a morte, o nascimento seria então uma calamidade. “O delito maior do homem é ter nascido”, já dizia Calderón, e mais tarde Schopenhauer. Pois na prisão bidimensional do tempo um único movimento é possível, para frente. Mas pensar que estamos progredindo, por vontade própria, na direção de algum tipo de meta, é o que faz da vida um sonho, uma ilusão, e motivo de derrisão. Abrimos mão de nossos direitos porque nos deixamos tantalizar (Beckett, 1986b, p. 9). Em troca de quê? Do entorpecimento. Para suportar o peso da existência, vamos inventando jogos para nos divertirmos. É o que fazem, ou tentam fazer, Vladimir e Estragon, ao passo que Hamm e Clov mal conseguem mais jogar, e Winnie, em *Dias Felizes*, ainda prefere o tédio da existência, o tédio dos jogos, ao sofrimento de ser.

“Ser ou não ser?” Beckett diria que a questão está mal elaborada, pois de fato trata-se de “ser e não ser”, ao mesmo tempo. Em seus textos em prosa, o herói beckettiano tenta, de modo derrisório, atingir o “silêncio de que é feito o universo” (Beckett, 1989, pp. 130-137), enquanto nos textos dramáticos ele se esforça, em vão, em dominar o tempo. É exatamente nessa tensão – não poder mais continuar e mesmo assim continuar – que se instala a ironia tragicômica da condição humana na obra de Samuel Beckett.

“Vista como um todo, a vida é realmente uma tragédia. Mas, examinada em detalhe, adquire o caráter de uma comédia”, dirá Schopenhauer (p. 80). O mundo ao nosso redor está de fato repleto de tanta coisa absurda, ridícula, de tantos Krapps escorregando em cascas de bananas, que aquele cujos olhos não estão mais cerrados pelo acúmulo das expectativas e dos hábitos não pode deixar de soltar uma sonora gargalhada. Ao contrário da luta inútil contra a “gaiola das horas”, o riso, por sua tridimensionalidade – pois quando se ri, todo o ser ri, o corpo ri, a mente ri –, dissolve as divisões. Impedir o homem de rir significa impedi-lo de viver. Mas não se leva o riso a sério, ele ainda é visto como algo infantil, insano, aceito como mero passatempo, um instante fugaz e de irresponsabilidade consentida. Na maior parte do tempo, pode-se, no máximo, sorrir.

O verdadeiro riso não conhece ética, é selvagem, e nisso reside a sua beleza. Se quisermos admitir a existência de um pecado, ele consistiria, como afirma o Zarathustra de Nietzsche (“O Homem Superior”, XVI), na seriedade, pois um homem sério não consegue rir, não consegue jogar *conscientemente*, não consegue distanciar-se, e vive mergulhado na absoluta alienação, perdido no vale da ilusão, no vale trágico da unidimensionalidade. No romance *Watt*, um dos personagens afirma que “de

todos os risos, que em rigor não são risos, mas tipos de uivos, apenas três merecem nossa atenção, a saber, o amargo, o falso e o triste. Eles correspondem às sucessivas escoriações do entendimento, e a passagem de um a outro é a passagem do menor ao maior, do inferior ao superior, do exterior ao interior, do grosseiro ao fino, da matéria à forma. O riso que hoje é triste foi um dia falso, o riso que um dia foi falso foi um dia amargo. E o riso que um dia foi amargo? [...] O riso amargo ri do que não é bom, é o riso ético. O riso falso ri do que não é verdadeiro, é o riso intelectual. [...] Mas o riso triste é o riso dianoético, pelo focinho [...] É o riso dos risos, o *risus purus*, o riso que ri do riso, o riso que contempla, o riso que recepciona a piada suprema, numa palavra, o riso que ri – silêncio, por favor – da infelicidade” (2006a, pp. 206-207).

O riso beckettiano por excelência parece então ser aquele que o personagem em *Watt* chama o riso triste, o riso dianoético, o “riso amarelo”, distinguindo-o do riso amargo ou ético, que ri do que não é bom, e do riso falso ou intelectual, que ri do que não é verdadeiro. Trata-se do riso que ri da própria infelicidade, é a autoderrisão, e que exige um aprendizado. Esse tipo de riso ocorre, por exemplo, na peça radiofônica *Todos os que Caem*, quando o casal de idosos Rooney, arrastando-se contra o vento e a chuva pela estrada de terra, une-se numa risada selvagem diante do tema do próximo sermão dominical, “O Senhor sustenta todos os que caem e levanta todos os que estão curvados”, ou quando, em *Fim de Jogo*, Nagg e Nell, em suas latas de lixo, riem com entusiasmo ao se recordarem do dia em que, nas Ardenas, na estrada para Sedan, no dia seguinte ao da noite das núpcias, espatifaram-se com a bicicleta e perderam as pernas, ou ainda quando, em *Eu Não*, Boca interrompe seu veloz, desesperado e desvairado monólogo, sua “torrente de palavras”, para soltar uma sonora gargalhada ao referir-se à crença num Deus, e ainda por cima num Deus misericordioso!

Quando rimos em Beckett, é sempre de um fracasso que se trata, e todos os fracassos devem fazer rir. Nesse sentido, um dos maiores *clowns* de todos os tempos teria sido o Jó bíblico, e o padre em *Molloy* não pode deixar de rir dele: “[...] informei-lhe que minhas galinhas estavam me dando muita preocupação, em particular a galinha cinzenta, que não queria nem pôr nem chocar e que há mais de um mês permanecia sentada, de manhã à noite com o traseiro na poeira. Como Jó, ah! ah! disse ele” (1988, p. 98). Mas uma história do riso ainda está para ser escrita, e mais especificamente uma história desse tipo de riso associado ao horror, ao trágico, ao grotesco, recentemente redescoberto – pois já o encontramos no *Tito Andrônico*, de Shakespeare – e explorado por muitos dramaturgos e encenadores do século de Auschwitz, Hiroshima, Sarajevo, Ruanda e tantas outras atrocidades.

É claro que, num teatro onde nada mais existe além do corpo e suas deficiências, suas propensões à doença e à morte, em que, portanto, a

saúde, a integridade e a salvação tornaram-se impensáveis – ao contrário das antigas crenças humanistas no poder revigorante do riso no equilíbrio harmonioso da mente e do corpo, funcionando como um antídoto contra as loucuras individuais ou traumas sociais –, o riso não tem mais propriedades curativas, atuando no máximo como uma espécie de tônico, como bem sugeriu Manfred Pfister, que “fortalece nossos mecanismos de defesa contra os consolos e promessas fáceis e vãos da religião e das ideologias” (Pfister, 2001). Baudelaire dizia que “o riso causado pelo grotesco tem, em si, algo de profundo, axiomático e primitivo que se aproxima mais da vida inocente e da alegria absoluta do que o riso provocado pela comicidade dos costumes” (1951, p. 985). Nesse tipo de humor absoluto, todo absoluto é dessacralizado e transformado em escárnio, em mecanismo cego, em uma espécie de autômato. Esse tipo de comicidade tem o poder de demolir tudo à sua passagem e não deixa lugar para nenhum valor político ou moral.

Se a história ainda é, nas peças de Brecht, por exemplo, ou na primeira fase do teatro de Heiner Müller, uma questão de forças compreensíveis e trajetórias teleológicas e assim acessível a uma análise marxista, torna-se, no teatro de Beckett, e também na fase tardia da dramaturgia mülleriana, uma catástrofe incompreensível, e o riso vai se tornando cada vez mais catastrófico, “um riso desprovido de esperança, um riso que expressa tão-somente a vaidade do anseio humano de tudo explicar e a perseverança de seguir em frente” (Pfister, *op. cit.*). A autoderrisão só é possível por meio da consciência de que tudo é um jogo, ou melhor, fim de jogo. “Já que o jogo é assim, joguemos assim, e não digamos mais nada, mais nada”, diz o cego, paralítico e resignado Hamm, com consciência de que está efetuando “o último lance do velho jogo, há muito tempo perdido”. Mas a otimista Winnie, em *Dias Felizes*, semienterrada sob o eterno sol abrasador do deserto, tenta ainda se convencer de que tudo vai bem. “Mais um dia divino”, diz ela ao (re)iniciar mais um de seus “belos dias”, e, entre um nascimento não ocorrido e uma morte inatingível, como todo herói beckettiano, ela sorri e tenta contar mais uma história. Pois “a vida nada mais é do que uma sombra que passa, um pobre histrião que se pavoneia e se agita uma hora em cena e, depois, nada mais se ouve dele. É uma história contada por um idiota, cheia de fúria e tumulto, nada significando”, como nos lembra Shakespeare pela boca de seu *clown* trágico Macbeth (Ato V, Cena V).

Em *A Última Gravação*, peça considerada autobiográfica, o Krapp de 39 anos, que o Krapp de 69 anos ouve no velho gravador de rolo, narra uma visão que teve e que se encontra na origem de seu destino como escritor: uma noite, aos 38 anos de idade, na tempestade, à beira de um mar enfurecido na baía de Dublin, ele finalmente teve a “visão”: a de escrever de agora em diante apenas a partir dele mesmo, de seu passado, de sua vida mais íntima, de sua própria escuridão, de sua própria

ignorância. Escuridão essa que até então ele procurara desesperadamente afugentar. Mas esse “Cristo da sombra” – ironicamente, Beckett nasceu numa Sexta-feira Santa e morreu no Natal: “seu nascimento foi a morte dele”, diz o Solista em *Solo* –, “da revolta e da blasfêmia, solidário, parece, apenas de seus irmãos humanos, é um místico de um gênero novo, único na história: é um *humorista*. O humor muda o enfoque. Ao lado da musicalidade e do júbilo de dizer as palavras, esse humor onipresente faz tudo oscilar. Mesmo nos confins da noite e do nada, ele introduz a distância, o sorriso ou o riso, a ternura, a fraternidade, a solidariedade, a esperança. Uma estranha luz [...]”, como bem expressou o diretor e ator francês Pierre Chabert (1994, p. 7). Nas palavras de Roger Blin, o primeiro diretor de *Esperando Godot*, Beckett é “inigualável em sua habilidade de combinar derrisão, humor e comédia com tragédia: suas palavras são, ao mesmo tempo, trágicas e cômicas” (*apud* Fletcher, 1978, p. 27).

Tudo o que importa é o riso e a lágrima, disse certa vez Beckett. Aprender a rir por meio de nossas lágrimas, pois sem isso seria impossível continuar. E o grande mérito de Beckett é ter dado a essa intuição uma forma dramática simples e econômica, a começar pelos dois *clowns* de chapéus-coco, à beira de uma árvore, numa estrada no campo, à espera de alguém que falta ao encontro. No movimento final de *Esperando Godot*, após mais uma longa e inútil espera, Estragon conduz Vladimir até a árvore e ficam ali, imóveis, diante dela, em silêncio.

Segue-se então o seguinte diálogo:

ESTRAGON: Por que a gente não se enforca?

VLADIMIR: Com quê?

ESTRAGON: Você não tinha um pedaço de corda?

VLADIMIR: Não.

ESTRAGON: Então não podemos.

(*Silêncio.*)

VLADIMIR: Vamos embora.

ESTRAGON: Espere, tem meu cinto.

VLADIMIR: É muito curto.

ESTRAGON: Você podia se pendurar nas minhas pernas.

VLADIMIR: E quem se penduraria nas minhas?

ESTRAGON: É verdade.

VLADIMIR: Vamos ver. (*Estragon desamarra a corda que sustenta suas calças, as quais, muito largas para ele, caem até os calcanhares. Eles olham a corda.*) Parece que serve. Mas será que aguenta?

ESTRAGON: Vamos ver. Segure.

(*Cada um segura numa ponta da corda e a puxam. Ela se rompe. Eles quase caem.*)

VLADIMIR: Não vale nada.

(*Silêncio.*)

ESTRAGON: Você disse que temos que voltar amanhã?

VLADIMIR: Disse.

ESTRAGON: Então, podemos trazer um bom pedaço de corda.

VLADIMIR: É.

(*Silêncio.*)

ESTRAGON: Didi.

VLADIMIR: O quê?

ESTRAGON: Não posso mais continuar assim.

VLADIMIR: Pode sim.

ESTRAGON: E se a gente se separasse? Acho que era melhor pros dois.

VLADIMIR: Amanhã a gente se enforca. (*Pausa.*) A não ser que Godot venha.

ESTRAGON: E se ele vier?

VLADIMIR: Estaremos salvos.

(*Vladimir tira o chapéu – é o de Lucky –, inspeciona-o, procura alguma coisa dentro dele, sacode-o, bate nele, coloca-o de novo.*)

ESTRAGON: Então? Vamos?

VLADIMIR: Ponha as calças.

ESTRAGON: O quê?

VLADIMIR: Ponha as calças.

ESTRAGON: Você quer que eu tire as calças?

VLADIMIR: Ponha as calças.

ESTRAGON: (*Percebendo que as calças tinham caído.*) É mesmo.

(*Ele reergue as calças.*)

VLADIMIR: Então? Vamos?

ESTRAGON: Vamos.

(*Eles não se movem.*)

(Beckett, 2006b, pp. 87-88)

Este movimento final fornece de modo exemplar um equilíbrio entre o trágico e o cômico que forma a espinha dorsal mesmo das peças pertencentes especialmente à primeira fase da dramaturgia beckettiana. O trágico aqui se manifesta na tentativa frustrada de suicídio dos dois companheiros inseparáveis, Vladimir e Estragon, com o rompimento da corda que seria usada para o enforcamento. Ocorre que essa mesma corda também serve de cinto para as calças de Estragon. Num momento crítico de desesperança quase absoluta, em que mais uma vez a vinda de Godot, que lhes traria a possível salvação, foi adiada e a possibilidade da morte confortadora se dissipado, nesse exato momento as calças de uma dessas vítimas caem, esparramando-se em torno de seus calcanhares. Eis o cômico. Mas isso não é tudo, pois Estragon, ao que tudo indica, está tão concentrado na questão do suicídio que não percebera a queda das calças, e, no grande estilo dos *clowns* circenses, não entende o pedido de seu companheiro para que ele ponha as calças. “Você quer que eu tire as calças?”, pergunta ele com uma estupidez cômica. Esta é a grande piada. E estamos nos instantes finais da peça, próximos da trágica e patética imagem final que retemos em nossas retinas ao se fecharem as cortinas: “Então? Vamos?”, “Vamos”. Eles não se movem, nos informa a rubrica. Silêncio e imobilidade.

Esse equilíbrio instável entre o risível e o trágico, o risível pressupondo o trágico, e vice-versa, sem nunca se cristalizarem numa atitude definitiva,

tem como consequência inevitável a paralisação da recepção por parte do público, sempre impedido de rir ou de chorar *impunemente*. Em Beckett, chora-se tanto quanto se ri, mas nunca impunemente.

O humor em Beckett nunca é periférico, portanto. Ele nunca assume a forma de alívio cômico – isto é, não se trata de um contraponto ao horror, de fornecer ao público uma trégua diante de uma situação desesperadora. Os *clowns* beckettianos não são fornecedores de aspirinas ou substitutos de calmantes. O calmante de Hamm nunca chega. O humor se encontra, de fato, no âmago mesmo da visão beckettiana. E um dos modos mais comuns de se interpretar mal a obra de Beckett consiste em considerá-la mera expressão de uma desolação impactante, um lamento acerca da tristeza do mundo e do horror da existência, levando à náusea paralisante da vontade de viver. O seu verdadeiro interesse, ao contrário, está voltado para as infinitas possibilidades que inventamos para manter o desespero à distância, a espantosa e voluntariosa energia que empregamos na tarefa de seguir em frente, apesar de tudo. As palavras e os gestos com que seus personagens resistem à escuridão talvez sejam, em razão mesmo de sua própria inutilidade, totalmente trágicos. Mas por força de sua própria ineficácia, eles são livres, completamente gratuitos e demasiadamente excessivos; portanto, no fim das contas, cômicos. Hamm e Clov jogam de não parar de jogar o jogo de carrasco e vítima. “Vamos acabar com este jogo!”, implora Clov, ao que Hamm replica: “Nunca”. À espera do fim inatingível da representação impossível, pacientemente eles executam sua inútil partitura de gestos e palavras, jogam seu interminável jogo, perdido desde o início.

No lugar por excelência da representação, o teatro, Beckett representa a não representabilidade do homem. O que vemos então no palco são os próprios atores/personagens tentando dar a si mesmos, na ausência da história impossível, uma existência também impossível. Desse modo, todo processo de representação desmorona. A peça não é mais *sobre* alguma coisa, ela é a *própria* coisa. As máscaras foram retiradas. Estamos, ao mesmo tempo, diante do ser e do não-ser, diante de nossa própria nudez. O trágico atinge assim seu grau máximo, seu próprio limite, portanto, de certo modo, sua própria morte, dando nascimento à risada ontológica, ao riso dos risos, ao riso máximo, ao *risus purus*, que não tem mais como oposto o choro. Aliás, não estamos mais no mundo dos opostos, do efêmero, do transitório. “Tudo é absoluto”, como diz Hamm. Esta tragicomédia ou comitragédia é de um tipo diferente, transcendente, um mundo onde os opostos se unem, o mundo do cinza, do crepúsculo, onde o tempo se faz espaço e onde forma é conteúdo e conteúdo é forma. O mundo do “riso-choro” ou do “choro-riso”.

“A coisa toda é cômica”, como diz Hamm, mas a grande piada recorrente na dramaturgia beckettiana, como bem observou Fintan O’Toole, é, sem dúvida, a que diz respeito à plateia mesmo, na medida em que se

torna consciente de sua própria atitude – a saber, a de consentir em ser enganada em troca de diversão.

Diz O’Toole:

Em suas peças, Beckett encena o humor inato e inevitável do próprio teatro, pois ele nos lembra do que estamos fazendo enquanto plateia, mas acrescenta a isso um novo dado: ele não nos pede para deixarmos de acreditar, ao contrário, torna-nos conscientes de que nossas expectativas – de esclarecimento, de uma história concluída, de uma mensagem do autor – serão frustradas. Mesmo assim, seja por educação ou por hábito, permanecemos sentados e procuramos não estragar a diversão com a menor demonstração de discernimento.

Fingimos não perceber que estamos sendo enganados. Deixamo-nos tentalizar. Os verdadeiros *clowns*, na verdade, somos nós, a plateia. E é essa própria situação que vemos encenada no palco. Essa provocação, e mesmo insulto, ao público tem suas raízes nas grandes tradições do *music hall* e nas palhaçadas circenses. Não é à toa que os primeiros heróis beckettianos, tantos nos textos em prosa como nos textos dramáticos, estão inteiramente vinculados à tradição *clownesca*: Watt, Mercier e Camier, Molloy e Moran, Malone, Didi e Gogo, Hamm e Clov. Assim, no teatro de Beckett, todas as nossas expectativas em relação ao drama e ao próprio teatro são parodiadas e, sem dúvida, esta é a grande piada. Nossas expectativas de um padrão dramático não são atendidas, e estamos então diante de um novo tipo de tragicomédia, que sugere uma infinita série de ações repetidas, em que o fim da peça pode ser mais uma vez o seu início, e assim *ad infinitum*. “O fim está no começo e, contudo, você continua”, reflete Hamm. É esse artifício que faz também com que o foco de atenção da plateia se desloque da progressão negada para o próprio ato da encenação. E o palco vazio, que é uma das características do teatro de Beckett, é uma ferramenta poderosa que ajuda a fazer da própria teatralidade o principal foco do ato cênico.

O riso é tão fundamental nesse teatro que o próprio Beckett não economiza esforços, quer como autor, quer como diretor de seus textos, no sentido de orquestrar e coreografar esse riso. Por exemplo, num trecho do diálogo tragicômico de Nagg e Nell em suas latas de lixo, a rubrica de Beckett determina a qualidade do riso:

NAGG: Você se lembra...

NELL: Não.

NAGG: Quando nós nos espatifamos com a bicicleta e perdemos as pernas?  
(*Riem com entusiasmo.*)

NELL: Foi nas Ardenas.

(*Riem com menos entusiasmo.*)

NAGG: Na estrada para Sedan. (*Riem com menos entusiasmo ainda. Pausa.*)  
(Beckett, 1980, p. 31)

Em *A Última Gravação*, a orquestração se dá entre o Krapp de 69 anos

e a voz gravada do Krapp de 39 anos, num momento em que se este se refere a um Krapp mais jovem ainda, de 29 anos:

A FITA: Difícil acreditar que fui um dia esse cretino! Essa voz! Meu Deus! E que aspirações! (*Curta risada, a que se junta Krapp.*) E que resoluções! (*Curta risada, a que se junta Krapp.*) Especialmente beber menos. (*Curta risada de Krapp, sozinho.*) [...] Vislumbres do *opus... magnum*. E para concluir um – (*curta risada*) – ganido endereçado à Providência. (*Longa risada, a que se junta Krapp.*)

(Beckett, 2006b, p. 218)

E, em *Dias Felizes*, quando Winnie descobre uma formiga, “uma formiga viva!”, no chão à sua frente, sobre o pequeno monte no qual se encontra enterrada até a cintura e, com o auxílio de uma lupa, constata que a formiga está carregando uma espécie de bolinha branca; inesperadamente, seu companheiro Willie, praticamente mudo até então, faz o seguinte comentário:

WILLIE: OVOS.

WINNIE: (*Detendo o gesto [de quem ia colocar os óculos no chão].*) O quê?

(*Pausa.*)

WILLIE: OVOS. (*Pausa. Winnie faz o mesmo gesto.*) Formicação.

WINNIE: (*Detendo o gesto.*) O quê?

(*Pausa.*)

WILLIE: Formicação.

(*Pausa. Winnie coloca os óculos no chão, olha para frente.*)

WINNIE: (*Num murmúrio.*) Meu Deus! (*Pausa. Willie ri suavemente. Pausa. Ela ri com ele. Eles riem juntos, suavemente. Willie para. Winnie ri sozinho. Pausa. Willie ri com ela. Eles riem juntos. Ela para. Willie ri sozinho. Pausa. Ele para. Pausa.*)

(Beckett, 2006b, p. 150)

Os recursos cômicos de Beckett são realmente ilimitados, mas, sem dúvida, o teatro popular constitui uma de suas fontes mais ricas. Para um inventário detalhado da ampla extensão das tonalidades cômicas presentes em sua obra, consultar-se-á com proveito o estudo *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, de Ruby Cohn. No entanto, desde o jogo com os chapéus-coco de Didi e Gogo, os intermináveis jogos de não parar de jogar de Hamm e Clov, o gestual *clownesco* de Krapp às voltas com suas bananas, o discurso otimista de Winnie enterrada em seu pequeno monte e os lamentos semicômicos dos adúlteros vindos de algum lugar do além-túmulo em *Comédia (Play)*, até o rosto esbranquiçado do Solista em *Solo*, metido em seu velho camisolão branco e meias brancas, voltado imóvel para a parede, na penumbra da calada da noite, a murmurar seu solilóquio de nascimento-morte, o elemento dramático popular subordina-se a uma visão tragicômica onipresente. Na seção de abertura de *A Última Gravação*, uma série de contrastes tragicômicos são imediatamente estabelecidos. Krapp tem à sua disposição um aparelho tecnológico sofisticado – ao menos em 1958, ano em que a peça foi escrita –,

um gravador de rolo, mas os registros são lidos num velho livro-razão; Krapp é um velho de 69 anos, com a vista fraca, andar arrastado e audição sofrível e, no entanto, sua principal ocupação durante a peça é ouvir, ou tentar ouvir, seus outros “eus” nas fitas gravadas anualmente durante boa parte de sua vida. A audição penosa de uma de suas fitas prediletas, gravada por ocasião de seus 39 anos, e em especial do trecho favorito do “adeus ao amor”, revela-se como uma verdadeira perda de tempo, à medida que não passa de um patético substituto da própria existência. A ironia da cena final, numa genial fusão de palavra, imagem, gesto e silêncio, emerge do contraste entre o eco da frase gravada, “o fogo que tenho em mim agora”, e a visão do velho homem decrepito, imóvel, trêmulo, com o olhar perdido no vazio diante dele. O velho Krapp, com sua aparência *clownesca* – pois, antes mesmo da palavra, a essência *clownesca* dos personagens beckettianos está inscrita em sua própria corporeidade, em seu rosto, em suas roupas, em seu caminhar, em sua elocução –, numa mescla de elementos naturalistas com elementos estilizados, que é outra das características do teatro de Beckett, provoca em nós um misto de simpatia e riso. Winnie, em *Dias Felizes*, com sua tagarelice otimista que sem dúvida adquire tons de ironia sutil, quase nos faz esquecer de que está semienterrada num pequeno monte, sob o sol abrasador de um deserto, sob a “luz infernal”.

Na última fase do teatro beckettiano, nos textos que ele próprio denominou de “dramatículos”, o humor torna-se, sem dúvida, mais rarefeito, e o *clown* das primeiras peças, afirma Alfred Simon, “assume a forma de uma espécie de fantasma vindo de um outro mundo, ou pelo menos de um espaço-tempo estranho tanto àquele que o escuta quanto ao público que o observa”. Esse clown fantasmagórico, esse resíduo clownesco, “faz uma última tentativa de reviver sua vida terrestre, exorcizando seu passado” (Simon, 1983, p. 63). Algo de intensamente “religioso” parece manifestar-se nessa série de dramatículos em que, com uma extrema economia de meios, esse *clown* fantasma, num quarto fantasma, numa luz fantasma, numa noite fantasma, tenta transmitir a dupla impossibilidade de falar e de calar-se, de permanecer e de ir-se embora, de estar ao mesmo tempo totalmente ali e totalmente ausente. Esses *clowns* trágicos da tragédia impossível parecem uma espécie de resíduo do homem religioso, no sentido definido por Mircea Eliade, que ainda não se habituou a um mundo inteiramente dessacralizado, “não se cansando de morrer, para o divertimento de seus semelhantes, de intermináveis sobressaltos cômicos” (Simon, 1983, p. III). É a tragicomédia ou a comitragédia absoluta, e é nesse sentido que a frase de Nell, “Nada é mais cômico do que a infelicidade”, mereceria ser duplicada numa outra, “Nada é mais trágico do que a felicidade”.

E não nos esqueçamos de que a verdadeira piada beckettiana, a piada suprema, à espera do *risus purus*, encontra-se expressa, explícita ou impli-

citamente, em toda a sua obra, sendo proferida pela primeira vez, como já citamos no início deste artigo, pelo velho Pozzo já cego, após as insistentes perguntas de Vladimir acerca do tempo: “O nascimento ocorre com um pé na cova, a luz brilha um instante, e depois surge novamente a noite. Em frente!” Mas o arremate final será dado por Vladimir, que, ao refletir sobre essa grande ironia cósmica, acrescenta que, entre o instante ínfimo que separa o nascimento da morte, “temos tempo de envelhecer”. Ria quem puder.

### Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. “De l’essence du rire”. In: *Oeuvres Completes*. Paris, Gallimard, 1951.
- BECKETT, Samuel. *Fin de Partie*. Paris, Editions du Minuit, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Waiting for Godot, All That Fall, Krapp’s Last Tape, Happy Days, Play e Not I*. In: *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works*. London, Faber and Faber, 2006b.
- \_\_\_\_\_. *Solo*. In: *Catastrophe et autres dramatiques*. Paris, Editions de Minuit, 1986a.
- \_\_\_\_\_. *Proust*. Porto Alegre, L&PM Editores, 1986b.
- \_\_\_\_\_. *Watt*. In: *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*, 2006a. v. I.
- \_\_\_\_\_. *Molloy*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O Inominável*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1989.
- CHABERT, Pierre. “Singularité de Samuel Beckett”. In: *Théâtre Aujourd’hui n. 3: L’Univers Scénique de Samuel Beckett*. Paris, CNDP, 1994.
- COHN, Ruby. *Samuel Beckett: The Comic Gamut*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1962.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- FLETCHER, John et alli. *A Student’s Guide to the Plays of Samuel Beckett*. London, Faber and Faber, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra*. Rio de Janeiro, Ediouro.
- O’TOOLE, Fintan. “But not in the Eye: Beckett’s Comedy”. In: *The Modern Word* (site).
- PFISTER, Manfred. “Beckett’s Tonic Laughter”. In: *S.B. today/aujourd’hui*. Rodopi, 2001, v. II (*Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000*).
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro, Ediouro, quarta parte.
- SHAKESPEARE, William. *Tito Andrônico*.
- \_\_\_\_\_. *Macbeth*.
- SIMON, Alfred. *Beckett*. Paris, Les Dossiers Belfond, 1983.



# O HUMOR E OUTROS ESTADOS NO TRABALHO DO ATOR/PERFORMER

CASSIANO SYDOW QUILICI

A palavra “humor”, como a empregaremos de início, extrapola seu significado teatral mais comum, ligado à ideia do humorístico e da comicidade<sup>1</sup>. Para o caminho aqui proposto, será importante trabalhar primeiramente um sentido mais abrangente do termo, encontrado em seu uso coloquial, que evoca uma coloração emotiva, uma disposição afetiva básica e momentânea, que marca nossas atitudes e comportamentos. O que é cotidianamente definido como um “estado de humor” refere-se, em geral, a uma qualidade de abertura e de contato com aquilo que nos cerca e nos habita. Assim, podemos estar mais permeáveis e leves, sem sentir tanto o peso das coisas e da própria existência, disponíveis para as coisas e relações. Outras vezes nos tornamos mais fechados e graves, habitantes de uma concha, janelas fechadas para o mundo. Ou ainda aversivos e irritadiços, suscetíveis ao menor incômodo que possa nos importunar. São muitas as matizes, cores e pesos que poderíamos atribuir metaforicamente às nossas variações de humor.

Acrescenta-se ainda que estamos sempre em algum tipo de “disposição” em relação ao que acontece<sup>2</sup>. Já acordamos “bem ou mal dispostos”, dize-

1 As diferenças entre as categorias do “humor” e da “comicidade” foram investigadas por Pirandello na obra *O Humorismo*. A este respeito, ver o ensaio de J. Guinsburg, “Uma Operação Tragicômica no Dramático: o Humorismo” (2001, pp. 69-71).

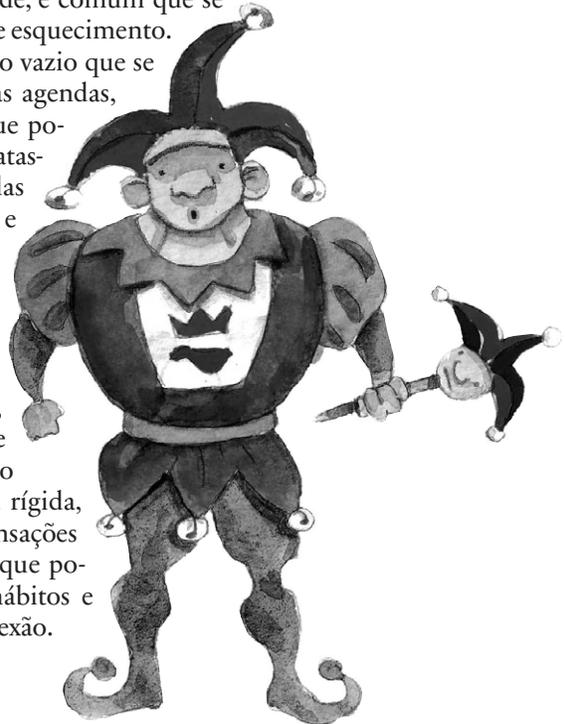
2 Para uma análise fenomenológica da “disposição” como modo fundamental do existir humano, ver Heidegger (1989, pp. 188-195).

mos. Nesse sentido, não existe uma neutralidade que sustentaria uma relação totalmente objetiva com o mundo. O modo de tomarmos consciência das coisas e interagir no fluxo da existência é sempre colorido por algum estado ou tonalidade afetiva, mesmo que sutis ou quase imperceptíveis. Pode-se mesmo dizer que, em geral, os humores são experienciados como um pano de fundo das nossas atividades, uma atmosfera que impregna nossos gestos, falas, atitudes, sem que tenhamos necessariamente uma clara percepção a respeito. Podemos estar enredados num estado de humor que é menos visível para nós mesmos do que para quem nos olha.

Em casos extremos, uma pessoa pode ser como que “possuída” por um humor, ao qual se encontra totalmente identificada e apossada. A capacidade de surpreender-se consigo mesmo e com seu próprio “teatro” torna-se enfraquecida, impedindo simplesmente que se possa saltar para fora da armadilha. O tal (mau) humor tomou todo o espaço mental, de modo mais ou menos reativo e automático, mobilizando amplamente as energias psicofísicas. Capturado nesse estado, a pessoa aliena-se do seu poder de jogo e escolha e também da sua responsabilidade diante do que vivencia. Torna-se cega para outras possibilidades, como se não fosse possível brincar e trabalhar sobre os próprios estados, ou como se estivéssemos condenados a experimentá-los de forma passiva e não criativa.

Outras vezes, é uma aparente indiferença que pode se instaurar, vivida como um incômodo. Diante do tédio ou da apatia, da sensação de ausência de sentido e de vontade, é comum que se reaja com tentativas de fuga e de esquecimento.

É preciso rapidamente tampar o vazio que se abriu no meio dos afazeres, das agendas, dos engajamentos sociais. O que poderia emergir se o vácuo se dilatasse? É aqui que entram muitas das atividades de entretenimento e certas máquinas de fazer rir e distrair do mundo contemporâneo. Refiro-me a um tipo de comicidade e de “bom humor” que permeia vários produtos midiáticos e comédias teatrais, dos quais emerge uma espécie de riso tenso e nervoso. O riso que faz do rosto uma máscara rígida, impedindo o contato com sensações e vibrações afetivas mais sutis, que poderiam desestabilizar nossos hábitos e automatismos e nos levar à reflexão.



## *A medicina dos humores*

Esta ideia ampla de humor nos remete a fenômenos simultaneamente físicos e mentais. É comum, no cotidiano, atribuímos um estado de humor a uma causa imediatamente física: estamos “assim” por que não dormimos bem, nosso estômago está vazio ou comemos muito, sofremos alguma espécie de dor, temos um problema no fígado. Esta compreensão intuitiva da relação humor/estado corporal corrobora a ideia de que os humores enraízam-se no corpo.

A medicina da Antiguidade greco-latina, num certo sentido, trabalhava com uma ideia semelhante. O termo “humor” era bastante importante, aparecendo com destaque nos tratados de Galeno (séc. I/II d. C.), discípulo de Hipócrates. Os “humores” eram então identificados diretamente como a preponderância de certos “líquidos” no corpo. A materialidade fluida que compõe a nossa realidade corporal estava associada a manifestações emocionais que formariam nosso “temperamento”. É assim que a forte presença da bile negra era ligada ao temperamento melancólico, a bile amarela ao colérico, a linfa ao fleumático e o sangue ao sanguíneo.

A ideia de “temperamento” designava um tipo básico de comportamento, formado por traços mais ou menos marcantes e perenes, presentes em nossas atitudes e modos de relação com o mundo. Ao mesmo tempo, o temperamento era visto como expressão de aspectos fisiológicos, revelando a preponderância de algumas substâncias corporais sobre outras. A forte presença da bile amarela correspondia assim ao comportamento predominantemente “colérico” de alguns indivíduos, predispostos a um tipo de abertura e contato com o mundo, e também marcados por certa sensação de si e do próprio corpo. Usando uma linguagem moderna, poderíamos dizer que esse conceito primitivo de “humor” tentava pensar as relações entre o psíquico e o somático.

Além disso, na Antiguidade, o corpo humano era visto como uma espécie de miniatura do universo, um microcosmos constituído dos mesmos elementos encontrados na natureza. No sistema de correspondências e analogias que presidiam aquele pensamento, os temperamentos estavam associados também à predominância de certo “elemento” da natureza na constituição da própria pessoa. Assim, o temperamento melancólico vinculava-se à preponderância do elemento terra, o fleumático à água, o colérico ao fogo e o sanguíneo ao ar. Os traços comportamentais de uma pessoa que normalmente atribuímos a uma dinâmica psicológica interna eram vistos também de uma perspectiva cosmológica, ou seja, a partir da preponderância de um elemento na constituição psicofísica do sujeito.

Essa relação com os elementos tornava ainda mais clara certas qualidades expressivas atribuídas aos temperamentos. Se na melancolia predo-

mina o elemento terra (formado pelas qualidades do frio e do seco), isso significava que este temperamento expressaria uma singular sensibilidade ao “peso” da existência, o que experimentamos como densidade, inércia, endurecimento, ressecamento. Por isso, o indivíduo melancólico ou “saturino” (se quisermos usar também a analogia planetária) era representado, às vezes, numa atitude reflexiva diante do sofrimento do existir.

Um exemplo clássico desse estado encontramos no personagem Hamlet, no começo da peça, quando este experimenta a decepção quanto ao casamento da sua mãe recém-viúva com o tio. Trajado de negro, sozinho após a festa, sua reação não se dirige apenas contra o acontecimento recente. Expressa algo mais fundo, uma espécie de náusea diante da futilidade da existência mundana, chegando o personagem a cogitar sobre a propriedade ou impropriedade do suicídio. Mas seu sentimento do mundo e de si, nesse momento, é também um clamor corporal: “ah, se essa carne completamente sólida pudesse derreter, evaporar e ser dissolvida no orvalho!” A materialidade das imagens traduz bem a relação entre sentimento e sensação corporal, expressando o incômodo com a excessiva solidez da “carne” e evocando, ao mesmo tempo, operações e imagens com ressonâncias alquímicas (derreter, evaporar, dissolver no orvalho)<sup>3</sup>.

Acrescenta-se ainda que o temperamento era um assunto da medicina porque traduziria uma espécie de desequilíbrio, de *pathos* (patologia), que precisaria ser cuidado através de um trabalho especial sobre si. Nesse sentido, ele é disposição inicial do sujeito, comportamento habitual e pouco consciente, que deve ser transformado num “caráter” (*ethos*). O caminho do temperamento ao caráter pressuporia um processo de construção, uma atitude ativa do sujeito em relação a si mesmo. A formação do caráter envolve a atitude da escolha e da deliberação, o desenvolvimento do discernimento e do esforço consciente, a questão da responsabilidade do sujeito perante si e os outros.

A medicina da Antiguidade trazia assim questões que pertenciam ao campo da ética e da filosofia. Mas, acima de tudo, propunha uma atitude pragmática para lidar com os desequilíbrios físico-mentais, uma “*tekné*”, que Michel Foucault, em seus estudos sobre o período, classifica como uma das formas do “cuidado de si”. Mais do que ações específicas sobre as doenças, a medicina trabalha como uma série de dietas, exercícios, mudanças de hábitos e formas de vida que pretendiam restituir a saúde e o equilíbrio. Neste sentido, poderia ser comparada a uma “arte da existência”, que regularia muitos aspectos da vida cotidiana.

### *O riso e o trabalho do artista sobre si*

O interesse pelas “medicinas arcaicas” é um dado marcante em alguns artistas importantes do teatro recente e da performance. A metáfora do

3 A imagem do orvalho é recorrente em diversos textos alquímicos, em geral simbolizando o processo de sutificação da matéria.

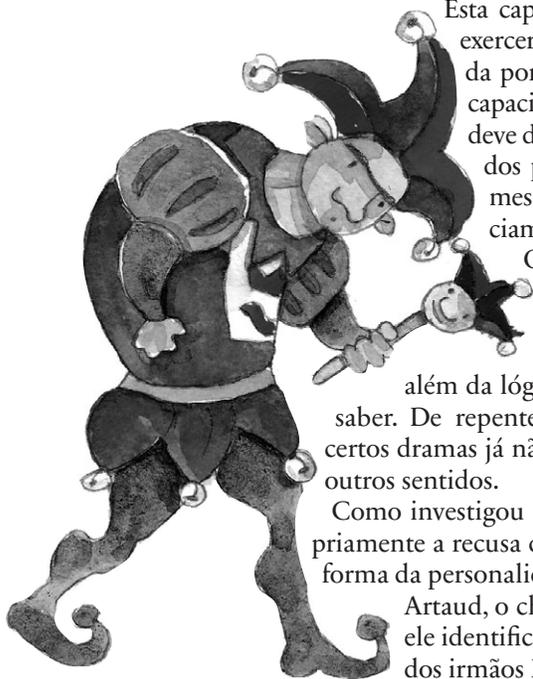
artista como uma espécie de “médico da cultura” é central, por exemplo, nas proposições de Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, Joseph Beuys ou Marina Abramovic. Guardadas as devidas diferenças, de maneira geral, são concepções que partem da convicção que só uma *modificação qualitativa dos estados de corpo-mente* do artista é capaz de desencadear formas de contato e comunicação eficazes com o público, no sentido da transformação dos modos de percepção e do questionamento das formas de vida hoje predominantes. Para tanto, é necessário que o artista empenhe-se num rigoroso trabalho sobre si, transformando a ideia restrita de treinamento como aquisição de habilidades artísticas, numa verdadeira “arte da existência”.

Defenderei aqui que o riso e o humor (no seu sentido mais restrito) podem jogar um papel fundamental nesse tipo de processo. Retomemos a ideia de que, nos estados medianos de consciência, somos geralmente passivos em relação às disposições de humor que experimentamos. Os humores nos arrastam e nos possuem, colorindo as atitudes e reações diante dos acontecimentos. O que acontece então quando conseguimos rir de nós mesmos nos momentos mais inusitados, quando estávamos justamente mergulhados nas águas escuras de certos humores? É como se, repentinamente, nos deslocássemos para fora de um suposto “eu”, ao qual estávamos identificados. Nas palavras de Antonin Artaud, “me conheço porque me assisto, assisto a Antonin Artaud”.

Esta capacidade de autodesdobrar-se, de exercer a observação de si, foi considerada por diversos artistas como uma das capacidades fundamentais que o ator deve desenvolver: ser ator e testemunha dos próprios atos, estar no jogo e ao mesmo tempo cultivar certo distanciamento do que acontece.

O “rir de si” acrescentaria a este movimento uma espécie de gesto libertador. Ser capaz de saltar com leveza e vigor, para além da lógica a qual estávamos presos sem saber. De repente, tudo muda de perspectiva e certos dramas já não fazem mais sentido, ou fazem outros sentidos.

Como investigou Pirandello, o humorismo é propriamente a recusa de se solidificar em determinada forma da personalidade e seus funcionamentos. Em Artaud, o chamado “humor destruição”, que ele identificava, por exemplo, na comicidade dos irmãos Marx, operaria justamente como



um antilógica que se serve de paradoxos para nos deslocar de hábitos perceptivos<sup>4</sup>.

Nesta direção, podemos associar o humor e o riso a uma espécie de inteligência. Uma capacidade que opera em alta velocidade, uma inteligência cortante, muito diferente da capacidade de elaborar construções racionais<sup>5</sup>. A reflexão racional é um animal um pouco pesado perto da rapidez do senso de humor (talvez por isso os “doutores” sejam personagens privilegiados das comédias de Molière). As formas estreitas da racionalidade têm uma relação difícil com o erro, um compromisso excessivo com a lógica. Elas não sabem brincar com a loucura (o que é evidentemente diferente de afundar na loucura). O estado de humor a que nos referimos sustenta-se na leveza e na atenção, sem que estejamos colados ou aderidos às formas dos acontecimentos, para que possamos manter a conexão com o instante. Tal disposição só pode ser alcançada se experimentamos um radical despojamento, certa indiferença em relação ao sucesso e ao fracasso, a não submissão ao jogo da vitória<sup>6</sup>.

Ao mesmo tempo, isso não significa que estejamos identificados com a personagem da “vítima” ou com as figuras do ressentimento. Ao retirar todos estes pesos das nossas costas, o riso pode aparecer como a sublime alegria que sustenta um estado de liberdade.

#### *Referências bibliográficas*

- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- GUINSBURG, J. *Da Cena em Cena*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, v. I. Petrópolis, Vozes, 1989.
- JAEGER, Werner. *Paideia*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- POLLOCK, Jonathan. “Le Salut par Humour”; in: *Europe – Revue Litteraire*, janeiro-fevereiro, 2002.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo, Ed. Annablume, 2004.

4 A esse respeito, ver o ensaio “Le salut par l’humour”; em Pollock (2002).

5 Não defendo aqui nenhuma espécie de irracionalismo. Apenas aponto para diferentes formas de inteligência, tendo cada uma o seu lugar e importância.

6 Estes temas são abordados na tese de Juliana Dorneles, *Pelo Vigor do Palhaço*, defendida no Departamento de Psicologia Social da PUC-SP em 2009.



# NOTA SOBRE OS IRMÃOS MARX

ANTONIN ARTAUD



Trecho de “Duas Notas”, reproduzido a partir de *O Teatro e seu Duplo*, de Antonin Artaud, pp. 161-164, trad. de Teixeira Coelho. São Paulo, Martins Fontes, 2006 (3ª edição).

### *I. Os Irmãos Marx*

O primeiro filme dos irmãos Marx que vimos aqui, *Animal Crackers*, pareceu-me, e assim foi visto por todo o mundo, uma coisa extraordinária, a liberação, através da tela, de uma magia particular que as relações habituais entre as palavras e as imagens não revelam, e, se há um estado caracterizado, um grau poético distinto do espírito que se possa chamar de surrealismo, *Animal Crackers* participa plenamente dele.

É difícil dizer em que consiste essa espécie de magia, em todo caso é algo que talvez não seja especificamente cinematográfico, mas que também não pertence ao teatro, e de que apenas alguns poemas surrealistas bem-sucedidos, se os houver, poderiam dar uma ideia. A qualidade poética de um filme como *Animal Crackers* poderia corresponder à definição do humor, se esta palavra há muito tempo não tivesse perdido seu sentido de liberação integral, de dilaceramento de toda realidade no espírito.

Para compreender a originalidade poderosa, total, definitiva, absoluta (não estou exagerando, simplesmente tento definir as coisas, e tanto pior se o entusiasmo me arrebatava) de um filme como *Animal Crackers* e, em alguns momentos (em todo caso, em toda a parte final), como *Monkey Business*, seria preciso acrescentar ao humor a noção de algo inquietante e trágico, uma fatalidade (nem feliz nem infeliz, mas difícil

de formular) que se esgueiraria por trás dele como a revelação de uma doença atroz num perfil de absoluta beleza.

Em *Monkey Business* reencontramos os irmãos Marx, cada um com seu tipo, seguros de si e preparados, sente-se, para agarrar as circunstâncias pelo colarinho. Mas, enquanto em *Animal Crackers*, e desde o começo, cada personagem quebrava a cara, aqui se assiste, durante três quartas partes do filme, ao jogo de palhaços que se divertem e fazem graça, algumas muito boas, e é apenas no fim que as coisas encorpam, que os objetos, os animais, os sons, o patrão e seus empregados, o anfitrião e seus convidados, que tudo isso se exaspera, se precipita e se revoluciona, sob os comentários ao mesmo tempo extasiados e lúcidos de um dos irmãos Marx, arrebatado pelo espírito que ele conseguiu enfim desencadear e do qual parece ser um comentário estupefato e passageiro. Nada é tão alucinante e terrível quanto essa espécie de caça ao homem, como a luta entre rivais, a perseguição nas trevas de um estábulo, de um celeiro onde por todo lado pendem teias de aranha, enquanto homens, mulheres e animais veem-se no meio de um amontoado de objetos heteróclitos cujo movimento ou ruído terão cada um seu papel.

O fato de em *Animal Crackers* uma mulher de repente cair de pernas para cima, num sofá, e mostrar por um instante tudo o que gostaríamos de ver, ou de um homem de repente se jogar sobre uma mulher num salão, dar com ela alguns passos de dança e em seguida estapeá-la dentro do ritmo, mostra uma espécie de liberdade intelectual em que o inconsciente de cada personagem, comprimido pelas convenções e costumes, vinga-se e ao mesmo tempo vinga nosso inconsciente; mas o fato de em *Monkey Business* um homem acuado se jogar sobre uma linda mulher que encontra e dançar com ela, poeticamente, numa espécie de busca do encanto e da graça das atitudes mostra uma reivindicação espiritual dupla, e mostra tudo o que há de poético e talvez de revolucionário na graça dos irmãos Marx.

Mas o fato de a música dançada pelo casal do homem acuado e da linda mulher ser uma música de nostalgia e evasão, uma música de alívio, uma música de liberação, indica o lado perigoso de todas essas blagues humorísticas e mostra que o espírito poético quando se exerce tende sempre a uma espécie de anarquia fervilhante, a uma desagregação integral do real pela poesia.

Se os americanos, a cujo espírito pertence esse tipo de filme, só querem entender esses filmes humoristicamente, e em matéria de humor sempre se mantêm apenas nas margens fáceis e cômicas da significação dessa palavra, pior para eles, mas isso não nos impedirá de considerar o fim de *Monkey Business* como um hino à anarquia e à revolta integral, o fim que põe o berro de um bezerro no mesmo nível intelectual e lhe atribui a mesma qualidade de dor lúcida que ao grito de uma mulher com medo, o fim em que nas trevas de um celeiro sujo dois criados raptos

trituras à vontade os ombros nus da filha do patrão e tratam de igual para igual com o patrão desamparado, tudo isso em meio à embriaguez, também intelectual, das piruetas dos irmãos Marx. E o triunfo de tudo isso está na espécie de exaltação ao mesmo tempo visual e sonora que todos esses acontecimentos assumem nas trevas, no grau de vibrações que eles atingem e na espécie de forte inquietação que sua reunião acaba por projetar no espírito.



**A Comicidade Grotesca do Palhaço**

WALTER DE SOUSA JUNIOR



*Dentre outras coisas o palhaço é aquele que pode ter saído da mesa em que jantou, se aparecer um prato de macarronada ele vai comer de novo, ainda que vomite. Ele é um personagem que exprime, do ponto de vista cômico, a repressão. Essa repressão se estende à sexualidade. Ele está sempre no cio. Diferente do animal que tem sempre o seu período.*

MÁRIO BOLOGNESI<sup>1</sup>

- 1 Dito durante encontro realizado no Centro de Memória do Circo (CMC) em outubro de 2010, durante o evento “Entre Risos e Lágrimas: o Teatro no Circo (da Pantomima aos Dramas)”, iniciativa do CMC em parceria com o Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura – Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.

Ninguém verá a malícia da cena registrada tanto no *Tico-tico no Fubá*, filme de Adolfo Celi de 1952, quanto no *Sua Majestade Piolin*, de Suzana Amaral, de 1971. Mas quem teve a sorte de ver o palhaço Piolin no pica-deiro do seu circo encenando a entrada “Idílio dos Sabiás”<sup>1</sup>, confirma: no momento em que o *clown* Pinati assedia, usando somente assovios, a “passarinha” representada por um Piolin travestido, há um determinado momento em que ele a convida para um passeio de charrete. Usando mímica, coloca as duas mãos fechadas à frente do corpo e balança-as lentamente, como se segurasse as rédeas dos cavalos. Piolin-passarinha, desconfiando, repete o movimento e, de repente, em vez de só balançar as mãos, puxa-as para si violentamente, várias vezes, num gesto obsceno. Arisca, como requer a uma passarinha, levanta o indicador e sinaliza: “Não, não, não!” Ela só cede quando o passarinho galanteador lhe promete casamento. Aí ela se enrosca no braço do *clown* e saem ambos assoviando a marcha nupcial. Sobre a cena, Ayelson Garcia, neto de Piolin – filho de Ayola Pinto com Nelson Garcia, o palhaço Figurinha – logo

1 Chamada também de “Namoro dos Passarinhos”. O nome usado no texto é o mesmo usado por Chicharrão (José Carlos Queirolo), que teria criado a entrada, embora seja impossível atribuir autoria a cenas representadas há pelo menos duzentos anos por palhaços. Piolin substituiu-o no Circo Queirolo na década de 1920 e, por isso, “herdou” a entrada.

esclarece: “Meu avô era palhaço de adulto, não de criança!”<sup>2</sup> Uma confirmação natural, pois era comum aos palhaços que se apresentavam nos picadeiros dos mais de oitenta circos que passaram por São Paulo entre 1930 e 1970, atuar a partir dessa comicidade. Mas sempre recorrendo à mímica ou à insinuação, nunca de forma escancarada.

No entanto, hoje prevalece uma máxima romântica, popularizada, talvez, pela imprensa.

Uma das bobagens que costumamos repetir com entusiasmo: “enquanto houver uma criança, o circo não morrerá!” Como se o circo fosse privilégio de crianças. Como se, muitas vezes, consciente ou inconscientemente, delas não nos servissemos para, indo levá-las ao divertimento, podermos matar nossa fome desse espaço arquetipal convergente, descoberto na infância, é verdade, mas que nos acompanha a vida inteira como um reduto inexpugnável onde podem persistir nossos impossíveis desfeitos (Silveira, 1978).

A afirmação é de Miroel Silveira, pesquisador que hoje empresta seu nome ao arquivo que reúne 1.080 processos de censura<sup>3</sup> sobre peças de circo-teatro e que se encontra na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Certo que a comicidade do palhaço, baseada no humor grotesco – que tem sempre como temática principal o “baixo corporal” – foi “ajustada” quando esta se transferiu para os meios de comunicação de massa, em especial a televisão. Arrelia (Waldemar Seyssel), que atuou por décadas no circo da família – o Circo Seyssel e o Circo Piolin foram as duas lonas fixas que por mais tempo atuaram em São Paulo, a primeira no Largo da Pólvora e a segunda nas proximidades da Praça Marechal Deodoro –, quando estreou na TV Record em 1953, montou uma lona no pátio da emissora, onde via a arquibancada preenchida por dezenas de crianças. Mesmo adaptando as comédias que levava no circo para a televisão, amenizou o humor grotesco, embora continuasse subvertendo a ordem, que é a função de existir do tipo excêntrico. Ajustou-se ao novo meio, enfim. Assim como Piolin atenuou a sua passarinha para o cinema.

### *O riso grotesco*

Antes de analisar a estrutura das entradas e reprises do palhaços, que perfazem a chamada “palhaçaria”, ou dramaturgia do palhaço, é preciso compreender a origem do seu humor grotesco. Ele está diretamente ligado ao riso envolvido nas performances de palhaços e bufões da Idade Média e do Renascimento durante as festas populares urbanas, em espe-

2 Afirmação feita durante debate após a exibição do filme *Sua Majestade Piolin*, com a presença da diretora, Suzana Amaral, no Centro de Memória do Circo, em 16.04.2010.

3 O acervo reúne os processos do antigo Departamento de Diversões Públicas de São Paulo, encarregado de fazer a censura teatral.

cial a do Carnaval. Aliás, o período carnavalesco envolvia o “império do contrário”, quando se rompiam as convenções sociais e as hierarquias, o que já acontecia nas festas dionisíacas, na Grécia antiga. É quando se estabelecia o caos a partir de rompimentos comportamentais e o riso se tornava grotesco, pois os aspectos refinados da vida espiritual eram explicitamente rebaixados. Georges Minois, em sua *História do Riso e do Escárnio*, aponta:

[...] o cômico popular vai espocar-se no “baixo”: a absorção do alimento, a excreção, o acasalamento, o parto na sujeira, os odores e os ruídos ligados ao ventre e ao baixo-ventre, todas as funções que rebaixam mas, por outro lado, regeneram (Minois, 2003, p. 158).

Ele se baseia em Mikhail Bakhtin, que estudou a fundo as festas populares daquele período e que defende o riso carnavalesco como “patrimônio do povo”, pois se trata de um riso geral e universal: “[...] esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 2010, p. 10).

É este o riso do palhaço excêntrico, figura nascida junto com o circo moderno, explorado comercialmente a partir do Anfiteatro de Philip Astley, criado em 1773, em Londres, para a apresentação de números acrobáticos de cavalaria. Entre um número e outro, entrava o palhaço – figura, aliás, que ainda resiste nos rodeios atuais – para fazer as “reprises”, ou seja, repetir as acrobacias, mas a partir de uma lógica transversa, montando o cavalo ao contrário, subindo de um lado e caindo do outro, entre outras *gags*. A sua contraparte do *clown* teve origem mais elaborada, na pantomima inglesa e na *commedia dell'arte* italiana. É sempre luxuoso e movido pelo espírito ordeiro. Reencontramos a dupla nos circos que chegam ao Brasil no séc. XIX, formação que se manteve até meados do séc. XX, tendo prevalecido o excêntrico, o palhaço de nariz vermelho, enquanto o *clown* foi tendo suas funções absorvidas pelo mestre de pista ou apresentador do espetáculo.

A encenação realizada pela dupla, em geral curta, com no máximo vinte minutos, pode ser uma entrada ou uma reprise. Esta última remete ao universo do circo, parodia o número acrobático, de mágica ou de equilíbrio. Já a entrada estabelece uma cena baseada num problema a ser resolvido, geralmente pelo excêntrico. O nome “entrada” provavelmente tem origem no teatro de feira, onde os artistas apresentavam números curtos na frente da tenda para atrair o público.

Entradas e reprises são em geral tão antigas quanto o circo moderno. Passam oralmente de geração a geração e o repertório se mantém na memória de cada palhaço. Tanto que muitas vezes a dupla decide na boca do picadeiro que cena vai levar naquele espetáculo. Dificilmente se conhece a autoria de uma entrada, e o repertório de um palhaço é o

seu grande patrimônio profissional. “As entradas cômicas são tão antigas, que devem ser até de domínio público”, afirma o palhaço Pururuca<sup>4</sup>.

No entanto, é a personalidade do palhaço que dá o tom da entrada, embora sua estrutura dramática jamais mude. Na definição de Aroldo Casali, o palhaço Charles: “A entrada é como *jazz*. O tema central é esse, cada um improvisa dentro do acorde do momento”<sup>5</sup>.

O processo do diálogo entre *clown* e excêntrico é a essência de uma entrada cômica, mesmo que esta precise de outros personagens para ser encenada. A lógica torta do excêntrico atrapalha a dupla a chegar à solução dentro da situação proposta. E quando chegam a algum esboço de solução, invariavelmente este desencadeia um corre-corre geral, encerrando a entrada. “O palhaço é um tipo de humorista que trabalha com sentimentos muito simples. Acho que ele não faz divagações filosóficas e psicológicas, acho que não cabe a ele essa função. O humor do palhaço se refere a sentimentos dos mais simples e que todo mundo possui. Medo, sexo, potência. E a função é resolver algum problema. Só um. Se colocar mais de um já é muito assunto para palhaço”, analisa o ator Domingos Montagner<sup>6</sup>, do grupo teatral La Mínima, que em 2006 montou a peça *Reprise*, baseada em pesquisa com os antigos palhaços de circo.

O diálogo entre a vontade de ordem e a desordem (o *clown* e o excêntrico) faz desatar a situação que abrigará a piada, sempre lançando mão do humor grotesco, muitas vezes ingênuo para esconder um toque de picardia, outras vezes intencional para ocultar um propósito pueril. Na maior parte das vezes o humor do palhaço é essencialmente físico, o que exige preparo daquele que executa as entradas. Mas não é tudo. Há uma característica própria que diferencia a dramaturgia do palhaço das outras dramaturgias, que é a sua interação com o público. Ela depende de uma tarefa difícil de dominar: conquistar a cumplicidade do público, trazendo-o para a situação encenada sem que a situação caia no burlesco.

Portanto, o palhaço deve estabelecer o jogo com a plateia, de modo que ela, intuitivamente, compreenda que aquilo é uma brincadeira da qual ele quer que todos participem. Nesse sentido, ele consegue liberar a sua capacidade de improvisação para criar situações dentro da cena estabelecida pela tradição. Aí ele passa a criar conexões entre o roteiro, o improvisado e a plateia.

O palhaço almeja unicamente o riso do público, com o exagero do corpo, dos adereços, da roupa e da maquiagem, alocados em situações dramáticas hiperbólicas. O exagero extrapola os limites do verossímil e se aloja no terreno do fantástico. Esse movimento é garantido unicamente pelo jogo cênico, prioritariamente improvisado. (Bolognesi, 2003, p. 184)

4 Depoimento dado no evento citado, realizado no Centro de Memória do Circo.

5 Idem.

6 Idem.

### *Escola europeia do humor físico*

Arrelia e Piolin cresceram e se formaram palhaços dentro da tradição que veio com os circos da Europa a partir de meados do séc. XIX. Enquanto o primeiro descende da família Seyssel, oriunda da França, o segundo cresceu aprendendo a arte da palhaçaria com os *clowns* Alcebíades Pereira e Henrique Seyssel, além do excêntrico Puxa-Puxa (Vicente Seyssel), tios de Arrelia, os dois últimos (Noronha, 1948). Há ainda a influência do clã dos irmãos Queirolo, de origem espanhola, pois Piolin fora contratado para substituir o grande excêntrico Chicharrão em 1920 no Circo Queirolo.

Com esta luxuosa escola circense, Abelardo Pinto, torna-se palhaço em 1917, quando o Circo Americano de seu pai, Galdino Pinto, passava por Manhuaçu (MG). No início da década de 1920 foi apelidado Piolin, “barbante” em espanhol, alvo da chacota de uma trupe ibérica que ria das suas pernas finas. Sua compleição diminuta, estatura baixa, parece lhe ter propiciado certo domínio cênico, reconhecido pelos intelectuais modernistas a partir de 1926. Foi descoberto pelo poeta Blaise Cendrars, que viu o espetáculo e foi gabar-se para o grupo que o recepcionava no Brasil. Logo a arquibancada do Circo Alcebíades, montado no Largo do Paissandu, foi visitada pelo círculo intelectual paulista. A performance de Piolin foi enaltecida em artigos publicados pelos modernistas, entre eles Yan de Almeida Prado, que, em 1957, na Folha da Noite, destaca a voz do excêntrico: “O riso de Piolin é inimitável. [...] Palhaço algum consegue reproduzir os gritinhos e guinchos que ele dá, quando finge raiva, satisfação ou pavor. Nenhum consegue igualar aquela voz, que por si só é um poema” (*apud* Dantas, 1980, p. 123). A descrição minuciosa de Menotti Del Picchia no Correio Paulistano sobre a construção de uma morte cômica, revela detalhes da sua comicidade física:

Piolin leva um tiro que lhe desfecha Alcebíades. A sua primeira sensação é física, traumática. Apalpa-se para reconhecer a ferida. São movimentos rápidos, apavorados de um realismo digno de um Novelli. Depois, convencido de que está são, cria a morte épica. Já é a farsa em todo o seu esplendor de simulação. Sacode-se, toma posições imponentes e trágicas, criando a morte dramática do *grand-guignol*, depois é a convenção cênica: estiliza a morte... Tem algo de cisne romântico de Pavlova, atinge o lirismo plástico de uma morte musical e coreográfica. Depois é a morte sentimental. Piolin já está em terra. São os últimos estertores agônicos. São rítmicos, geométricos, absolutamente tocantes e elegantes, medidas de pavana, cortesias finais de minuete... (*apud* Fonseca, 2007, p. 201)

Por fim, sua expressividade corporal traz características que o diferenciam na comparação com outros palhaços, traços notados pelo fino observador, especialmente quando este usa o filtro da memória, como é o caso de Paulo Emílio Salles Gomes.

Piolim<sup>7</sup> agradece as palmas com meneios cheios de gentileza feminina. Piolim, assim como Charlie Chaplin, pode ser gentil e feminil porque não é nunca equívoco. [...] No *Peso Pesado*, uma das suas burletas mais mediócras, Piolim deixa de lado os recursos imensos de mímica que possui; mesmo de seu fabuloso repertório de maneiras diferentes de andar, de parar, ele não lança mão. [...] Piolim membro da “Sociedade de guerra às mulheres levianas” é surpreendido pela família numa casa suspeita, bêbado, fantasiado com um vestidinho muito curto, sem mangas e com um pandeiro. É uma cena que procura diretamente o grotesco e que no entanto não anula a inatingível ingenuidade essencial que Piolim possui (Gomes, 1986, pp. 46-51).

Outro aspecto ainda caracteriza sua particular comicidade: a linguagem, calcada em rápidos discursos desenfiados em que as ideias desfilam sem nexos ou conexão aparente, mas que ao final expressam uma história fechada, pontuada de tortuosidades verbais. Como deixou num raro disco, gravado em 1929, ao analisar a anatomia humana:

Olha, veja só: a gente está numa sala cheia de moças, numa visita de cerimônia, a gente tem que tirar o lenço do bolso e levar ao nariz e... rrrrrrrrr! Que coisa mais feia, meu Deus! Às vezes uma senhorita qualquer dá uma risada e nós ficamos tão encabulados! Ora, pois nós não podíamos ter o nariz num outro lugar? Mais ou menos, assim, na altura dos... bolsos das calças! Ora, seria uma coisa mais cômoda. Porque a gente pegava o lenço, enfiava nos bolsos das calças sorrateiramente, assoava o nariz sem ser visto. Seria muito mais bonito e mais agradável<sup>8</sup>.

“*Boua talde!*”

A linguagem é geralmente recurso desenvolvido à custa de experiência, triangulação com a plateia e observação atenta. Impossível se referir a Arrelia, por exemplo, sem que o “como vai, como vai, como vai?” assalte a lembrança como ruído de fundo de suas apresentações na televisão, no programa que manteve na TV Record entre 1953 e 1974. O bordão já havia rendido a marcha “Muito bem!”<sup>9</sup>, gravada em 1951 com o parceiro e sobrinho Pimentinha (Walter Seyssel). Mas seus recursos de linguagem antecedem ao bordão. Quando, em 1927, seu pai, o palhaço Pingapulha, sentindo o peso da idade, escolheu Waldemar para substituí-lo, este decidiu criar um tipo diferente do excêntrico clássico. Na reportagem escrita por Roberto Freire em 1966, para a revista *Realidade*, aparecem alguns detalhes do processo:

Começou pela cabeleira. Não recorda como era a original, mas escolheu os desenhos e cores para o rosto em função dela.

7 Alguns autores empregam Piolim, na forma aportuguesada do termo espanhol. Mas o próprio palhaço, que incorpora em 1929 o nome artístico ao de batismo, prefere Piolin.

8 78 rpm, Victor, no. 33.242, dezembro de 1929. Acervo do Centro de Memória do Circo, São Paulo-SP.

9 Arrelia divide a autoria da marcha com Manoel Ferreira e Antônio Mojica.

O nariz começou enorme e ele foi diminuindo-o sempre, até chegar à atual ponta vermelha arrebitada. Depois vinha a boca. Estudando sua própria fisionomia, notara a necessidade de um ponto móvel no rosto que servisse de atração imediata para o público. Seu lábio superior é longo. Falando diante do espelho, percebeu que movimentava-o exageradamente. Então era por ali – se bem valorizado pela pintura – que forçaria o público a prestar atenção à sua figura cômica. Aumentou o beijo com tinta branca. Com um pouco de cor roxa, alargou o lábio inferior também. Os olhos são pequenos. Para destacá-los, precisava levantar as sobrancelhas. Inventou uma, curta, loira, com os pelos eriçados, aplicados no meio da testa. Duas manchas laterais vermelhas na face, unindo os olhos, orelhas e quase chegando ao beijo branco e estava pronta a cara (*Realidade*, outubro de 1966, reportagem de Roberto Freire).

Alguns anos depois, numa outra entrevista, resumiu o tipo, bem diferente de Chicharrão, Piolin e Torresmo. “Alto e desengonçado quando todos os palhaços excêntricos são baixos, sem sapatos de bicos imensos e finos e sem bengalas compridas, falando difícil sem saber e errando sempre (*“boua talde”*). Enfim, é um tipo de rua, um misto de gente que encontrei em teatro, cinema e TV e na própria rua; um tipo que vai indo, mesmo sem instrução e metido a sebo.” (“Ele defende sua causa, fazer rir”, *Folha de São Paulo*, 27 de maio de 1971). Este falar errado, tão característico à sua comicidade, surgiu de observação atenta de personagens populares. A exemplo da relação que o diretor italiano Federico Fellini faz em seu documentário *Os Palhaços (I Clowns, 1970)*, a comicidade grotesca está na sociedade, nos personagens pitorescos das cidades<sup>10</sup>.

Afonso Schmidt, em crônica sobre Arrelia, conta: “Cada noite, uma anedota nova. Em cada anedota ele põe um pouquinho da sua alma popular, solidária com as agruras do povo.” Relata ainda que Arrelia era assombrado todas as noites pela presença lúgubre de um censor. Chamado a comparecer no departamento para explicar suas piadas, este revela: “Pois eu gosto muito de ouvir as suas anedotas. Aquela de ontem, hein? A mulher da fila de açúcar... O engraxate que não tinha onde dormir... O chefe de família que aproveitou a saída de uma mudança para aboletar-se na casa, sem licença do senhorio...” Mas esses temas incomodam a censura. Arrelia afirma que continuará falando daqueles que perfazem a vida, “dos pobres diabos, dos pés-rapados, dos infelizes, isto é, da minha gente” (Schmidt, pp. 150-153).

Schmidt define Arrelia, no segundo parágrafo da crônica, como o palhaço das crianças: “De vez em quando, oferece um espetáculo aos meninos pobres do bairro. Já deu mais de 70.000 entradas aos seus ami-

10 Reflete o menino, personagem que se assusta com a chegada do circo à sua aldeia, após sair do espetáculo, em casa, preparando-se para dormir: “Aquela noite acabou mal. Os palhaços não me fizeram rir e, sim, me assustaram. Aqueles rostos de gesso, expressões indecifráveis, aquelas máscaras retorcidas, os gritos, risadas, as piadas atroztes, me lembravam outras figuras estranhas e inquietantes que vagavam por cada aldeia do campo...”

guinhos”. Até que descobriu uma forma mais fácil de levar o circo até eles. Em 1953, depois de passar pela TV Paulista, inaugura o *Cirquinho do Arrelia* na Record. Um ano antes, seu circo, transferido da Liberdade para o Vale do Anhangabaú, incendiou-se acidentalmente. Não teve dúvidas – era hora de ir para a televisão. Numa entrevista concedida a uma revista da Escola Brasileira de Psicanálise, afirmou: “O palhaço na televisão foi mais puro, pois eu estava em contato direto com as famílias. No circo era diferente, ia quem queria ir. Então, eu tirei todo aquele tom malicioso, todo o duplo sentido que tinha no circo”<sup>11</sup>.

Até mesmo Piolin, depois de anos sem circo – foi despejado do terreno que ocupou na avenida General Olímpio da Silveira de 1949 a 1961 –, quando é convidado a conduzir o espetáculo na sua velha lona montada, em 1972, sob o vão livre do Museu de Arte de São Paulo para comemorar o cinquentenário da Semana de 22, não hesita em afirmar à reportagem da *Folha de S. Paulo*: “Não posso é parar. Aos 75 anos começo a rodar com o meu circo novamente. Para mim não existe fracasso. Apenas fico triste quando não estou fazendo a garotada se divertir” (“Piolin: não posso parar”, *Folha de S. Paulo*, 9 de julho de 1972).

A comicidade grotesca do palhaço advém do seu tipo, que é a representação do velho insaciável, que a despeito da careca, da bengala, e das vestes desproporcionais, quer mais vida, fazendo pouco da experiência para viver tudo de novo. No entanto, quando se depara com seu discurso sendo apropriado pelos meios de comunicação – e foi esse o caso de Piolin e de Arrelia –, busca na tradição e no público formas de continuar triangulando a sua comicidade. Inspirado pela mais profunda sabedoria excêntrica, sabe que, apesar do improvisado exigido pelo momento, continuará ainda a desempenhar o seu papel transformador, advindo do grotesco, ainda que em picadeiros menos poeirentos.

### Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 2010.
- BOLOGNESI, Mário. *Palhaços*. São Paulo, Ed. Unesp, 2003.
- DANTAS, Arruda. *Piolin*. São Paulo, Editora Pannartz, 1980.
- FELLINI, Federico. *Os Palhaços [I Clowns]*, Itália, 1970.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade – Biografia*. São Paulo, Globo, 2007.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. “Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro, texto inédito”. *Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

<sup>11</sup> Entrevista concedida ao periódico Correio, da Escola Brasileira de Psicanálise, número 13, dezembro de 1995, pp. 4 a 10.

- MINOIS, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo, Ed. Unesp, 2003.
- NORONHA, Paulo de. *O Circo*. São Paulo, Academia de Letras de São Paulo, 1948, Cena Brasil – Volume I.
- SCHMIDT, Afonso. *São Paulo dos Meus Amores*. São Paulo, Clube do Livro, 1954.
- SILVEIRA, Miroel. “O Circo: Espaço Arquetipal Convergente”, in *O Circo*, catálogo de exposição promovida pela Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. São Paulo, Paço das Artes, 1978.
- SOSA JUNIOR, Walter de, e TAMAOKI, Verônica. “Entre Risos e Lágrimas: O Teatro no Circo (da Pantomima aos Dramas)”, iniciativa do CMC em parceria com o Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura – Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.
- SOSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no Picadeiro – Circo, Circo-teatro e Circularidade Cultural na São Paulo das Décadas de 1930 a 1970*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em março de 2009.

*Reportagens e discos*

- ESCOLA BRASILEIRA DE PSICANÁLISE. *Correio*, n. 13, Escola Brasileira de Psicanálise, dez. 1995, pp. 4 a 10.
- “Ele defende sua causa, fazer rir”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 maio 1971.
- “Piolin: não posso parar”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jul. 1972.
- FREIRE, Roberto. *Realidade*, out. de 1966.
- PINTO, Abelardo. 78 rpm, Victor, no. 33.242, dez., 1929. Acervo do Centro de Memória do Circo, São Paulo.

## Duas Entradas Circences Clássicas



*A sonâmbula*

PALHAÇO 1: Estou triste, chateado, pois a minha mulher está muito doente.

PALHAÇO 2: É? O que ela tem?

PALHAÇO 1: Uma doença terrível... Ela está dormindo e de repente sai andando pra rua...

PALHAÇO 2: Mas você não acorda ela?

PALHAÇO 1: Não, não pode. Se acordar, ela morre! O médico avisou... Mas o mais complicado é que tudo o que ela vê, ela pega das outras pessoas. Chapéu, carteira, tudo!

PALHAÇO 2: Como é o nome dessa doença?

PALHAÇO 1: Sonambulismo.

PALHAÇO 2: É gatunismo! Isso sim!

PALHAÇO 1: Mas no dia seguinte, às seis da manhã, eu devolvo tudo. Todo dia eu faço isso. Por falar nisso, olha ela vindo aí... Ela tá dormindo. Não faz barulho que ela morre!

*Entra a mulher em posição de sonâmbula, mãos à frente. Vai ao Palhaço 1, apalpa-o e o reconhece. Caminha para o Palhaço 2, repete a operação de apalpar e leva seu chapéu.*

1 O denominado *Palhaço 1* exerce as funções do *clown*, enquanto o *Palhaço 2* as do excêntrico.

PALHAÇO 2: A sua mulher levou o meu chapéu!

PALHAÇO 1: Tudo bem, amanhã às seis horas eu devolvo.

PALHAÇO 2: Mas vou ficar sem ele até amanhã?

PALHAÇO 1: Lá vem ela de novo! Quietos!

*Ela repete a operação: passa pelo marido e segue para o Palhaço 2. Apalpa-o e pega sua bengala.*

PALHAÇO 2: Primeiro o chapéu... Agora a bengala!

PALHAÇO 1: Mas amanhã, seis horas eu devolvo...

PALHAÇO 2: Por que ela não tira de você?

PALHAÇO 1: Porque ela me conhece.

PALHAÇO 2: Vamos trocar de lugar!

*Ela entra e vai direto ao marido. Depois segue para o Palhaço 2. Apalpa-o e tira seu paletó.*

PALHAÇO 1: Fica quieto, senão ela morre. Amanhã, seis horas, eu te devolvo!

*Ela volta e repete novamente a operação. Para no Palhaço 2 e tira as suas calças.*

PALHAÇO 2 (*desfilando*): Olha só a minha situação!

PALHAÇO 1: Amanhã, seis horas, eu te devolvo!

*A mulher volta e o Palhaço 2 avisa:*

PALHAÇO 2 (*apontando para as ceroulas*): Esta é a última trincheira!

*Ela apalpa, apalpa, e acaba se abraçando ao Palhaço 2.*

PALHAÇO 1: Ei!

PALHAÇO 2 (*gostando*): Não fala senão ela morre!

*Os dois saem de braços dados.*

PALHAÇO 1: Volta aqui!

PALHAÇO 2 (*pedindo silêncio com o dedo sobre os lábios*): Psiu! Amanhã, às seis horas, eu devolvo!

### O boxe

PALHAÇO 1: Eu estou nervoso!

PALHAÇO 2 (*desafiando-o*): Mas eu estou mais do que você!

PALHAÇO 1: Você não me conhece!

PALHAÇO 2: Conheço! O dia que eu te encontrar sozinho você vai ver uma coisa!

PALHAÇO 1: Ué! Mas eu estou sozinho agora!

PALHAÇO 2: Não, agora você está comigo!

*Entra o Mestre de pista.*

MESTRE: Vocês querem brigar? Então vamos fazer uma luta decente. Um duelo com armas de fogo!

PALHAÇO 2: Fogo? Como é isso?

MESTRE: Arma de fogo. Você pega a arma, fica de costas para ele (*aponta para o Palhaço 1*), os dois dão três passos e... pum!

PALHAÇO 2: Como?

MESTRE: Faz pum!

PALHAÇO 2: E se eu não tiver com vontade?

PALHAÇO 1: Presta atenção! Se você não fizer pum!, eu faço! E aí eu te mato!

PALHAÇO 2: Desde quando pum mata? Pode deixar um pouquinho tonto, mas não mata!

MESTRE: Vamos fazer diferente! Vamos fazer uma luta mais decente ainda! Uma luta de boxe!

PALHAÇO 1: Boxe!

PALHAÇO 2: Aí eu topo!

*O Mestre de pista entra com as luvas. Joga um par aos pés de cada palhaço, no chão.*

MESTRE: Calcem as luvas!

*O Palhaço 2 se senta no chão e tenta colocar as luvas nos pés.*

PALHAÇO 1: O que é isso? O que você está fazendo?

PALHAÇO 2: Calçando...

PALHAÇO 1: Não! Calçar não é no pé. É na mão!

MESTRE: Levanta daí e coloca as luvas!

*Com as luvas calçadas, os lutadores se posicionam.*

MESTRE: Vamos começar a luta. Atenção! Posições! Na hora que eu contar até três, batam à vontade!

PALHAÇO 2: À vontade!

MESTRE: Vamos lá! Um! Dois! Três!

*Os dois palhaços começam a bater sem dó no Mestre de pista.*

MESTRE: Para, para! Você tem que bater nele e ele tem que bater em você!

PALHAÇO 2: Vamos fazer diferente! Eu bato nele e ele apanha de mim!

PALHAÇO 1: A luta é entre nós dois! Eu e você!

MESTRE: Podem começar!

*O Palhaço 1 leva a luta a sério, mas o Palhaço 2 fica fugindo, dançando, sem enfrentar o oponente.*

MESTRE (*para o Palhaço 1*): Você tá com medo?

PALHAÇO 1: Eu não! (*para o Palhaço 2*) Você quer parar?

*O Palhaço 2 faz firula, rebola, e o palhaço 1 acerta-lhe o traseiro com a luva.*

PALHAÇO 1: Vem!

*O Palhaço 2 decide atacar, mas acaba levando um tapa na cara. Volta cambaleando.*

PALHAÇO 2 (*ao Mestre de pista*): Essa luta tá errada!

MESTRE: Por quê?

PALHAÇO 1: Eu comecei apanhando!

MESTRE: Você é burro! A hora que ele for bater, você abaixa!

*A luta é retomada. O Palhaço 1 vai até o Palhaço 2 e se abaixa. Este espera que ele se levante para acertar novo tapa. O Palhaço 2 volta cambaleando para o Mestre de pista.*

PALHAÇO 2: Abaixei antes e apanhei depois.

MESTRE: Então abaixa depois!

PALHAÇO 2: Depois?

MESTRE: Então faz o seguinte: nem antes nem depois. Na hora!

*Retomam a luta e o Palhaço 2 consegue encaixar o golpe após abaixar-se. O Palhaço 1 o chama de volta e o Palhaço 2 repete o golpe, acertando. Na terceira vez, o Palhaço 1 se abaixa, escapa do golpe e acerta o Palhaço 2, que cai no chão. O Palhaço 1 parte para cima dele e começa a bater.*

MESTRE: Não! Não! Não! Quando o adversário estiver no chão, não pode bater!

PALHAÇO 1: Não poder bater? Por que não?

MESTRE: É a regra da luta!

PALHAÇO 2: Então, caiu no chão não pode bater?

MESTRE: Não pode.

*O Palhaço 2 se levanta, dá um tapa no Palhaço 1 e, quando este reage, ele corre e se joga no chão. O Palhaço 1 reclama com o Mestre de pista. Enquanto isso, o Palhaço 2 se levanta de novo, cutuca as costas do Palhaço 1, este se vira e leva outro golpe. Antes da reação, o Palhaço 2 se joga no chão de novo.*

PALHAÇO 1: Vamos parar com isso! Assim não vale!

MESTRE: Então vamos fazer o seguinte: a luta agora é no duro!

*O Palhaço 1 se levanta e o Palhaço 2 lhe dá um tapa no seu traseiro. A luta recomeça e os dois adversários vão trocando golpes alternados um na cara do outro. Depois de uns quatro golpes, começam a cambalear. O Mestre de pista manda-os voltar à luta. Começa a tocar uma valsa e os lutadores começam a dançar. Primeiros sozinhos e, por fim, abraçados. Termina a valsa e voltam a lutar. Vão acertando os golpes e cambaleando. Continuam a lutar até que as luvas caem e começam a atirá-las um no outro. O Palhaço 1 pega um balde e ameaça jogar água no Palhaço 2. O Mestre de pista tira o balde das mãos do Palhaço 1. O Palhaço 2 apanha outro balde e corre para atirar a água no Palhaço 1, que corre na direção da plateia. O Palhaço 2 joga o conteúdo do balde na plateia e, em vez de água, caem confetes.*

As duas entradas aqui relatadas foram encenadas pelo palhaço PicoLy (Benedito Sbano), então com 83 anos, durante o projeto *Entre Risos e Lágrimas – O Teatro no Circo (da Pantomima aos Dramas)*, realizado entre os meses de outubro e dezembro de 2010. O evento foi organizado pelo Centro de Memória do Circo, da Secretaria da Cultura da cidade de São Paulo e pelo Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. A edição de texto é do pesquisador Walter de Sousa Junior.





# **Riso (Verde e) Amarelo?**

WELINGTON ANDRADE

*“Não há nada que um humor inteligente não possa resolver  
com uma gargalhada, nem mesmo o Nada.”*  
ARMAND PETITJEAN, *Imagination et réalisation.*

O riso no Brasil está em toda parte – na publicidade, na televisão, na grande imprensa, no cinema, no teatro –, embora muitos apontem para o processo de desvitalização pelo qual tem passado a comicidade brasileira.

Em encontro realizado no Tusp no último dia 9 de abril, o historiador Elias Thomé Saliba (professor livre-docente na FFLCH-USP) e os dramaturgos Luís Alberto de Abreu e Mario Viana (ambos autores de inúmeras criações bem-sucedidas no terreno da comédia) discutiram o tipo de humor que se faz no País hoje e sua vinculação com as experiências do passado.

O debate enveredou pela índole da comicidade brasileira, abordando temas como a prontidão crítica do gênero cômico, o poder de influência da indústria cultural sobre o humor no teatro, a permanência do espírito do teatro de revista nos dias de hoje e o surgimento do mais novo modismo na esfera da comédia: o *stand-up*.

Evocando os mais variados exemplos de anedotas, paródias, caricaturas, filmes, peças de teatro, programas de rádio e de tevê, os três debatedores (eles mesmos donos de um bom-humor impagável) apontaram para uma questão que merece ser investigada mais a fundo, sobretudo em uma época na qual o brasileiro parece viver sob o signo da felicidade: não estaria o país domesticando por demais o poder destrutivo do riso e acomodando seu componente mais agressivo?

WELINGTON ANDRADE: *Existe algum humor que pode ser chamado de brasileiro?*

LUÍS ALBERTO DE ABREU: Eu creio que sim, embora os fundamentos do humor sejam universais. De acordo com o desenvolvimento cultural do país, dá para pensar, sim, em algumas características. Eu imagino que o humor brasileiro – principalmente porque nossa cultura tem um forte componente oral – é bastante diferenciado, por exemplo, do humor francês ou do humor inglês. Por questões históricas, estamos muito próximos da análise que Bakhtin faz sobre a cultura popular. O fenômeno urbano no Brasil é muito recente. Todo nosso lastro é de personagens rurais, da cultura milenar agrária de que fala Bakhtin. O Brasil ainda conserva as características da comédia popular.

MARIO VIANA: Tanto o Martins Pena como Artur de Azevedo usam muitos personagens vindos da roça para a cidade, explorando essa pegada que eu chamo de “brejeira” – um olhar meio irreverente sobre o comportamento, sobre o poder, sobre quem está acima e quem está abaixo na escala social. Os dois maiores comediantes do cinema brasileiro são Mazzaropi e Renato Aragão, que vêm do ambiente rural e dão um nó nos personagens urbanos. Eles vingam, de certa maneira, todos os sapos que engoliram. O humor brasileiro tem muito disso: o gostinho da vingança, que é uma herança do Arlecchino da *commedia dell'arte*.

ELIAS THOMÉ SALIBA: Eu acho que é difícil arriscar a definir uma vocação típica do humor, não só brasileiro, mas de qualquer outra cultura, porque o humor é uma modalidade de experiência tão diversa, tão multifacetada, que é difícil teorizar sobre ele, a não ser que se faça uma filosofia da história, que não está mais na moda, não é? Mas eu arrisco: acho que o humor brasileiro típico é paródico. Mas não paródia no sentido original, de “canto paralelo”. A vida do brasileiro é tão cheia de incongruências que, para fazer humor, ele faz uma paródia da vida real. Eu me lembro aqui, por exemplo, da frase do Paulo Emílio Salles Gomes analisando o Mazzaropi e a chanchada: ele dizia que nossa capacidade paródica resulta “daquela nossa incapacidade criativa de copiar...” [risos]. Eu acho que isso tem a ver com a nossa história brasileira, porque, se a realidade já é engraçada, basta que façamos uma paródia do real. Vou citar um exemplo do qual eu gosto muito: em 1912, quando se abriu a avenida Central no Rio de Janeiro, durante a grande reforma urbana que a cidade sofreu, o único prédio que ruiu por erro de cálculo foi o do Clube de Engenharia... [risos] Se a realidade já é engraçada, não há contraste para produzir o senso de humor. Antes de ir para a Europa, Alcântara Machado afirmava que o que caracterizava negativamente o teatro brasileiro era a revista e a burlleta. Ao voltar para o país, já tem outra visão: ele vê a comédia brasileira e o teatro cômico brasileiro nascendo das ruas, dos bares, das macumbas...

WELINGTON: *A recepção deste humor, por parte da plateia, é crítica? O humor de inversão paródica é corrosivo? Ou induz somente a uma atitude contemplativa?*

ABREU: Eu acho que a comédia é corrosiva. Qualquer comédia é sempre paródica e vai exigir, então, o raciocínio do público. O público precisa estabelecer uma comparação entre o real e o que está sendo mostrado. A partir daí, a comédia é crítica. Na comédia, o público não é excluído; no drama, às vezes, sim.

WELINGTON: *E essa é uma operação ativa?*

ABREU: Certo, porque na comédia o público está consciente da situação. Agora, se ele vai agir, eu não poderia responder.

VIANA: Eu não conheço ninguém que tenha saído do teatro e pegado em armas. Mas você sai de uma comédia pensando criticamente, sim. Ela mexe com as pessoas. O problema é que, na hora em que você faz a pessoa rir, ela acha que não pensou tanto.

SALIBA: A primeira coisa que falo para quem deseja estudar o humor é que nunca se deve esquecer que humor é diversão. As pessoas vão assistir a uma comédia para se divertir, para rir. A questão da recepção precisa ser mais bem trabalhada, nós a conhecemos muito pouco. Eu acho que a melhor comédia é aquela que melhor interage com o público, resgatando o sentido original da comédia que era a comunhão. A maior parte das recentes pesquisas neurológicas mostra que o que provoca o riso, muitas vezes, não é a piada propriamente dita, e sim a sociabilidade. Dificilmente nós conseguimos rir sozinhos ou dar uma gargalhada de forma solitária.

VIANA: Por isso é que há dias em que a plateia, ao comprar o ingresso, combina de não rir. É tudo previamente combinado entre o público no saguão...

ABREU: Não sei se é uma questão de dia, de astral, de público, mas têm dias em que ninguém ri... [risos]

SALIBA: Aristóteles dizia que “o homem é o único animal que ri”. Então, vem o Millôr Fernandes e completa: “E é rindo que ele mostra o animal que é”. Os pesquisadores da fisiologia, incluindo darwinistas, neodarwinistas e tantos outros, descobriram que os ancestrais primatas já se reuniam nas cavernas para ventilar em uníssono, ou seja, para rirem juntos.

ABREU: Eu acho que seria muito importante avaliar também a história do espetáculo. Eu comecei a estudar as comédias portuguesas do séc. XIX e não achava graça nenhuma naquilo. E a conclusão a que cheguei foi que a dramaturgia não era o que aquela comédia tinha de mais importante. O que era importante era o espetáculo e o ator que pegava o texto como pretexto, como na *commedia dell'arte*, aliás, como em toda a tradição do ator. Sinto muitas vezes que hoje o humor já está amarrado no texto, no enredo, nas personagens, nos ganchos, amarrado em tudo isso. E que o ator não vai além disso. Os grandes atores do séc. XIX, ao

contrário, tinham um cabedal imenso para fazer comédia num contexto “sem graça” como aquele.

VIANA: Eu senti isso lendo as comédias de José de Alencar... E pensava: “Mas isso aqui é comédia?”

SALIBA: No passado, Chaby Pinheiro e Leopoldo Fróes eram os atores que sabiam encarnar aqueles tipos. No teatro de revista havia rubricas, e muitas delas eram sugestões aos atores. Mas isso é uma coisa um pouco perdida, a qual dificilmente conseguimos resgatar do passado. Outra questão importante é a da oralidade, e eu acho que a cultura brasileira é fortemente auditiva, até mesmo porque até 1930 quase 60% da população era de analfabetos...

WELINGTON: *O humor veiculado nos produtos da indústria cultural interfere no teatro? De que forma?*

VIANA: Nos concursos de dramaturgia que me chamam para ser jurado, eu percebo que as pessoas escrevem para a televisão... E agora com a influência das TVs a cabo, das *sitcoms*, muitos autores dão aos textos um ritmo de *sitcom*... Eu gosto de *sitcom*, mas a comédia em teatro é outra coisa. É outra linguagem, outro ritmo. Quando você diz que vai escrever uma comédia, muita gente acha que você vai fazer *Zorra Total*, *A Praça é Nossa* ou *Friends*.

ABREU: Eu acho que a indústria cultural tenta uniformizar, e isso é um problema. Mas acho que a questão fundamental é a da linguagem mesmo. O teatro tem que impor sua linguagem, que é diferenciada, que é a linguagem da experiência. Numa comédia de televisão, é possível fazer humor só com as palavras. Não está acontecendo nada, mas há piadas. No teatro, a gente vê uma comédia e se entrega para aquela trama, para aquele personagem. A gente acompanha a triste trajetória do personagem cômico, e isto é uma experiência do início ao fim.

SALIBA: Eu acho que o teatro pode, inclusive, salvar a comédia dessa doença da indústria pesada, na qual o autor ou o comediante tem de produzir toda semana. O teatro tem uma vocação sublime para a comédia, porque nele é proibido editar, está tudo ali. Já o humor de televisão virou um humor de edição. E, nesse caso, você perde a raridade da palavra, a intensidade do ato. Quer maior estado de inferioridade emocional do que uma pessoa diante do que capta a câmera, editando e deformando a fala da vítima?

WELINGTON: *Qual é a influência que a escatologia e as bizarrices de tipo juvenil exercem sobre o teatro?*

VIANA: A rigor, não há problemas em falar dessas coisas, brincar muito com isso. É meio uma grande criancice, é como se toda a plateia naquele momento virasse um grande *playground*. Escatologia e bizarrice produzem o riso, produzem o prazer nas pessoas.

ABREU: Eu acho que a escatologia e as bizarrices fazem parte do grotesco e são elementos muito importantes para chocar um pouco o

conceito civilizado, o burguês, a comédia higienizada. Mas eles em si não bastam. Isto não impede que você trabalhe com uma linguagem extremamente poética dentro do grotesco – o que faz parte da ambivalência da própria comédia.

WELINGTON: *A escatologia virou um princípio estruturante, por exemplo, do cinema norte-americano de entretenimento.*

ABREU: Bakhtin diz que você pode trabalhar a escatologia de forma elevada. Imagina só fazer a cena do balcão entre dois excrementos: o excremento Romeu e o excremento Julieta; é shakespeariano! Agora, utilizar tais recursos como elementos estruturantes é uma aberração.

VIANA: Isso é resultado da generalização da indústria cultural, que nivela por baixo. Escatologia e pronto. Três ou quatro palavras...

ABREU: De cada quatro palavras que os negros falam nos filmes americanos, três são palavras...

SALIBA: Em épocas de crises de utopias, em crises de projetos futuros, como a época na qual estamos vivendo agora, surge esse apelo à comédia escatológica ou às piadas abaixo da cintura. Quando o jovem não tem utopias disponíveis, ele vai para a utopia da negação ou da transgressão gratuita. Certas situações, como a morte, por exemplo, são difíceis de serem exploradas pelo humor. E olha que não há coisa mais sublime do que fazer humor, fazer comédia, em cima dos limites. A PRK-30 fazia anúncio de casamento com a marcha fúnebre e anúncio de falecimento com *Happy Birthday to You*. Eles cantavam: “Grudi naiti tuiú, Grudi naiti tuiú, Grudi naiti, Fulano, que já vais pro Caju” [risos]. Daí eles anunciavam a morte, por um processo de transferência. Em vez de falarem do morto, eles falavam do carro que atropelara o morto: “Faleceu hoje o Senhor Eleutério de Tal, atropelado por um automóvel Studebaker, ano 1939, pneu de banda branca, 38 cilindros, faróis de neblina...” [risos]. Aqui, você está falando dos limites e da morte, que é escatológica em sentido literal.

VIANA: Eu sou a última pessoa nesta sala a falar mal de palavrão no teatro, porque escrevi *Ifigônia* e *Um Chopes, Dois Pastel...*, mas tem palavrão que é mal usado, que está sobrando.

WELINGTON: *O espírito do teatro de revista permanece hoje no humor brasileiro?*

SALIBA: Eu acho que permanece naquela vocação cômica paródica que mencionei no início. Acho interessante falar desse homem meio desenraizado, que não é da cidade e que dialoga com o público urbano, um ser em mobilidade permanente, retratado muitas vezes no teatro de revista. O teatro de revista se caracteriza, a meu ver, por misturar diferentes linguagens, que é um pouco também a vocação do povo brasileiro. Ele gosta de dança, gosta de ritmo. Somos uma cultura fortemente auditiva.

ABREU: A revista, desde o século XIX, influenciou demais nosso humor e nossa forma de conceber o espetáculo. Mas hoje este espírito

da comédia está em baixa. Atualmente, uma atitude mais burguesa, da comédia de sala de estar, de certa maneira, está empanando o vigor da comédia. A partir dos anos de 1970, 1980, a gente começou a perder o caráter do personagem em movimento, que estava presente na comédia. Lembro que comecei o projeto de comédia popular brasileira porque de certa forma percebi que a festa estava acabando, a cozinha estava acabando. Fiz um pouco o projeto Comédia Popular Brasileira para restaurar a comédia no âmbito da praça, da comunhão, que de certa maneira se refaz ali em torno do palco e da plateia. Todo mundo ri ao mesmo tempo, e isso é comunhão. O teatro de revista tem muitos elementos que ainda podem revitalizar a comédia.

WELINGTON: *Mas onde está a permanência da revista hoje? Na televisão? No teatro?*

ABREU: Ela continua influenciando o humor, mas tudo se diluiu um pouco.

VIANA: Eu acho que o sentido do teatro de revista mudou, mas a “filosofia” dele permanece. Faz parte da atitude, por exemplo, de a gente brincar com tudo, fazer piada de uma tragédia, três minutos depois de ela ter acontecido. Que eu sempre relatei com a influência judaica, do judeu que ri de si mesmo.

SALIBA: Essa é uma questão muito interessante. Quando o Ayrton Senna morreu, menos de vinte e quatro horas depois já me mandavam anedotas... É de se perguntar: o que acontece com uma cultura que começa a fazer logo piada das coisas mais trágicas? Eu acho que tem a ver com a afetividade. As nossas relações sociopolíticas são muito marcadas por uma ética emotiva, que vem de nossas raízes históricas. E a gente vai se livrar cada vez mais delas, conforme conseguirmos formar uma sociedade em que as leis funcionem, os regulamentos funcionem... Aqui, não, aqui funciona o famoso “jeitinho”, a afetividade.

VIANA: Nós somos o único país onde lei “não pega”! Como uma lei pode “não pegar”?

SALIBA: As pessoas falam: “Ah, mas é um país violento”. É óbvio que é violento! Se você vive numa sociedade sem mediações, em que as leis não funcionam, você pode fazer o que quiser, usando a afetividade e só. Eu sempre imagino que estamos nos livrando disso gradativamente, mas às vezes temos algumas recaídas. A eleição do Tiririca, por exemplo, é uma recaída na ética emocional. Recaída excelente, a meu ver, porque escolheram alguém que realmente faz jus ao nome, um palhaço, para nos representar.

WELINGTON: *O stand-up está canibalizando o humor no teatro brasileiro? Nosso stand-up tem um veio especial ou é apenas um modismo da indústria cultural?*

VIANA: O melhor do *stand-up* brasileiro é um grupo do Rio que se chama Comédia em Pé. Mas não sou muito fã de *stand-up*, não. Eu gosto

mais daquele gênero do Terça Insana, onde eles fazem personagens, e onde há uma criação em cima.

SALIBA: Há duas coisas no *stand-up* que eu gostaria de ressaltar. A primeira é o débito que ele tem com a linguagem do humor radiofônico. Ele é propriamente um humor de rádio. E a segunda é o uso do corpo do ator. Às vezes você olha para ele e já é engraçado. Eu me lembro dos filmes do Oscarito, em que ele levantava a perna e as pessoas riam. Os comédicos norte-americanos todos passaram pelo *stand-up* e tiveram um preparo muito grande com a mímica e o jogo lúdico do corpo. Isto não acontece com os comediantes do *stand-up*: eles fazem humor verbal sem a energia do teatro.

VIANA: Ary Toledo, Costinha, Chico Anysio já faziam *stand-up*.

ABREU: Muitos humoristas faziam isso e lhe davam o nome correto: “show de humor”, por exemplo. Isso é uma coisa variada que vem do circo, não é uma coisa nova. Não é um gênero, pelo amor de Deus. A comédia tem outra linguagem, outra estrutura. Com personagens, com trama...

SALIBA: O *stand-up* acaba virando um negócio híbrido porque usa a linguagem do rádio, mas alguém está lá e tem que fazer um trabalho de ator.

WELINGTON: *O que vocês têm visto, recentemente, de comédia, digno de registro?*

VIANA: O projeto do Terça Insana teve sua importância, sua presença. O projeto que faço com os Parlapatões, de colocar oitenta pessoas em um ônibus e sair rodando pela cidade para fazer piada, foi a experiência mais radical que a gente fez. Era muito bom levar aquele povo para a Oscar Freire, colocar todo mundo na porta da Häagen-Dazs e falar: “Olha, gente, os ricos estão se alimentando. Deem tchauzinho para eles”.

ABREU: Eu venho muito pouco a São Paulo...

SALIBA: Acho essa experiência que o Mário contou fascinante. O *Jogando no Quintal* também é interessante como improvisado e como humor lúdico, inclusive com a participação do público. Mas eu tenho pesquisado mais coisas do passado. E de novo lembro o pessoal da PRK-30. Eles faziam humor assim: “Meu amigo, não sinta frio. Use a lã Kardec. A lã Kardec aquece até a alma” [risos].

WELINGTON: *Em relação ao humor gráfico atual, ele ainda tem a mesma qualidade da época do Pasquim?*

MÁRIO: Nos grandes jornais, há bons chargistas, mas o viés é mais político mesmo. Deixa de ser somente lúdico para ser mais informativo, já que a charge tem um forte componente referencial.

ELIAS: É porque ela nasceu assim. A charge se desenvolveu junto com a imprensa. Ela surge vinculada ao jornal e tem uma vocação paródica muita forte, já que é uma espécie de paródia das notícias do dia. Há uma série que compõe uma linguagem visual humorística brasileira,

desde Angelo Agostini, passando por J. Carlos e chegando ao Angeli. A imagem tem uma força extraordinária numa cultura como a nossa, auditiva e visual, praticamente iletrada durante grande parte de sua história. Monteiro Lobato tinha razão ao afirmar que os desenhos do Agostini eram a Bíblia dos analfabetos. Eu acho que o humor gráfico tem uma força enorme, incomensurável, embora limitado no tempo, por causa da singularidade dos acontecimentos, pelas circunstâncias.

WELINGTON: *Agora nem sempre ele é bem-humorado, ele também pode denotar o dramático...*

ELIAS: E o trágico também... Há uma caricatura famosa de David Low na qual Deus segura Hitler e Mussolini em sua mão e diz: “Homenzinhos, homenzinhos, será que precisam aprender mais uma lição?” Trata-se de uma coisa terrível. O desenho humorístico tem uma força, ele é uma arma – e o caricaturista dispõe de um autêntico “arsenal”, como o chamou Ernest Gombrich, que escreveu talvez o melhor estudo sobre a caricatura feito até hoje.

ABREU: Creio que contemporaneamente o humor gráfico tenha perdido muito espaço. Não dá para comparar com a década de 1980, com a produção dos grandes cartunistas e humoristas gráficos brasileiros. Acho que a tendência agora, nesse momento transitório, é de certa acomodação. E a comédia destrói. Parece que o ser humano e as instituições estão muito acomodados, olhando para o espelho e gostando muito do que estão vendo. Parece que há uma estabilização geral, e aí a comédia faz o quê?

VIANA: Talvez haja um humor gráfico se manifestando na internet...

ABREU: Eu tenho visto na internet muitos vídeos de comédia e blogs, mas humor gráfico mesmo muito pouco...

SALIBA: Os suportes digitais mudaram muito as linguagens gráficas. Por exemplo, o Chico Caruso foi para a Globo fazer aquelas vinhetas animadas e é um fracasso, porque aquilo não é caricatura, é outra coisa... Você faz no computador e não tem a qualidade e a intensidade do desenho. Eu acho que o humor gráfico se perdeu mesmo, se a gente comparar com o Amigo da Onça, o J. Carlos, o Henfil...

WELINGTON: *Bom, vamos à última pergunta. Há uma especialização no humor do Brasil (irônico, nonsense, absurdo)? É possível falar em subgêneros de humor?*

ABREU: Eu acho que tem de tudo... Há o *nonsense* da PRK-30, há Machado de Assis, José Candido de Carvalho – um mestre do humor literário...

VIANA: Joaquim Manuel de Macedo tem uma das melhores comédias já escritas no Brasil, que é *As Duas Torres*. Eu amo essa comédia e não entendo por que ela não foi montada ainda. Acho que temos muitas vertentes de humor, por sermos um país colonizado, que nasceu pagando tributo à Europa, mas que pagou também seu tributo à África e a todas

as culturas que vieram para formar a gente, especialmente São Paulo. Tudo isso resulta em várias maneiras e vários formatos de humor.

WELINGTON: *Mas, por exemplo, na literatura, em termos de ironia, Machado de Assis é uma voz isolada. Ninguém trabalha a ironia como ele, certo?*

SALIBA: Eu acho que, na literatura, na criação literária, a linguagem humorística é muito mais refinada. Dá para você reconhecer as modalidades: a ironia, a sátira, a chalaça... O Machado usa muito a chalaça, que é bem brasileira. A chalaça funciona muito bem no Brasil. E há outro ponto essencial, que é a carnavalização. Talvez a vocação do humor brasileiro seja a de exercer esta função catalisadora das linguagens todas, porque é preciso isso para você soldar os brasileiros no tempo. Eu acho que os brasileiros se soldam no tempo com esse humor catalisador, esse humor que junta tudo. Vejam só a *Aquarela do Brasil*, que celebra “um Brasil brasileiro”. O que é um “Brasil brasileiro”? E na mesma canção, há também essa pérola: “esse coqueiro que dá coco”... [risos] Não importa, quanto menos substância melhor... Nas décadas de 1960 e 1970, a gente reconhecia muito bem o humor que era a favor e aquele que era contra. Hoje, na crise das utopias, esse sentido crítico se perdeu.

ABREU: A multiplicidade de vozes humorísticas relacionada à multiplicidade da nossa cultura é muito interessante, e de certa maneira é permeada pelo *nonsense*. As músicas populares e folclóricas têm letras completamente absurdas. São imagens potentes aqui e ali, que não têm nenhuma organização lógica. E se estamos falando da falta de organização lógica, estamos falando da comédia como gênero. Houve uma época em que a arte procurou tratar da identidade. E o que é a identidade brasileira? Talvez a Noruega tenha uma identidade, mas aqui...

SALIBA: O humor é catalisador e mostra isso, porque ele aposta sempre na vida. Na impermanência da vida, nos fluxos e refluxos. Se a gente se apoia na identidade, a gente se apoia nas essências. E a natureza do brasileiro talvez seja um inventar e reinventar sempre.

ABREU: Por isso há uma acomodação, e estão todos contentes com isso.

VIANA: E quando a gente importa valores do tipo politicamente correto, para a gente não dá, desmorona.

SALIBA: Esse é um elemento complicado de discutir, porque a gente vê judeu fazer piada de judeu, e os portugueses fazerem piadas de si próprios, mas nós não temos negros brasileiros contando piadas de negros. Isso é um dado interessante, porque não nos libertamos ainda dessas exclusões. É um dado da nossa cultura que mostra que estamos um pouco enredados... Porque a piada gera a catarse e esta pode multiplicar-se numa libertação.

VIANA: Uma consciência culpada, não é?

ABREU: Qual é o limite da comédia? A comédia rebaixa tudo. Eis uma característica fantástica dela. Na comédia estão todos no mesmo plano,

não existe instituição. Se existe algo é para ser derrubado e ficar todo mundo igual.

SALIBA: George Orwell dizia que “o objetivo da piada não é degradar o ser humano, mas mostrar que ele já é degradado.” Você sublima todas as incoerências, as imperfeições, inclusive as suas próprias – próprias de toda condição humana. Há um conto de Monteiro Lobato que se chama “O Engraçado Arrependido” que trata da identidade do humorista. Um indivíduo numa cidade pequena, considerado por todos muito engraçado, quer o emprego do coletor de rendas da cidade. Ele sabe que o sujeito sofre do coração e prepara uma piada bem forte para contar para o outro, levá-lo à morte e ficar com o emprego. Ele conta uma piada escabrosa, o outro tem uma apoplexia e morre. Mas ele se sente muito culpado, não consegue sair de casa e se enforca numa cueca. Então, a cidade inteira dá gargalhadas com a morte do indivíduo. Esse conto é um pouco um paradigma para se pensar o que é o humorista...

WELINGTON: *Eu quero agora agradecer imensamente a vocês três por essa tarde muito divertida que passamos aqui.*



Woody Allen

*Sobre Comédia Stand-up*



Trecho reproduzido da obra *Conversas com Woody Allen*, de Eric Lax, em tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo, Cosac Naify, 2008 (www.cosacnaify.com.br).

*Quando fazia comédia stand-up, você escrevia os seus roteiros?*

Não, nunca escrevi. Eu tinha a ideia para uma piada e escrevia duas linhas – o roteiro seria, digamos, piada de carro, depois de sogra, qualquer coisa que se fundisse numa narrativa. Eu ensaiava umas vezes em casa, depois ia para o palco e editava ao vivo no palco. Eu sabia que tinha feito a piada do relógio e que estava tudo bem. [*“Com licença, um momento, enquanto eu vejo a hora,” ele dizia, tirando um relógio de bolso. “Aqui eles são muito rigorosos com o horário, e já estou ouvindo a banda se aprontando atrás de mim.” Ele levantava o relógio, virado para as duzentas pessoas na plateia. “Não sei se vocês conseguem enxergar isto aqui, mas é um relógio muito bonito.” Abaixava o relógio e olhava bem de perto. “Tem incrustações de mármore,” continuava, olhando o relógio. “Me dá um ar de italiano.” Pausa. “Foi meu avô, no leito de morte, que me vendeu.”*] Mas eu sabia instintivamente que a plateia naquele momento não queria ouvir a piada do trenó e do elefante, que eu devia cortar direto para o lance da garota que vai no meu apartamento, por exemplo. E fazia a edição ali mesmo, ao vivo, enquanto ia sentindo a plateia.

Quando eu escrevia, sempre começava com um monólogo mais longo – mas não era de propósito; eu só pensava: Isto aqui vai ser *fantástico*. Aí, ia para o palco e me dava conta: Ah, meu Deus, se eu falar isso agora, sinto que eles não vão dar risada, nem mesmo depois de terem dado risa-

da das últimas seis piadas, não é por aí. Quando a gente está na linha de fogo, o corpo diz para onde ir. Você simplesmente sabe o que vai te matar.

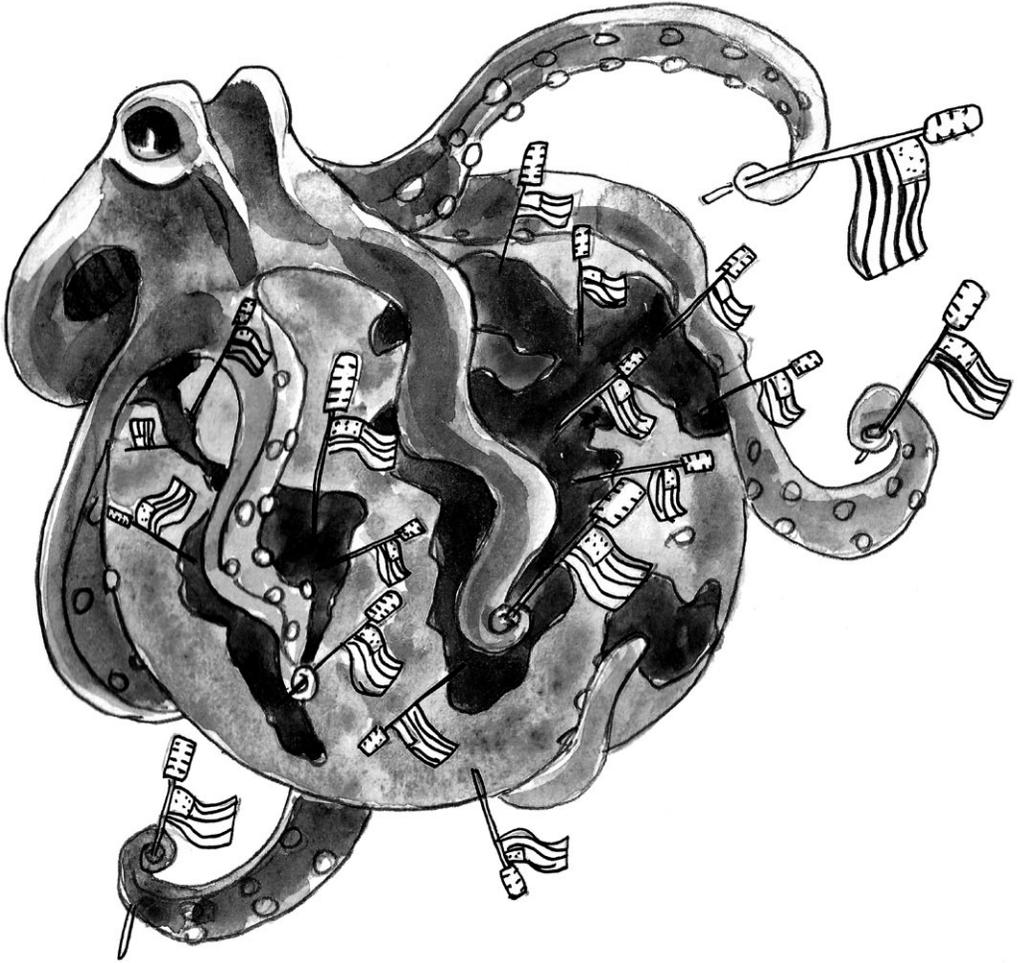
É muito diferente de estar sentado em casa, escrevendo alguma coisa e imaginando a plateia. Mas quando assisto aos meus esquetes dos *Tamiment* de anos atrás [*um acampamento nas montanhas Pocono, na Pensilvânia, a umas duas horas de Nova York, cujos donos contratavam os melhores escritores e performers de Nova York para criar um show novo por semana para seus mil hóspedes*], eu estou lá, com uma plateia ao vivo, e ocorre uma dinâmica que não é possível numa sala fechada. Você sabe o que fazer e o que cortar, de alguma forma sente uma eletricidade no ar. Num teatro da Broadway, com a plateia ali, rindo baixo ou cochichando, dá para saber com absoluta precisão o que vai funcionar e o que não vai. Você sente a realidade do momento, é infalível – bom, infalível não, mas raramente falha. Ainda é possível se dar mal. Claro, perceber isso quando você está na frente do público e não em casa escrevendo quer dizer que sempre é tarde demais.

*[...] A primeira coisa que aprendi com você, trinta e cinco anos atrás, foi a importância da frase comum. Se você não tem isso, então nada do resto vai funcionar, não importa que o desfecho seja muito engraçado. Então, você pensa qual é a situação engraçada e depois refaz os passos para chegar a ela?*

Essa é uma das coisas que aprendi com o Danny Simon. Não dá para roubar e arrumar frases para acomodar o desfecho da piada. Se eu tenho uma ideia maravilhosa para uma piada, não posso admitir uma frase que seja ilógica ou não inteiramente real antes da piada. Uma piada precisa de verdadeiras frases comuns – alguma coisa que a pessoa possa efetivamente dizer. É preciso ser espartano e cruel com a frase comum, de modo que quando você faz a piada ela saia de uma frase absolutamente honesta, não uma frase que ajudou um pouco, com o palavreado, a chegar aonde você queria. Então, quando você está escrevendo a coisa, precisa começar não com a piada, mas com aquilo que a pessoa diria naquelas circunstâncias. Então, se a pessoa diria: “Essa é a minha vaga. Faz uma hora que estou esperando para estacionar?”, você precisa tirar a piada disso. Não pode fazer a pessoa dizer “Acabei de comprar o carro hoje de manhã. Ele mede quatro metros e meio, e preciso de quatro metros e meio de espaço”, só porque é uma grande piada alguém dizer isso. Você só pode ir aonde a frase comum permite que você vá.

*Você encontra o desfecho primeiro ou a piada aparece de repente, de uma frase comum?*

Vem tudo junto. Uma piada consiste num desfecho e uma frase comum. Ninguém pensa num desfecho voando sozinho. Às vezes a gente tem uma ideia engraçada, e com sorte talvez consiga refazer os passos e chegar lá com graça. Mas, particularmente quando se escreve diálogo, o que é preciso escrever é gente falando como fala na vida – só que engraçado, se você está escrevendo diálogo engraçado.



## Gênese da Comédia *Stand-up*

SÉRGIO RIZZO



Ao longo do séc. XX, a indústria do entretenimento fortaleceu-se nos EUA como em nenhum outro país. Além de dominar por completo o mercado interno, a produção local estendeu seus tentáculos a todos os continentes. A música, o cinema e a televisão foram os carros-chefe deste processo expansionista. Em inúmeros países, artistas norte-americanos (ou estrangeiros em atividade nos EUA) tornaram-se figuras tão familiares quanto os mais conhecidos artistas locais – e, com alguma frequência, ainda mais admiradas do que eles.

Profissionais do humor, por exemplo. A notável tradição da comédia cinematográfica norte-americana, fundada ainda no período silencioso por ícones como Charles Chaplin (1889-1977), Buster Keaton (1895-1966) e Harold Lloyd (1893-1971), jamais foi interrompida na fase sonora, desdobrando-se em várias tendências. Com a popularização da TV, na década de 1950, alguns formatos – como os *talk shows* e as *sitcoms* – tornaram-se espaço cativo para a atuação de atores, roteiristas e diretores especializados.

A ampla circulação desses filmes e programas por todo o planeta fez do humor norte-americano uma referência universal, algo que parece pertencer a todo espectador. Não se pode contar a história do humor no cinema e na TV dos EUA, contudo, sem remissão obrigatória à tradição dos *stand-up comics*. Para muitos atores e roteiristas, a passagem pelo

gênero representou uma escola. Para outros, foi uma prova de fogo, um teste para checar a eficácia de determinado material ou um caminho alternativo para dar prosseguimento à carreira.

A massiva prática do *stand-up* contribuiu também para dar feição peculiar à produção de humor do país. Ao mesmo tempo em que formou (e continua formando) gerações de profissionais, habituou gerações de espectadores a uma determinada experiência social – as coordenadas de fruição que envolvem o gênero não se confundem com as de comédias convencionais encenadas em teatros – e a um modo de lidar com a palavra para fins humorísticos que se baseia em princípios bem particulares de cadência, interatividade e combinação ator-personagem.

Seu enraizamento na cultura norte-americana do entretenimento consolidou-se na primeira metade da década de 1940. Não por acaso, o cenário social era conturbado: mal o país se reerguera da Grande Depressão provocada pela crise de 1929, por meio do programa de reconstrução (o *New Deal*) do governo Roosevelt, e a invasão da Polônia pela Alemanha desencadeava, em 1939, a II Guerra Mundial, apontando para novo período de dificuldades e incertezas. Com o ataque japonês a Pearl Harbor, em 1941, o conflito bateu à porta.

É sintomático que, entre os mais agradecidos espectadores de *stand-up* daquela época, estivessem milhares de soldados em combate. Para distraí-los momentaneamente das agruras cotidianas, eram realizadas apresentações nos quartéis. Em território norte-americano, os cachês pagos a profissionais já correspondiam aos de astros da indústria do entretenimento. Paralelamente, concursos espalhados pelo país reuniam milhares de comediantes amadores em busca de premiações e visibilidade.

Dois dos principais nomes daquele período estabeleceram estilos contrastantes de *stand-up*: “Henny” Youngman (1906-1998) e Milton Berle (1908-2002). Acompanhado de um violino no palco, Youngman foi o “rei dos *one-liners*”, em referência ao uso sistemático de piadas curtas, de uma ou duas frases, capazes de provocar imediatamente a reação da plateia, submetida a um ritmo intenso que só oferecia descanso ao final da apresentação. Exemplo clássico: “Meu pai era o bêbado da cidade. Em geral isso não é tão ruim, mas em Nova York?”

Berle consagrou-se como representante de um modo mais tradicional de *stand-up*. O humor nascia da costura de comentários e observações que se interligavam. Ele não estruturava a apresentação em torno de piadas, embora as inserisse no texto. Algumas eram propositalmente ruins; quando não funcionavam, ele dava o contragolpe. Diante de uma risada solitária: “Obrigado, mamãe?” E, adiante, em reação a mais uma, vinda de outro espectador: “Mamãe, você mudou de lugar?”

Assumidamente, Berle usava também piadas alheias. Ele próprio se apelidou de “*The Thief of Badgag*”, trocadilho intraduzível com “O Ladrão

de Bagdá” e “*bad gag*”, piada ruim. Certa vez, disse a Groucho Marx (1890-1977) que havia roubado dele as melhores piadas. “Bem, então você não estava ouvindo”, respondeu de pronto a parcela mais intelectualizada dos irmãos Marx. A prática não era exclusiva de Berle, sobretudo porque poucos comediantes dispunham de recursos para comprar material de escritores.

Foi pensando nesta demanda que um veterano artista de *vaudeville*, Billy Glason, vendia na época uma compilação de textos escritos por ele e recolhidos em apresentações de terceiros. “Esta é, sem dúvida, a última palavra em material de comédia profissional”, dizia o folheto que anunciava a sua “bíblia da comédia”. Essa “obra-prima da compilação e da classificação” se apresentava como uma “enciclopédia” com piadas organizadas alfabeticamente, cobrindo “todo e qualquer assunto de A a Z” (Berger, 1985, p. 32).

Além dos espaços habituais, como bares, casas noturnas e cabarês, o *stand-up* ocupava também salas de cinema, com apresentações que precediam a exibição dos filmes. (Em 2010, os distribuidores do longa-metragem *Reflexões de um Liquidificador*, de André Klotzel, fizeram o mesmo no lançamento em São Paulo, na sala 3 do Espaço Unibanco, que tem plateia em formato *stadium* e pequeno espaço à frente da tela. Sessões noturnas previamente anunciadas eram abertas por uma breve apresentação de um comediante convidado.)

Na segunda metade da década de 1940 e na seguinte, viveu-se um *boom*. O número de casas que programavam apresentações de *stand-up* no Brooklyn, em Nova York, permitiria que um comediante tivesse agenda cheia o ano inteiro sem sair da região. Perto dali, em Catskills, as temporadas de verão também criaram um circuito de prestígio. Um comediante que demonstrasse ser “quente” na estreia de um espetáculo era imediatamente assediado com propostas para uma longa temporada.

Os cachês oferecidos pelos cassinos de Las Vegas inflacionaram o mercado dos principais comediantes, que passaram ainda a fazer turnês pelo país. Foi mesmo o tradicional circuito de *stand-up* de Nova York, entretanto, que adquiriu nos anos de 1960 a importância de um teste de passagem. Considerava-se que alguém capaz de se sair bem ali, diante de uma concorrência feroz e de um público altamente exigente, ganhava espécie de “benção” para enfrentar públicos mais amplos na TV e no cinema.

A maior parte das casas era localizada no Village, roteiro obrigatório para comediantes já estabelecidos no mercado e para aspirantes. O início da decadência desse circuito coincidiu com a ascensão do que se tornaria o mais célebre desafio daquele período, as apresentações no The Improvisation Cafe, que ficava na rua 44, próximo à Oitava Avenida. Antes de abrigar *stand-ups*, o local havia sido uma lanchonete frequentada por alunos do Actors Studio e um restaurante vietnamita.

Por ali passaram Dick Cavett, Ron Carey (1935-2007), Jack Roy (que “renasceria” como Rodney Dangerfield, 1921-2004), Richard Pryor (1940-2005), Milt Kamen (1921-1977) e um jovem que ele ajudou a revelar, Woody Allen, provavelmente o maior representante daquele laboratório. Allen já era um escritor bem-sucedido, escrevendo piadas para programas de rádio e TV, quando seus agentes, Jack Rollins e Charles Joffe (1929-2008), insistiram que a experiência como *stand-up* seria fundamental para o desenvolvimento de sua carreira.

Allen começou em Nova York pelo Duplex, na Sheridan Square, cuidadosamente escolhido para que o então iniciante pudesse fracassar no palco. De fato, a temporada de estreia teve, segundo Rollins, resposta “zero” do público. Allen manifestou seu desconforto, disse que já ganhava um bom dinheiro como escritor e que julgava não precisar passar por aquilo, exceto se os agentes considerassem que viam ali algum futuro. Rollins e Joffe insistiram que, para eles, fazia sentido continuar.

Estavam certos: Allen não apenas usou o *stand-up* para lapidar o seu estilo de humor, em boa parte centrado na imagem de fragilidade e na decorrente autoironia que aprendeu a explorar nos palcos, como viria a se tornar ícone do gênero para sucessivas gerações de comediantes. Entre seus “herdeiros”, a figura mais popular viria a ser Jerry Seinfeld – que, com a audiência global do seriado que levava seu nome e que estreou por quase toda a década de 1990, ajudou a popularizar a atividade em outros países.

### *Referências bibliográficas*

- BERGER, Phil. *The Last Laugh: The World of the Stand-up Comics*. Nova York, Limelight Editions, 1985.
- JENKINS, Henry. *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Nova York, Columbia University Press, 1992.
- NEALE, Steve & KRUTNIK, Frank. *Popular Film and Television Comedy*. Londres, Routledge, 1990.
- YACOWAR, Maurice. *Loser Take All: The Comic Art of Woody Allen*. Nova York, Continuum, 1991.
- WERNBLAD, Annette. *Brooklyn is not Expanding: Woody Allen's Comic Universe*. Cranbury, Associated University Presses, 1992.

CARO PÚBLICO,  
ESTE É O CARA!  
O SHOWMAN!!!!



QUE É ISSO... VOCÊ  
É QUE É O MELHOR!

NADA... VOCÊ É QUE  
SEMPRE FOI O MELHOR  
DE TODOS! "O CARA"!



JÁ TE DISSE QUE É  
VOCÊ QUE É O MAIS  
MARAVILHOSO!!!

DEIXA DE SER MODESTO...  
VOCÊ É O MAIOR, O MAIS  
TALENTOSO DE TODOS!!!



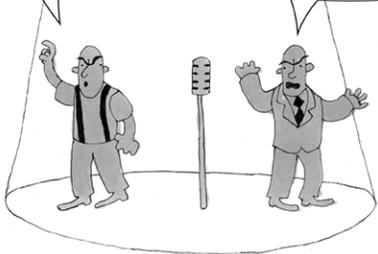
ISSO JÁ ESTÁ ENCHENDO!  
ESTA MODÉSTIA NÃO ESTÁ  
COMBINANDO COM TODA  
A SUA GENIALIDADE!!!

TÁ CERTO ENTÃO!  
EU SOU MESMO O  
MELHOR!



O QUÊ?!?

É ISTO MESMO! SEMPRE  
FUI MUITO MELHOR QUE  
VOCÊ EM TUDO! EU SOU  
MESMO O MELHOR!



VOCÊ ESTÁ LOUCO!  
EU É QUE SOU O  
PRIMEIRO E ÚNICO!!!

VAI A MERDA!!!



MERDA  
PRA VOCÊ  
TAMBÉM!

**LUIS MIRANDA entrevista**  
**MARCELO MANSFIELD**

Ao som de música clássica, começo um delicioso papo com Marcelo Mansfield. O reencontro já me deixa saudosista, inspirado e com riso frouxo. A elegância, o estilo próprio de conversar e misturar assuntos engraçados sempre me fizeram admirá-lo – ele consegue, com muita simpatia e requinte, tirar riso por onde passa. Foi um grande aprendizado nosso tempo no Terça Insana que, é preciso que se diga, inaugurou um novo movimento de teatro no Brasil. Grace Gianoukas fez realmente uma revolução na comédia nacional ao levar para o palco esse jeito de fazer comédia que antes era apenas papo de mesa de bar ou de bastidores. Lá se foram dez anos, e para entender um pouco desta história, eis alguns momentos de meu reencontro com Marcelo, numa rápida análise do seu trabalho, seu processo criativo e algumas histórias de sua carreira – tudo regado, claro, a muitas piadas.

Divirtam-se com o charme e a elegância do rei da *stand-up*.

LUIS MIRANDA: As pessoas ainda têm dúvidas sobre o conceito de comédia *stand-up*. Afinal, o que é *stand-up comedy*?

MARCELO MANSFIELD: Quando fazemos um personagem, ficamos blindados e falamos com a personalidade de uma pessoa inventada. *Stand-up comedy* é a comédia de cara limpa – eu falo com a minha personalidade, é o Marcelo dando a sua própria opinião sobre uma deter-

minada realidade. Eu e o Danilo Gentili costumamos falar também que é como se você visse a vida por uma lupa de aumento, mas essa lupa é quase um caleidoscópio, porque ela leva cor e brincadeira às histórias.

MIRANDA: Seria uma lente de aumento em cima de uma realidade?

MANSFIELD: Sim, mas tem que ter também um olhar cômico, deve haver uma curva cômica o tempo inteiro. A diferença entre o personagem e a *persona* da *stand-up comedy* é o fato de que no personagem é como se você estivesse pegando um momento da vida de uma determinada pessoa. O *stand-up* é mais amplo, eu conto uma história do cotidiano. Outra coisa é que no *stand-up* não se usa artifício nenhum, não se usa figurino, maquiagem, nada. É somente você com o seu texto. A gente teve uma experiência, tempos atrás, com o Clube da Comédia, bem interessante, quando gravamos um cd de *stand-up*. Percebemos que na plateia havia muito cego, pois você não precisa ver para entender o *stand-up*. É por isso que ele é uma comédia ideal para rádio e geralmente as rádios que têm programas de humor fazem sucesso. O *stand-up* tem um mercado que vai além do palco.

MIRANDA: Você foi uma das primeiras pessoas a fazer essa comédia de cara limpa aqui no Brasil. Onde surgiu o seu primeiro contato com o *stand-up*, foi quando morou fora?

MANSFIELD: Meu primeiro contato foi nos Estados Unidos, em 1985, quando morei lá e costumava frequentar os clubes de comédia. Em Los Angeles, a Ellen Degeneres já se apresentava, a Wanda Sax e muitos outros comediantes que a gente conhece hoje começaram lá, numa parte da cidade até meio escrota, fora do circuito.

MIRANDA: Quem foi a primeira pessoa que você viu fazendo *stand-up*?

MANSFIELD: O primeiro que vi fazendo *stand-up* foi um comediante que morreu de AIDS e que não costumo me lembrar do nome, mas eu me recordo que quando o assisti ele já era portador do HIV e fazia piadas em cima daquilo. Ele tinha um humor maravilhoso, tirava um sarro da cagada que fez, brincava com a própria doença, só que de uma forma legal, não era uma coisa triste. Foi uma coisa muito louca e quando eu vi aquilo eu disse: “Uau, que humor é esse? O cara está falando da vida dele no palco?”

MIRANDA: E o que te chamou mais atenção no *stand-up*, foi a possibilidade da cara limpa ou a de poder trazer coisas suas, os seus incômodos para o palco?

MANSFIELD: Eu nunca me considerei um grande criador de personagens, sempre achei que eles eram o exagero da minha vida, então me perguntei por qual motivo eu colocava aquele exagero se eu podia fazê-los sem esse excesso. Do jeito que estou falando com você agora, eu posso falar no palco e então achei que o *stand-up* era uma maneira que batia mais com o meu humor cotidiano. Outra coisa que me chama atenção no *stand-up* é o fato de você falar numa linguagem que tem uma

métrica. Começamos com o *setup*, que é quando preparamos a piada, depois vem o miolinho da história e finalizamos com a *punch line*, que é o grande desfecho da piada. O Fábio Porchat, em um dos melhores elogios que eu já recebi, disse que eu tenho as oito palavras mais perfeitas da *stand-up comedy*, que são: “Não gosto de homem! Como, mas não gosto”. Isso é uma piada de *stand-up*.

MIRANDA: Você acha que esse seu humor corrosivo e britânico é a sua marca ou você hoje busca outras inspirações que sejam diferentes dessas características?

MANSFIELD: Eu acho que essa é minha marca porque fui criado assim. Minha mãe tinha esse tipo de humor, ela teve uma vizinha que falava demais e no dia em que a mulher morreu, minha mãe disse: “até que em fim essa mulher calou a boca”. Esse tipo de piadinha é a minha cara, eu falo esse tipo de coisa, às vezes até ofendo as pessoas. Eu diria que essa é uma marca da minha natureza. Mas aprendi que é preciso haver um limite, porque chega uma hora em que as pessoas não querem mais ouvir aquilo. Por isso eu pus na minha cabeça que cada comediante precisa ter o seu limite. Já falei coisas no palco que ofenderam várias pessoas, cidades e raças e depois eu disse: “não, eu não posso fazer isso, preciso ter um limite”. Hoje não faço mais piada de morte, de doença, e o fato de trabalhar muito em bar me impede de fazer piada escatológica – eu não posso fazer uma piada sobre vômito com uma pessoa comendo salgadinhos, seria muita falta de respeito.

MIRANDA: Então existem regras para fazer o *stand-up*?

MANSFIELD: Existem os dogmas da *stand-up comedy* e os que eu mais sigo são: não roubar o texto de ninguém, usar sempre o seu próprio texto, jamais usar coisas da internet. Outra coisa que gosto é utilizar o mínimo de efeitos de luz e som. Um foco de luz em mim e uma trilha somente para eu entrar são suficientes. Não gosto de piada pronta e de usar artifício cênico, por mais que num determinado dia você esteja caidinho, não entre maquiado ou de óculos, entre de cara limpa, por pior que esteja a sua cara no dia.

MIRANDA: O que você faz quando sobe no palco e o público não entende o texto ou não devolve aquilo que você está dando?

MANSFIELD: Acho que o problema é do público. Eu vou seguindo, se não está funcionando, tento outra coisa, sigo em frente e uma hora a gente acerta. Não posso mudar um texto em função de um público, de uma noite apenas, se ele já está funcionando há meses. Penso somente: “que pena que esse público não está entendendo” e pronto.

MIRANDA: É mais difícil começar ou terminar o *stand-up*?

MANSFIELD: Isso eu aprendi nos livros. A abertura e o encerramento são primordiais. O compositor Irving Berlin tinha uma frase que dizia que quando você escuta uma música ela acaba, mas a melodia continua na sua cabeça, então quando você acaba o show, as pessoas devem sair

com a melodia, com aquela risada, aquele espírito alegre, e eu gosto de terminar o meu espetáculo com uma música bem alta, quero que as pessoas saiam com aquela elevação.

MIRANDA: Na *stand-up comedy* o ator deve levar sempre para o palco o que ele está sentindo e passando ou ele pode mentir também?

MANSFIELD: Ele pode mentir, sim, porque é um artista e isso é teatro. Quando comecei a trabalhar com *stand-up*, decidi que não queria ser ator de *stand-up* e sim colocar isso também no meu cardápio. Eu quero ser um cara que faz comédia, dança, canta e que também trabalha com esse formato.

MIRANDA: Eu trabalhei muitos anos com você no Terça Insana e fiquei muito admirado com a sua maneira de fazer coisas simples ficarem muito engraçadas. Existe dentro do seu trabalho uma coisa ímpar, uma observação de um grotesco quase Ettore Scola. De onde vem isso que desperta dentro de você?

MANSFIELD: Vem do fato de sermos brasileiros. Vivemos uma vida cínica, moramos num país que é uma maravilha e levamos uma vida complicadíssima. A diferença social aqui é monstruosa e se você não brincar com isso, enlouquece. Eu acho que o Brasil oferece muita piada, principalmente por sua dimensão e suas diferenças. Quando você viaja pelo interior do estado de São Paulo, vê um país, quando viaja pelo interior do Acre vê outro. É um horror! Estradas péssimas, não tem um hotel decente para se hospedar, às vezes não tem nem posto para abastecer o carro. Ou seja, a gente mora em um país que oferece muitas coisas para você poder brincar.

MIRANDA: Quem são seus grandes inspiradores?

MANSFIELD: Tinha um comediante brasileiro que era maravilhoso chamado Pagano Sobrinho, de quem eu me inspirei para fazer o Tereso [personagem do Terça Insana]. Tem o americano Jack Benny, que eu acho o melhor, ele tinha três coisas na *persona* dele que era a vaidade – e para você ter uma ideia do quanto ele era vaidoso, ele tinha sempre 39 anos, mesmo aos oitenta –, era pão duro e extremamente arrogante. Isso também é uma característica do *stand-up*, cada ator tem a sua *persona* e o seu estilo. Essas características levam alguns anos para serem reconhecidas pelo público, mas é importante que cada pessoa tenha a sua *persona* no *stand-up*. Tem o tímido, o agressivo, a gostosona... Minha *persona* é isso que sou na vida, essa coisa meio britânica, Mansfield e chique [risos].

MIRANDA: Como é que você escreve os seus textos?

MANSFIELD: Eu escrevo de qualquer jeito, não sigo nenhum método. Se penso alguma bobagem aqui, pego um papel, escrevo e guardo. Tudo pode surgir a partir de uma conversa qualquer. Depois eu faço um teste com essa piada, se ela não funcionar hoje, eu a guardo no bolso e tempos depois a testo novamente.

MIRANDA: A *mise-en-scène* ajuda muito a compor uma cena cômica. No *stand-up* isso já não é tão forte. Como você usa a sua *mise-en-scène* para fazer e deixar clara a sua piada para o público?

MANSFIELD: O mais próximo que eu chego de uma *mise-en-scène* é dar um determinado tom ao meu texto. Se falo sobre um assunto que me deixaria envergonhado, eu falo com um tom envergonhado, se é sobre algo engraçado, eu dou risada junto. A minha maneira de pincelar é por meio do tom da voz, que pode ser alegre, triste, sério, solene, a depender do assunto.

MIRANDA: Há quantos anos você faz *stand-up*?

MANSFIELD: Desde 2005, com o *Mondo Cane*, nosso primeiro show de *stand-up*. Em 2006 começamos o Clube da Comédia *Stand-Up*. Mas foi nos últimos dois anos que eu acho que o *stand-up* ganhou mais força.

MIRANDA: Qual a maior dificuldade de fazer *stand-up*?

MANSFIELD: Na comédia *stand-up*, a cada três linhas precisa ter uma piada e uma risada. É um desespero porque a toda hora precisa ter algo acontecendo. É muito difícil fazer um texto de *stand-up* grande, com uma hora de duração, mas fui praticando, fui aprendendo, e agora faço fácil, aprendi a fórmula. Além disso, é importante ter um bom texto, carisma e técnica de teatro.

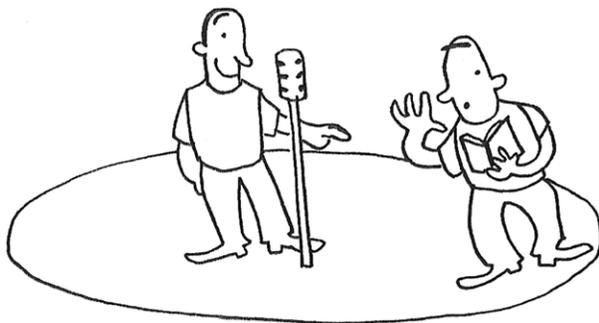
MIRANDA: Para você o que é um recurso fácil ou pobre para uma piada?

MANSFIELD: O palavrão é uma arte e a Dercy Gonçalves sabia usá-lo muito bem. Ele é quase uma pontuação e para falar o palavrão é preciso pontuá-lo muito bem, caso contrário ele fica solto, perdido, sem o menor sentido. Eu acho que o palavrão é um artifício que muita gente usa para conseguir risada, mas nem sempre funciona. Outra coisa que não gosto é falar de escatologias e de coisas que são muito preconceituosas. O cara que faz uma piada homofóbica, pode até fazer uma brincadeira – como a que falei: “Não gosto de homem. Como, mas não gosto” –, mas não acho que a pessoa deva insistir nisso ou ficar falando mal de loira, de igreja... Acho que o espetáculo acaba ficando muito pesado.

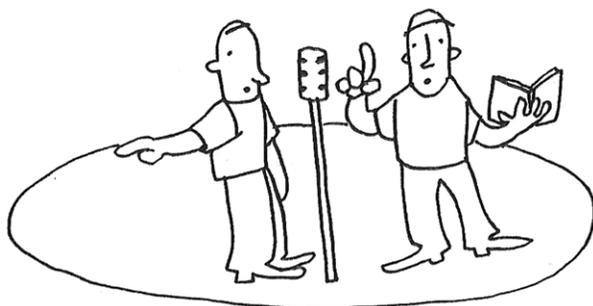
MIRANDA: E quem é o grande comediante brasileiro dos últimos tempos?

MANSFIELD: O grande comediante da vida para mim é o [Ronald] Golias. A Dercy Gonçalves também é uma que já fazia comédia *stand-up* e não sabia, e tem o Chico Anysio que é muito bom e continua atuando. Além desses, eu tenho minha turma, que gosto de ver sempre, que é você, o Rafinha [Bastos], o Tatá [Otávio Mendes] e a Ilana [Kaplan].

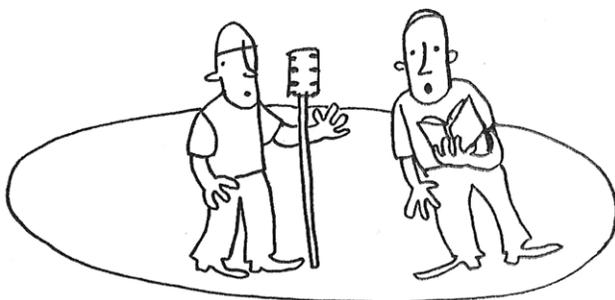
- VEJAM AQUELE GORDINHO ALÍ NO CANTO...
- PSIU... NÃO PODE FAZER PIADA DE GORDO!



- E DAQUELE CARECA?
- TAMBÉM NÃO PODE! É BULLYING!



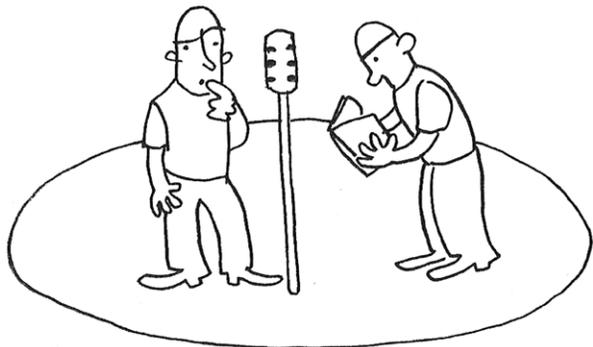
- E DO CARA NA MESA PERTO DA JANELA?
- FICOU LOUCO??? É RACISMO!



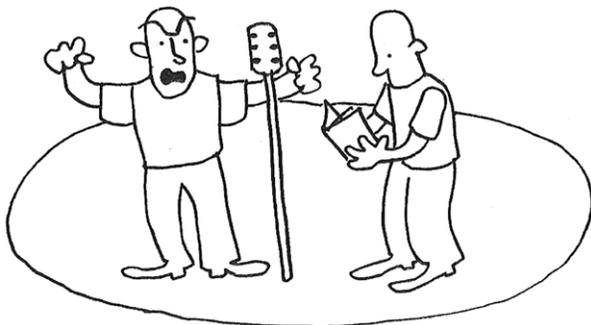
**Entre a Rigidez da Razão e a Leveza do Riso.  
Caráter Abjeto e Comédia *Stand-up***

LUIZ ROBERTO ZANOTTI

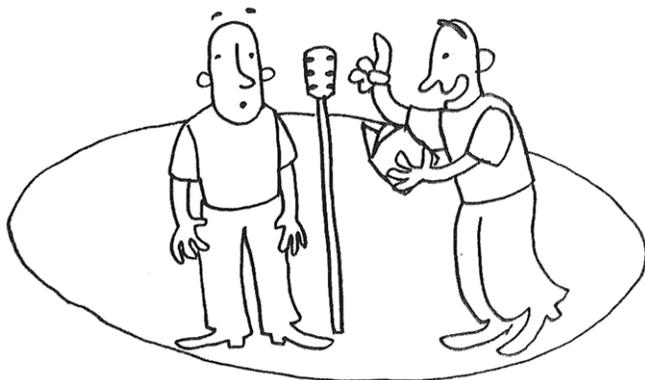
- E PIADA DE HOMOSSEXUAL?
- **HOMOFÓBICA...**
- DE RELIGIÃO?
- **PERSEGUIÇÃO RELIGIOSA...**
- DE COSTUMES?
- **POLITICAMENTE INCORRETA...**



- **NÃO POSSO FAZER PIADA DE NADA?**
- **OQUE VOU FAZER AQUI NO PALCO?**
- **QUER QUE MIJE NO PÚBLICO???**



- **EI! ISSO PODE FAZER!!!**



*Respeito muito minhas lágrimas,  
mas muito mais minhas risadas.*  
(CAETANO VELOSO, *Vaca Profana*)

O crítico estadunidense Chris Jones (2007) referiu-se ao monólogo *Thom Pain (Baseado em Nada)*, do dramaturgo também estadunidense Will Eno, como sendo uma combinação de uma meditação existencialista *à la* Beckett e uma apresentação *stand-up* presente nos *late-night-talk-shows* da televisão estadunidense.

Para mim, ficou a indagação de como seria possível misturar os postulados filosóficos de Heidegger, Sartre, Camus e Beckett, entre outros, com o humor fácil de um Jerry Seinfeld, comediante bem conhecido do público brasileiro, ou seja, como combinar a rígida seriedade da filosofia com a leveza do riso.

Seja como for, esta indagação dissipou-se durante a apresentação que assisti da peça de Will Eno pela Companhia Sutil, com direção de Felipe Hirsch e protagonizada por Guilherme Weber durante o Festival de Curitiba (23.03.2007). A dupla Weber-Hirsch elaborou a personagem Thom Pain na forma paródica de um comediante *stand-up*, forma de humor em que um solitário humorista apresenta-se geralmente em pé (daí o termo *stand-up*), munido apenas do microfone. O humorista não se transmuta para uma personagem ilusória, não utiliza qualquer fantasia, acessório ou cenário. O humorista *stand-up* não conta piadas conhecidas do público (anedotas), e é normal que prepare números com texto “original”, construído a partir de observações do dia a dia.

O pesquisador estadunidense John Limon, em seu livro *Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America*, lembra que a utilização de situações reais é uma das diversas características das piadas contadas por comediantes *stand-up*. A comédia *stand-up* não requer um roteiro, as piadas têm que ser tão curtas quanto a ingenuidade permite e necessitam ser, sobretudo, engraçadas (Limon, 2000, p. 13).

Limon lembra, ainda, que o aspecto da abjeção é a principal característica do *stand-up*, oferecendo como exemplo a piada que o comediante Lenny Bruce<sup>1</sup> costumava contar para o público americano: “Vou fazer algo que nunca foi feito antes numa boate – vou mijar em vocês (*apud* Limon, 2000, p. 15)

Esta declaração provoca dezessete segundos de estrondosa gargalhada da plateia e surpreende, ao verificar como tal ameaça infantil pode ser tão falicamente agressiva e abjeta. Para Julia Kristeva, o presente tecnológico dos simulacros em cadeia constitui a dinâmica da abjeção, na medida em que suas imagens eletrônico-midiáticas desintegram o mundo num caótico fluxo de formas e aparências. Não se trata somente de repulsão física pela falta de limpeza ou saúde, e sim do que perturba a identidade, o sistema, a ordem.

O abjeto é aquilo que não respeita fronteiras, posições, regras, e se apresenta como o meio-termo, o ambíguo, o compósito, numa espécie de interface que simultaneamente fascina e repele, incomoda e alivia – ou seja, abjeção é, sobretudo, ambiguidade (Kristeva, 1985, p. 4).

Uma das peculiaridades do abjeto é que, ao confrontá-lo, o indivíduo sente-se ao mesmo tempo atraído e repellido por ele, assim como uma pessoa na presença de um cadáver: a pessoa quer ir embora, mas algo mais forte parece impulsioná-la a ficar, ou seja, enquanto parte dela recusa-se a confrontar a realidade, outra a pressiona nesta direção.

O episódio mostra a importância do contexto cultural na comédia *stand-up*, pois o fato de o público não possuir o conhecimento de alguns elementos da cultura-origem e não pactuar com os mesmos signos e significantes dela, pode levar a uma total incompreensão e, portanto, à ineficiência da piada.

Nesse sentido, é exemplar a experiência que Lenny Bruce teve na Austrália com a sua piada-urinária: o comediante, durante um show no continente australiano, fez a piada: “Vou mijar em vocês”, obtendo, diferentemente da plateia americana, uma recepção arrefecida, murcha e com algumas poucas risadinhas masoquistas. A maioria dos espectadores achou que Lenny estava perturbado, ou seja, a plateia não pôde

1 Lenny Bruce foi um controverso comediante *stand-up* estadunidense nas décadas de 1950 e 60, que passou a maior parte de sua carreira envolvido com drogas. Polêmico, seus números envolviam críticas sociais pesadas e um intenso uso de palavrões, o que gerou grande perseguição à Bruce por parte da polícia de diversos estados norte-americanos.

perceber uma ameaça como uma piada, pois este sentido, numa boate australiana era novidade, diferentemente da América, onde urinar é um ritual que Bruce está cansado de celebrar. Por isso, a piada na Austrália foi tão pobre – urinar numa plateia não seria uma “surpresa” para eles, mas de fato uma surpresa (Limon, 2000, pp. 15-16).

A experiência vivenciada por Bruce na Austrália é um claro exemplo de que uma piada só pode ser engraçada como uma revelação do que a plateia secretamente deseja, e não existe evidência de que a plateia australiana secretamente desejasse compartilhar o elemento abjeto (a urina) de Bruce: nas plateias americanas, a piada era seguida de dezessete segundos de gargalhadas unânimes, com algumas pessoas adicionando aplausos às suas gargalhadas, como se não fosse possível um gargalhar suficientemente profundo. Somente na América a piada era efetivamente uma *piada* (*idem*, p. 16).

O espetáculo de Hirsch-Weber desenvolve-se com uma série de indícios de comicidade em passagens com caráter abjeto, tais como no momento da saída de um espectador da plateia percebida por Thom, que imediatamente interrompe a sua fala, acompanha meio indignado a saída do espectador e finalmente diz: “Tchau. *Au revoir*, seu babaca – desculpem a linguagem” (Eno, 2005, p. 5).

O riso produzido a partir da saída de um espectador no meio de um espetáculo é sempre algo que cria um sentimento um tanto abjeto, uma crítica acintosa em relação ao espetáculo como um todo. A plateia se coloca na posição da pessoa e sente a vergonha que esta sente ao ser advertida pelo ator (situado numa posição privilegiada) e ao ser chamada de babaca na frente de todo mundo.

A peça se desenvolve num movimento entrecortado, com elementos fora do contexto; cria saídas racionalmente impossíveis, afastando-se e aproximando-se do caráter cômico na sua necessidade de discutir a existência do homem ao afirmar que: “Eu estou tipo tanto faz” (*idem* p. 4).

Esta definição do homem como um “tanto faz” aparece especialmente ligada a uma perda ou falta de significação, que pode ser relacionada tanto com a angústia de Sartre quanto com o conceito de angústia de Martin Heidegger – disposição fundamental para o entendimento do homem enquanto ser existente.

A angústia, para Sartre, está ligada ao desejo do homem de querer ser Deus. Ao ver frustrada esta aspiração, acaba por definir-se pelo fracasso, que por sua vez remete à angústia. Por sermos livres – visto não podermos confiar em um deus ou na sociedade para justificar nossas ações ou esclarecer o enigma de nossa existência –, somos obrigados a enfrentar a agonia de nossas tomadas de decisão, e a angústia de suas consequências. Como diz Sartre, a angústia é a consciência da própria liberdade.

A angústia é a consciência dessa liberdade de escolha, a consciência da imprevisibilidade última do próprio comportamento. Uma pessoa

à beira de um penhasco perigoso tem medo de cair, e sente angústia ao pensar que nada o impede de se jogar lá embaixo, de se lançar no abismo. “O pensamento mais angustiante de todos é quando, num dado momento, nós não sabemos como nós iremos nos comportar no momento seguinte” (Maciel, 1975, p. 42).

O conceito de angústia, que adquire a forma do “nada” em Heidegger, diferentemente de Sartre, aparece como a disposição fundamental para investigar o “ser-aí” (*Dasein*), ou seja, o homem em sua existência cotidiana, junto com os outros homens, em seus afazeres e preocupações. Para Benedito Nunes, isto significa que: “O ser do ente só é inteligível – e nisso reside a mais profunda transcendência – se o “ser-aí” no fundo da sua existência mantém-se (*hineinhalt*) no Nada (Heidegger, *apud* Nunes, 1992, p. 116).

Dessa forma, o caráter da angústia no “tanto faz” de Thom, numa primeira aproximação, apresenta-se com o sentido de angústia próxima ao nada, como a única forma de podermos conhecer a nossa própria existência: “Quanto à nossa história, se vocês estão um pouco perdidos, que seja, vocês não estão sozinhos. Não pensem que eu estou em algum lugar lá na frente, em algum lugar em qualquer lugar, com um plano” (Eno, 2005, p.8).

A partir desse episódio, o público, apesar de ainda não estar totalmente à vontade, passa a achar engraçadas certas situações – por exemplo, quando Thom, através de uma ironia, diz que o inglês é o idioma internacional do amor; quando, de forma abjeta, fala da compatibilidade entre os seus órgãos genitais e os de sua namorada; ou ainda quando traz o absurdo da fala da namorada: “Você mudou, ela me disse, na noite em que nós nos conhecemos” (*idem*, p. 8).

O caráter abjeto começa a se tornar dominante à medida que a personagem vai relatando as “qualidades” da sua companheira:

Deixem eu me prolongar sobre a minha mulher um pouco mais. Ela ainda tinha suas amídalas, seu apêndice, seus dentes sisos, todos os extras supérfluos. [...] Eu a amava tanto. Ela tinha tudo. Ela tinha pulgas, que eu acho que eu passei para ela, e sinais e marcas de nascença, que ela conseguiu por conta própria (Eno, 2005, p. 9).

É interessante observar que Bruce, durante sua carreira, por diversas vezes afirmou que não era um comediante e sim Lenny Bruce (Collins e Skover, 2002, p. 23), ao passo que Andy Kaufman insistia em dizer que não era um comediante e que não tinha feito uma única piada, ou ainda que nunca foi um comediante, pois comédia era a coisa mais sem graça que existia (Kaufman, 2000).

A partir destas afirmações, existe um grande debate acadêmico se Bruce e Kaufman devem ser considerados como críticos em vez de comediantes. Mas, na verdade, como se vê, não existe nenhuma incompatibilidade entre o riso e a crítica, e pode-se considerar que tanto Bruce

como Kaufman utilizam-se principalmente da comicidade dos fatos do cotidiano para elaborar suas críticas. É interessante notar que ambos os comediantes, que apareceram na cena estadunidense a partir de clubes *underground*, criaram as suas performances a partir de uma forte crítica focada na hipocrisia da injustiça social, do racismo, da política e da religião.

Desta forma, parece que não existe razão para esta rígida oposição entre a seriedade e o riso, como bem observa Friedrich Nietzsche no aforismo 327 de *A Gaia Ciência*, significativamente intitulado “Levar a Sério”:

O intelecto é, na grande maioria das pessoas, uma máquina pesada, escura e rangente, difícil de pôr em movimento; chamam de “levar a coisa a sério”, quando trabalham e querem pensar bem com essa máquina – oh, como lhes deve ser incômodo o pensar bem! A graciosa besta humana perde o bom humor, ao que parece, toda vez que pensa bem; ela fica “séria”! E “onde há riso e alegria, o pensamento nada vale” – assim diz o preconceito dessa besta séria contra toda “gaia ciência”. – muito bem! Mostremos que é um preconceito!

Por meio deste aforismo, Nietzsche coloca na berlinda a racionalidade exacerbada, que para ele não é nada mais do que uma doença.

Isto tudo nos permite concluir que o emprego da comicidade, que foi extremamente importante no Renascimento, continua relevante ainda hoje em dia, como bem nos ensina Mikhail Bakhtin (1999, p. 105):

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico. Dos elementos do medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente.

Assim, apesar dos pensadores, em sua maioria, quase sempre adotarem uma postura rígida frente à Natureza, com perspectivas excessivamente sérias – de acordo, talvez, como o próprio nascimento da Filosofia, ligada ao filósofo Tales que caiu num poço, enquanto caminhava observando os astros no céu. Este episódio rendeu o riso de uma jovem trácia, que comentou que o pensador, ao se preocupar demasiadamente com coisas celestes, não conseguia cuidar do próprio chão.

Este cômico incidente tornou-se o símbolo do espírito filosófico, no sentido de estar acima das volubilidades da vida e cuja profundidade escapa à compreensão do senso comum. No entanto, para George Moore (1999, p. 371), esta fábula merece uma outra interpretação, pois cabe nela ver o prenúncio daquela trágica alienação que levou a filosofia ao esquecimento do Mundo.

Enfim, esta necessidade de se aproximar do riso (e do mundo) fez com que Nietzsche afirmasse que o pensamento só pode ser considera-

do genuíno quando traz consigo o riso, como pode ser verificado na sua quadrinha “Sobre a Minha Porta”:

Moro em minha própria casa,  
Nada imitei de ninguém  
E ainda ri de todo mestre,  
Que não riu de si também. (NIETZSCHE, 1999, p. 171)

### Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília, Hucitec, 1999.
- COLLINS R. K. L. e SKOVER D. M. *The Trials of Lenny Bruce. The Fall and Rise of an American Icon*. Naperville, Sourcebooks, 2002.
- ENO, Will. *Thom Pain (Based on Nothing)*. New York, Theatre Communications Group, 2005.
- JONES, Chris. “Living up to the hype hurts ‘Thom Pain’”. Chicago Tribune, mar. 2007. Disponível em: [http://articles.chicagotribune.com/2007-03-16/features/0703140561\\_1\\_eno-audience-journeyman-actor](http://articles.chicagotribune.com/2007-03-16/features/0703140561_1_eno-audience-journeyman-actor). Acesso em: 26 de maio de 2011.
- LIMON, John. *Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America*. Durham, Duke University, 2000.
- KAUFMAN, Andy. “Interview with Andy Kaufman”. *The Midnight Special*. Sony Music Entertainment, 2000 (DVD).
- KRISTEVA, Julia. *The Powers of Horror*. New York, Columbia University, 1985.
- MACIEL, Luis Carlos. *Samuel Beckett e a Solidão Humana*. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1959.
- MOORE, Georg Edward. *Problemas Fundamentais da Filosofia*. São Paulo, Abril, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Coleção Os Pensadores*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Gaia Ciência*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo, Ática, 1992.



## SÓ DIÁLOGO

MARCELINO FREIRE, em conversa com  
HUGO POSSOLO, ator, diretor e um dos criadores do  
Grupo Parlapatões



MARCELINO FREIRE: II.  
HUGO POSSOLO: Não acredito.  
MARCELINO: Conte aí.  
HUGO: P-a-r-l-a-p-a-t-õ-e-s.  
MARCELINO: II letras.  
HUGO: Parece piada.  
MARCELINO: Por falar em piada, conta uma.  
HUGO: Assim não vale.  
MARCELINO: Deve ser um saco essa coisa.  
HUGO: Que coisa?  
MARCELINO: De pedir a palhaço para ser palhaço o tempo todo.  
HUGO: Uma palhaçada.  
MARCELINO: Mas voltemos aos números.  
HUGO: II.  
MARCELINO: E 20.  
HUGO: 20?  
MARCELINO: O grupo faz 20 anos este ano.  
HUGO: Ah, claro, parece ontem.  
MARCELINO: E 5 anos que vocês estão aqui na Roosevelt.  
HUGO: Foi, inauguramos o espaço no dia II de setembro...  
MARCELINO: Olha o II de novo.

HUGO: II de setembro de 2006.

MARCELINO: Dia do ataque às Torres Gêmeas.

HUGO: Pois é.

MARCELINO: Por falar nisto, a praça está derrubada.

HUGO: Viu só?

MARCELINO: Porra!

HUGO: Aquele concreto todo veio abaixo.

MARCELINO: Muito se deve ao trabalho de vocês.

HUGO: Lutamos para mudar a cara deste lugar.

MARCELINO: E mudaram.

HUGO: Viemos nos juntar aos Satyros.

MARCELINO: Quando ficará pronta a nova Roosevelt?

HUGO: O ano que vem, mas a gente tem de ficar em cima.

MARCELINO: É a luta de qualquer artista, não é?

HUGO: Notou o nosso logotipo?

MARCELINO: Como?

HUGO: O logotipo dos Parlapatões, não vê, ali?

MARCELINO: Vejo.

HUGO: Um chapéu, um tijolo e uma flor.

MARCELINO: Diz aí.

HUGO: Tijolo igual trabalho.

MARCELINO: Sim.

HUGO: Flor é o sonho.

MARCELINO: A semente...

HUGO: E o chapéu para passar.

MARCELINO: Sei.

HUGO: Se nada der certo, a gente lembra disto.

MARCELINO: De voltar a passar o chapéu?

HUGO: Exatamente.

MARCELINO: Você já se fodeu muito?

HUGO: Já fiz muita graça na rua.

MARCELINO: Ficou rico?

HUGO: Rico de rir.

MARCELINO: O que é o humor para você?

HUGO: Risco.

MARCELINO: Risco?

HUGO: Cisco.

MARCELINO: Circo?

HUGO: Cerco.

MARCELINO: Não dá medo?

HUGO: De quê?

MARCELINO: De o público, um dia, não entender, sei lá, a graça?

HUGO: A gente não explica.

MARCELINO: Sei.

HUGO: A gente tem de sentir a plateia.  
MARCELINO: Certo.  
HUGO: Bater o olho em cada um.  
MARCELINO: Sacar.  
HUGO: Ter sensibilidade para perceber o clima.  
MARCELINO: Não forçar.  
HUGO: Fazer humor é se irmanar.  
MARCELINO: Todos na mesma lona.  
HUGO: Por aí.  
MARCELINO: Quais seus grandes mestres?  
HUGO: Ronald Golias, Oscarito...  
MARCELINO: E o Chico Buarque?  
HUGO: Chico Anísio?  
MARCELINO: Não, Chico Buarque.  
HUGO: O que tem o Chico Buarque?  
MARCELINO: Você é superfã dele.  
HUGO: Sei tudo do Chico.  
MARCELINO: Só não sabe uma.  
HUGO: Qual?  
MARCELINO: Já notou que Beatriz é um travesti?  
HUGO: Marieta Severo é traveco?  
MARCELINO: Não.  
HUGO: Sei que ele fez essa música para Marieta.  
MARCELINO: Mas eu tenho a teoria que Beatriz é gay.  
HUGO: Canta aí.  
MARCELINO: “Será que ela é moça, será que é pintura?”  
HUGO: Nunca reparei.  
MARCELINO: Saca a letra, está tudo lá.  
HUGO: “Ah, se eu pudesse entrar na sua vida.”  
MARCELINO: Você também é poeta, não é?  
HUGO: Eu achava que ia seguir a carreira de escritor.  
MARCELINO: É mesmo?  
HUGO: Meu pai é editor.  
MARCELINO: Quem você lê?  
HUGO: Campos de Carvalho.  
MARCELINO: Grande Campos!  
HUGO: Já montei *A Lua Vem da Ásia*.  
MARCELINO: Foi ver a peça com o Chico Diaz?  
HUGO: Ainda não...  
MARCELINO: Mas voltemos à sua poesia.  
HUGO: Não faz isso...  
MARCELINO: Seu livro sai quando?  
HUGO: Creio que no final do ano.  
MARCELINO: Todo palhaço é um poeta?

HUGO: Todo palhaço é um erro.  
MARCELINO: Poeta também.  
HUGO: A representação grotesca da humanidade.  
MARCELINO: Deixa o Ferreira Gullar saber disto...  
HUGO: Sacanagem...  
MARCELINO: Poeta, ator, diretor, produtor. Não cansa?  
HUGO: Não estou sozinho.  
MARCELINO: Sei.  
HUGO: Raul está comigo, Alexandre...  
MARCELINO: Tem medo de algo?  
HUGO: Medo...  
MARCELINO: Velhice, esquecimento...  
HUGO: Medo dessa nossa conversa.  
MARCELINO: Como assim?  
HUGO: Você não anota nada, não grava...  
MARCELINO: Ah...  
HUGO: Vai lembrar de tudo que estamos conversando?  
MARCELINO: Se não lembrar, eu invento.  
HUGO: Improvisa.  
MARCELINO: É, improviso.  
HUGO: Confio em você.  
MARCELINO: Não confie não.  
HUGO: Ora...  
MARCELINO: É que sou mesmo muito esquecido.  
HUGO: É mesmo?  
MARCELINO: Por exemplo, você me falou do II.  
HUGO: Ah, da ligação do Parlapatões com o número II.  
MARCELINO: Isto.  
HUGO: É que tudo no grupo, quando a gente vê, acaba em II.  
MARCELINO: Cheguei aqui às II horas da noite.  
HUGO: Hoje é dia 29 de abril.  
MARCELINO: 2 mais 9, II.  
HUGO: Já tomamos II cervejas.  
MARCELINO: Você está brincando...  
HUGO: Verdade.  
MARCELINO: Sem contar o nome “Parlapatões”  
HUGO: O que é que tem?  
MARCELINO: II.

*11 rápidas considerações acerca da nossa conversa:*

[1] Sou superfã do Hugo. Ou eu bebia com ele ou escrevia no caderninho. Preferi encher a cara. Até as 3 horas e 11 minutos.

[2] O Grupo Parlapatões existe desde 1991. O Espaço Parlapatões (que fica no número 158 da Praça Roosevelt) foi inaugurado no dia 11 de setembro de 2006.

[3] A Companhia de Teatro Os Satyros, que também ocupa a Roosevelt, foi fundada em 1989 pelo paranaense Ivam Cabral e pelo paulista Rodolfo García Vázquez.

[4] Recentemente, a Praça Roosevelt foi demolida. Em lugar da marquise de concreto, serão plantadas árvores – e também está prevista a construção de um grande teatro de arena, ao ar livre.

[5] *Beatriz* é de autoria de Chico Buarque (letra) e Edu Lobo (música). *A Lua Vem da Ásia* é um romance de Campos de Carvalho (José Olympio Editora). A peça de Chico Diaz é uma adaptação do livro de Campos e foi dirigida por Moacir Chaves.

[6] Hugo Possolo está para lançar, ainda este ano, o livro de poesias *Ex-cêntrico*, cujo prefácio é assinado por mim.

[7] Leia, logo abaixo, trecho da poesia que dá título ao livro e que Hugo dedica à sua filha, Camila:

Sou fora de centro. / Minha roda gira em altos e baixos. / Não confie em mim. / Não sei falar verdades. / Não sei mentir completamente. / Não confie em mim. / Chego atrasado e vou embora tarde. / Nunca cheguei na hora certa. / Nunca estive no lugar certo. / Nunca acreditei no que é certo. / Não confie em quem é pontual. / Não confie em mim. / Não concordo com o mundo. / Não sou o brasileiro cordial, infelizmente. / Tenho o dom da discórdia e xingo aos gritos, sem dó. / Quase me engulo de tanto gritar. / Sou fanático, errático, um sofisma da minha existência. / Não confie no que diz um palhaço.

[8] Os Parlapatões são atualmente Hugo Possolo, Alexandre Roit e Raul Barretto.

[9] No dia em que conversei com Hugo, eu estava na companhia dos amigos Emiliano, Amarilis, Janaína e Otávio, vindos, todos, de uma palestra minha no Centro Cultural São Paulo sobre a poesia de Manuel Bandeira.

[10] Que pena que o diálogo acima, creio, não consiga reproduzir a minha admiração pelo trabalho do grupo. E pelo grande artista que é o Possolo. Vou ficar devendo esta. Merda!

[11] Como sou preguiçoso! Se quiser saber mais sobre mim, digo: escrevo contos. Meu próximo livro se chama *Amar é Crime* e sairá em julho pelo coletivo artístico EDITH ([visiteedith.com](http://visiteedith.com)). Para saber mais, acesse: [www.marcelinofreire.wordpress.com](http://www.marcelinofreire.wordpress.com). E é isto. E abraços. E me desculpe, respeitável leitor, e Hugo, aí, por algo.



**Humor e Contrapropaganda Política:  
A Contribuição Histórica do Salão de Piracicaba**

ADOLPHO QUEIROZ

### *Introdução*

Piracicaba, no interior de São Paulo, mantém um rico painel de atividades culturais que a identificam como uma das cidades mais pujantes neste setor no estado e no país. Além do “r” arrastado, herança dos colonizadores da região, a cidade conta com festas populares como a Festa do Divino (realizada no leito do Rio Piracicaba há mais de 150 anos), Bienal Naïf (mantida pelo SESC há décadas), três salões de arte (belas-artes, contemporânea e humor), uma escola de música dirigida pelo maestro Ernst Mahle, formadora de gerações de músicos que atuam em orquestras do país e do exterior, várias universidades que lhe dão visibilidade no campo científico e tecnológico; um Instituto Histórico e Geográfico que pesquisa e difunde temas ligados às raízes da cultura local, entre outras.

Após o carnaval de 1974, um grupo, liderado pelo prof. Alceu Marozzi Righeto e composto por jovens jornalistas da cidade, entre eles Carlos Colonese e eu, leitores assíduos do jornal *O Pasquim*, foi fazer uma entrevista no sábado de carnaval com os jornalistas e convidados que atuaram como jurados nos festejos daquele ano. O contato com o jornalista José Maria do Prado, então no jornal Última Hora de São Paulo, foi bastante frutífero. Foi naquela tarde, naquela conversa, que ouvimos a intenção do prof. Alceu.

O prof. Alceu solicitou ao jornalista do *UH* se este poderia nos colocar em contato com o pessoal do *Pasquim* no Rio de Janeiro, pois havia a intenção de organizar um Salão de Humor naquele ano na cidade de Piracicaba.

Previamente, no Salão de Arte Contemporânea da cidade, tinha ocorrido uma tentativa de realizar uma mostra paralela de cartuns d'O *Pasquim*. Seus idealizadores, o jornalista Roberto Antonio Cera e o artista plástico Ermelindo Nardin, presidente daquele Salão, até mantiveram contato com o irreverente Jaguar, que lhes autorizou retirar na Editora Abril, onde mantinha publicação na revista *Veja*, originais seus que poderiam compor a referida mostra. Mesmo com a carta de autorização em mãos, não se sabe por qual razão, a história da mostra paralela não foi adiante.

Enquanto isso, Alceu, Carlos e eu viajamos a São Paulo e, num almoço organizado pelo jornalista José Maria do Prado, conhecemos Zélio Alves Pinto, cujo irmão, Ziraldo, pilotava o projeto político e administrativo d'O *Pasquim*. Depois do almoço, fomos à casa de Zélio. Ali, conversando sobre a ideia do Salão, ele fixou a ponta de um compasso sobre o nome de Piracicaba num mapa e, formando círculos concêntricos, projetou de que forma o nosso salão cresceria. Naquele dia, chegou com o compasso até o Rio Amazonas – não conseguiu pular o mar. Dois ou três anos depois, pelas mãos do próprio Zélio, o salão viria a tornar-se internacional, com a vinda de editores franceses ao evento. Claude Moliterni foi o primeiro visitante ilustre da Europa a prestigiar o salão; sua editora, a Dargot, era na época uma das editoras de ponta no mundo do humor gráfico e dos quadrinhos.

Depois desse dia, Zélio apresentou-nos a seu irmão ilustre, que prontamente concordou com duas ideias: a de receber-nos n'O *Pasquim* no Rio de Janeiro e de nos enviar, para o I Salão, uma mostra de cartuns proibidos pela “censura” da época.

O I Salão de Humor de Piracicaba, em agosto de 1974, abriu suas portas de forma festiva e respeitosa. Ele foi um gesto de respeito, de uma cidade cultural e politicamente ativa na época, às artes e ao humor gráfico, às figuras que lhe davam sentido na época – os pasquineiros Ziraldo, Jaguar, Fortuna e Millôr Fernandes – e, mais especialmente, às novas gerações de artistas que, com suas “penas e brilhos”, ajudavam a inquietar a ditadura militar na época, contando histórias, lançando dúvidas, contestando a forma de governo e, especialmente, transformando a ironia fina em arma retórica de convencimento.

Foi assim então que tivemos o nosso primeiro premiado: o jovem e irreverente Laerte Coutinho, oriundo da revista *Balão*, editada pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

*O rei estava vestido, 1974.*

O cartum vencedor do I Salão de Humor de Piracicaba foi assinado por Laerte Coutinho, que vinha de suas primeiras aventuras pelo campo através da revista *Balão*, publicada pelos estudantes do curso de Comunicação, da ECA/USP. Vivíamos um período difícil na vida política do Brasil, no décimo ano da revolução militar que, em 31 de março de 1964, tomou o Estado, depôs o presidente eleito, fechou o Congresso nacional, impôs a censura à imprensa e deu início a um período de exceção na vida pública no Brasil.

Em Piracicaba, o Salão de Humor surgiu também como instrumento de contestação política ao regime militar. A justificativa da escolha pelos jurados foi que o cartum de Laerte se inspirara na obra de Andersen. Na fábula, um rei vaidoso que gostava de se vestir bem e criativamente, foi um dia procurado por um aventureiro e criativo costureiro, que lhe ofereceu a roupa mais original de todos os tempos. O costureiro pediu que o rei se despisse e “inventou” que cortava um pano raro aqui, outro ali, um sapato assim, outro assado, um colar exótico – foi, enfim, alimentando a imaginação do rei. Por fim, criou uma indumentária existente apenas na imaginação real, que a tudo assistia embevecido.

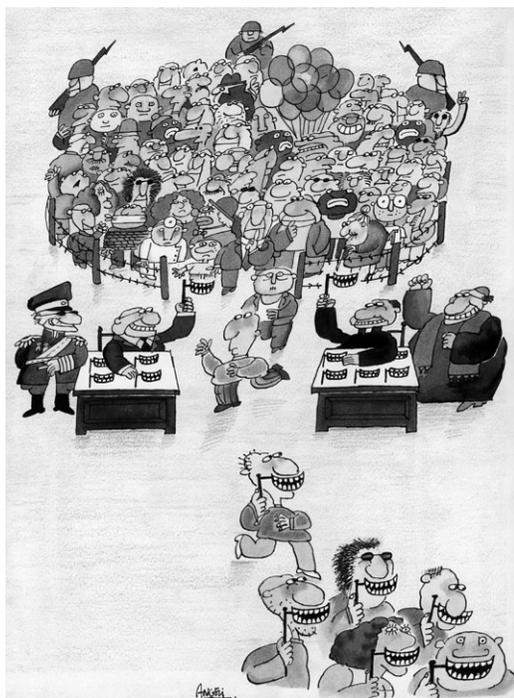
Com a roupa “pronta”, o rei ordenou um desfile, para que ele pudesse mostrá-la aos nobres e plebeus de seu reino. Entre sussuros, todos aplaudiam a “nova” e “criativa” indumentária do rei. Até que um menino exclamou à sua mãe, em voz alta: “O rei está nu!” Irrado, o rei mandou que prendessem o ingênuo que foi o único a declarar a verdade.

Em clara alegoria ao regime vigente, o trabalho premiado remete ao tratamento dado àqueles que discordavam do regime, dando sequência à fábula de Andersen. O menino se retrata na prisão e berra, para acompanhar aos demais que assistiram ao desfile: “O rei estava vestido!”, restaurando a unanimidade exigida pelo rei.

A fábula de Andersen, com sua sutil recontextualização, foi uma maneira que o autor encontrou para mostrar, a partir do Salão de Humor de Piracicaba, que a sociedade civil da época tinha consciência dos métodos utilizados pelo governo ditatorial daqueles dias.



Essa unanimidade tão apreciada pelas ditaduras foi quebrada pelo próprio Salão do Humor piracicabano, pois na admissão contrafeita de que o “rei estava vestido!”, artista e sociedade queriam reafirmar o contrário, que “o rei estava nu!”, em outras palavras, que não apoiávamos as ações do governo militar. O eco daquele prêmio, do “não!” de Laerte, foi uma das importantes contribuições das artes e do humor gráfico contra a ditadura militar no Brasil, fortalecendo as forças de oposição que começavam a se organizar para restabelecer a ordem democrática no país.



*Sorriso insincero, 1975*

A mesma ditadura militar que inspirou a criação do Salão de Humor de Piracicaba recebeu outro “presente” com a escolha do cartum de autoria do Arnaldo Angeli Filho, ou simplesmente Angeli, outro integrante da nova geração de cartunistas que começou a emergir à época do salão de Piracicaba. Seu trabalho, premiado com o 3º lugar, mostra – em analogia à sociedade civil do período – um grupo de pessoas preso num cercado de arame farpado, com guardas armados e um espião mal disfarçado.

No cercado há um pouco de tudo o que representava a sociedade daqueles dias: médicos, *hippies*, palhaço, negros, velhos, crianças, cegos, mulheres, com fisionomias invariavelmente tristes. Apenas um sorriso: o de um homem que segura um feixe de bexigas coloridas, o único naquele emaranhado de tristezas. Dentre os personagens, um indivíduo amarrado e amordaçado. Enfim, a sociedade presa, calada, tristonha e sem oportunidade de manifestação, como fomos durante os quase 25 anos da ditadura militar. Na cena seguinte, “libertados” do cercado, personagens recebem – e são obrigados a exibir! – uma pequena máscara com o formato de um sorriso, distribuídas por personagens reunidos em volta de duas mesas.

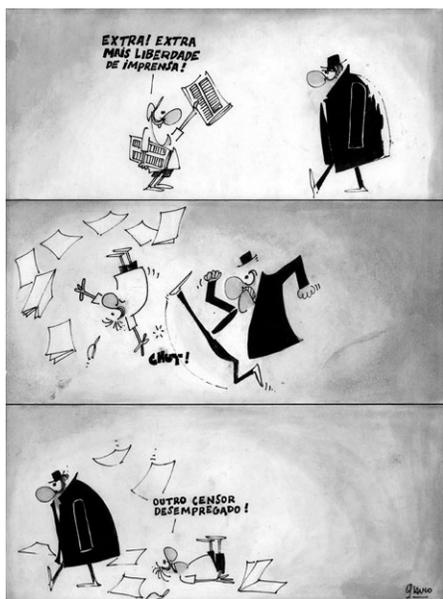
Na da esquerda, um militar, com o sorriso do Dick Vigarista dos desenhos animados, supervisiona as atividades de um político, servilmente sentado, que distribui sem contestar os falsos sorrisos às pessoas que deixam o cercado/prisão. Na outra mesa, também emblemática da época, estão um padre e um monsenhor, com a mão direita erguida para o alto. Este gesto, invertido, com a mão esquerda erguida para o alto,

foi criado pelos revolucionários soviéticos em 1918 para representar o posicionamento dos trabalhadores socialistas de então. A mão erguida à direita representaria, ao contrário, o conservadorismo. Desta forma, o representante da Igreja Católica mostrava-se a favor de revolução conservadora e contra o comunismo, como se colocavam os militares em 1964. No primeiro plano, seis personagens “felizes” com a soltura e a aparente liberdade conquistada.

Na época, o trabalho de Angeli teve grande impacto. Era, de novo, de uma ironia vigorosa contra o regime que encarcerava, prendia, matava e torturava pessoas e ainda as obrigava a saírem “felizes” e esperançosas num regime ditatorial. Não era isso o que pretendia a sociedade brasileira na época e, mais uma vez, o Salão de Humor de Piracicaba, ao premiar uma crítica contundente, ajudou a dizer ao regime militar que gostaríamos de sorrisos sinceros. E que só a volta da democracia poderia devolvê-los ao povo.

### *Censura à imprensa, 1977*

Das contribuições que a ditadura militar trouxe ao país entre 1964/1985, uma das piores foi a censura à imprensa. A partir de 1964, as redações dos grandes jornais e revistas ganharam alguns funcionários. Eram censores, nomeados pelo Serviço Nacional de Informação, o SNI, para monitorarem especialmente a mídia impressa, que tinha grande penetração na intelectualidade que formava um dos segmentos de mais forte resistência à ditadura militar.



Embora também existissem nas emissoras de rádio e televisão, estas eram mais fáceis de controlar porque, como concessões públicas, já tinham controles administrativos e financeiros sobre suas atividades estabelecidos legalmente, o que não ocorria na imprensa escrita, cujas empresas dependiam menos do governo. Os jornais da época, como *O Estado de S. Paulo*, recorriam a expedientes criativos para denunciar a censura, como a publicação de trechos d’*Os Lusíadas*, ou receitas culinárias em suas páginas. Fotografias censuradas eram substituídas por flores, aves, animais.

A prática também se estendeu ao que se denominou “imprensa nânica” da época, a dos jornais *Opinião*, *Movimento*, *O Pasquim*, dentre outros, que surgiram para denunciar arbitrariedades do regime de exceção. No período em que conquistou o prêmio no Salão de Humor de Piracicaba com três tiras curtas, Glauco Villas Boas mostra como reagiam os censores, quando a ditadura militar já perdia forças e avançava a luta pela redemocratização do país. Irado contra a “manchete” que anunciava “mais liberdade de imprensa”, o mal-encarado personagem chuta de forma espetacular o pobre vendedor de jornais, que reconhece “outro censor desempregado!”

Vinham com os traços de Glauco as impressões de que o regime militar estava em seus últimos dias e que, depois de 25 anos de opressão e aprofundamento de desigualdades sociais, finalmente a da democracia se encontrava mais próxima.

### *Qual liberdade?, 1979*

O cartaz do VI Salão Internacional de Humor de Piracicaba, desenhado por Glauco Villas Boas, mostra um passarinho temendo sair da sua gaiola, mesmo com a porta aberta. As asas, transformadas em dedos, ainda agarradas ao arame da gaiola, os olhos esbugalhados, as pálpebras espançadas com a liberdade conquistada, nos dias finais do regime militar.

Depois de tanto tempo sem voar – sem votar – livremente, sem expressar seus pensamentos, sem medo de prisão ou tortura, nosso pássaro-símbolo mostrava-se ainda reticente com a liberdade que se lhe apresentava naquele momento.

Não seria uma fuga. Ele estaria finalmente livre. Naquele ano, desacomodado que estava com tal situação, a preocupação do nosso pássaro era com as novidades que encontraria lá fora: a possibilidade de escrever artigos e debater ideias nos jornais alternativos e nos jornalões que circulariam; a possibilidade de fazer caricaturas, charges, cartuns e quadri-nhos que não mais seriam censurados – via de regra! – pelos militares; a possibilidade de ler poemas em voz alta e de perseguir ideais para a construção de um país mais justo.

O pássaro medroso de Glauco é uma das imagens mais fortes e marcantes do Salão Internacional de Humor de Piracicaba. Soube-se, muito

depois, que esse pequeno pássaro alçou às árvores, primeiro com asas meio enferrujadas, mas depois, com um vigor que o transformou em símbolo e seu trinado renitente em um canto que “desinventou” a tristeza e anunciou finalmente aquele amanhã que ia “ser outro dia”, como prevenira o poeta Chico Buarque de Hollanda naqueles dias ao cantar, do seu jeito, a liberdade.

O pássaro tomou gosto pela liberdade. O Brasil também. E a florescente democracia brasileira, com seus avanços e tropeços, era muito melhor com certeza que aqueles dias amargos, trancados nas gaiolas da insensatez.

### *Ações de contrapropaganda política*

As propostas dos artistas gráficos que participaram das várias edições do Salão no seu período pioneiro eram basicamente ataques à ditadura militar, aos exageros dos generais fardados, à intolerância ao voto popular, ao discurso único. Nas charges, nos traços exagerados dos protagonistas do governo ou nos desafios semiológicos de fábulas – como a do cartum vencedor do I salão, de Laerte –, era possível entender os recados da nova geração de artistas gráficos, amparada pela história de vida, trabalho e lutas sarcásticas dos humorados e politizados Ziraldo, Jaguar, Millôr, Fortuna, próceres d’*O Pasquim*. A ridicularização e caricaturização de personagens da República foi uma das frentes de batalha adotada no processo de desconstrução da “imagem pública” dos generais presidentes, de seus ministros e sequazes, dos censores e dos políticos proeminentes da época.

Outro participante estratégico e importante do Salão de Piracicaba foi o cartunista Henfil. Com seus admiráveis “fradins”, ele exerceu uma das mais interessantes leis da contrapropaganda, assim descrita por Domenach: “colocar a propaganda do adversário em contradição com os fatos – Não existe réplica mais desconcertante que a suscitada pelos fatos. Se for possível conseguir uma fotografia ou um testemunho que, embora sobre um único ponto, venha contradizer a argumentação adversa, esta em conjunto acaba por desacreditar-se”.

O Salão de Piracicaba foi pródigo em denúncias contra os vários tipos de violência. A maior de todas, sem dúvida, foi o fato de os militares terem retirado da sociedade o direito básico ao voto direto, exercício democrático necessário e reivindicado por todos os artistas àquela altura. Também recorrente era a crítica à censura de imprensa – sem imprensa livre, nenhum país avança, discute, debate opiniões e o seu próprio futuro.

O Salão dispôs-se também a cumprir outra função estratégica que compõe o eixo teórico da contrapropaganda, segundo Domenach. Seria o de “ridicularizar o adversário, quer ao imitar seu estilo e sua argumentação, quer atribuindo-lhe zombarias, pequenas histórias cômicas, esses

‘Witz’, que desempenharam tão grande papel na contrapropaganda oral difundida pelos alemães antinazistas? Domenach ainda continua:

O escárnio constitui espontânea reação a uma propaganda que se faz totalitária mediante a supressão da dos adversários. Sem dúvida nenhuma, é a arma dos fracos, mas a rapidez com que se disseminam as pilhérias que jogam no ridículo os poderosos, a espécie de condescendência que elas encontram por vezes entre os próprios adeptos fazem, do escárnio, um agente corrosivo cujos efeitos não são de desprezar. Em todos os tempos os cançonetistas têm tomado o partido da oposição.

As críticas expressas no Salão à época ecoavam as de outros artistas que também defendiam um novo olhar na televisão, nos jornais, rádio, revistas e no teatro, e cuja contribuição conjunta foi decisiva para a conscientização da sociedade do período.

### *Considerações finais*

A divulgação, à época, dos cartuns, charges, caricaturas e histórias em quadrinhos, que passaram a ser difundidos pela imprensa e foram depois transformados em catálogos, vídeos e, mais recentemente, circularam o mundo pela internet, garante ao Salão de Humor de Piracicaba uma dimensão de compromisso com a arte e com a democracia, com a pluralidade e a diversidade, o que o torna referência necessária em prol das lutas políticas no país.

Se as peças expostas pelos salões de Piracicaba ajudaram a construir uma nova consciência no país, caberá à História confirmar. De qualquer forma, nosso pequeno Golias, com sua pedra/caneta irreverente, foi também decisivo para recuperar a credibilidade nacional no regime democrático, na valorização das lutas sociais e da necessidade de debate político no Brasil contemporâneo. O Davi/Militar açodado pelas críticas e ironias finas dos nossos interlocutores, foi perdendo a força, desmanchou-se e submeteu-se, finalmente, ao canto da maioria da sociedade em favor da liberdade.

### *Referências bibliográficas*

- DOMENACH, Jean-Marie. *A Propaganda Política*. São Paulo, Editora Difel, 1945.
- PIRACICABA, 30 Anos de Humor. São Paulo, Imprensa Oficial, Governo do Estado de São Paulo, 2003.



## INSERÇÃO DO RISO NA ORDEM SIMBÓLICA

MAYRA RODRIGUES GOMES



### *Introdução*

Neste artigo, tomamos o riso como uma espécie de marca, ou selo agregado, da comicidade. Nada pode ser identificado como cômico, sem que passe pela confirmação do riso. Tanto assim que, em nossos tempos, sabedores dessa condição, os seriados de comédia pontuam os momentos dados como hilários com o som de gargalhadas ao fundo. Claro que sabem também de uma situação inerente às relações grupais que tem sido descrita pela palavra contágio, mas este é outro viés da marca, ao qual chegaremos adiante.

É por causa de seu inegável valor como marca, já que uma marca se dá sobre um campo de receptividade, que ensaiamos falar sobre a natureza de sua inscrição.

Sempre que a comicidade e o riso são visitados, numa longa cadeia histórica de grandes pensadores que se debruçaram sobre eles, assinala-se uma origem conceitual em Aristóteles. Sua obra apresenta-os tanto do ponto de vista do que nos faz rir, mostrando estrutura e temas da comédia, quanto do ponto de vista de sua natureza, com o apontamento de que o homem é um animal político/social.

Ora, este último apontamento nos leva a concluir que o riso do único animal que ri, e que se explicita nas relações sociais, depende também

dessas relações: dos hábitos consolidados que, conforme o modo como são tomados, conforme os modos de relação e alusão em que se constroem, provocam o riso.

Mas, um outro apontamento acompanha os dois primeiros: a natureza/condição de ser falante do homem. Muitos séculos depois, Júlia Kristeva definiu essa confluência com uma única frase: “‘O homem fala’ e ‘o homem é um animal social’ são duas proposições tautológicas em si mesmas e sinônimas” (Kristeva, p.18).

Isto porque a natureza do homem, em relação aos outros animais, se define, enquanto sujeito, na linguagem. E, para além do fato de que comunidades constroem-se na comunicação e esta, por sua vez, constrói-se na dimensão das linguagens, entendemos que a aptidão para a linguagem é a mesma implicada em raciocínios mais complexos, justamente aqueles que permitem a construção de instrumentos, materiais e imateriais, de sustentação da vida comunitária, de repasse de saberes, aqueles que permitem a construção de jogos de linguagem que podem incitar ao riso.

Nesse caso, o começo do começo de uma natureza e suas correlações está no ponto ancestral em que se dá a aquisição, ou o nascimento, das linguagens. Há uma história deste evento que brota do cruzamento de vários campos de estudo, hoje bastante especializados e setORIZADOS, que vem refinando o saber do passado.

Um dia, algo em torno de 1.500.000 anos atrás, ocorreu o evento/combinatória que marca o humano: seu acesso a um tipo de operação mental que lhe dá a competência para a linguagem, ou para raciocínios de relações complexas. Entre crescimento da massa cerebral, que implica expansão e complexidade de funções (aí inclusa a já famosa função do polegar opositor), entre alongamento do pescoço, que implica o espaço de desenvolvimento de um aparelho fonador (correlacionado às partes do cérebro por ele responsáveis) e os restos de instrumentos técnicos mais elaborados (a machadinha em oposição ao uso de pedra contra pedra para abrir um coco), podemos presumir o homem, ou a humanidade, com as características e potenciais que conhecemos desde então.

Trata-se, na base, de uma capacitação para raciocínio, ligada a condições fisiológicas dependentes de uma morfologia cerebral complexa que se distribui em funções correlatas, caracterizada por uma operação simbólica.

Tal raciocínio, embora venha de chofre com todo seu aparato e potencial, pode ser explorado, sob intenção didática, pela via de três faces básicas. Ele compreende a capacidade de diferenciação (só realizável com o apontamento da alteridade), de construção de oposições (só atualizáveis em relações sistêmicas) e de substituição das coisas, físicas ou imaginárias, por algo que as represente.

Ora, cada uma dessas faces apresenta efeitos específicos. A diferenciação implica abstração das condições naturais, na natureza ou no mundo.

Nunca vemos a beleza e a abobrinha sem seu entorno, ou uma cena sem o que habita seus contornos.

As coisas do mundo não são exatamente assimétricas, ou mesmo simétricas. As abobrinhas não dependem das berinjelas para existirem, mas para serem vistas como entidades isoladas dependem do apontamento de tudo o que *não* são, inclusive das berinjelas. As tragédias não se opõem às comédias, nem o riso ao choro. Em ambos os casos temos distintas formas de expressão que se colocam por si, mas não porque existe a outra forma, como se só tivessem razão de ser num contradiscurso.

Por que, então, não falamos de não-tragédia ou não-riso como formas opositivas? O quê o quadrado lógico nos aconselha não é a lógica de construção de mundos na dimensão simbólica. É preciso a marca opositiva em forma positiva, é preciso a entidade outra, a alteridade, para marcar a diferença.

No entanto, marcamos a diferença instalando oposições em relação a elementos agrupados num conjunto. Com isso, criamos uma cadeia de potencial infinito em que cada ângulo da diferença, ligado a seu entorno, é alavanca para o desdobramento em diferenças internas e externas ao gênero assinalado. Movimento paradoxal, pois de um lado as formas opositivas, geradas pelos processos de diferenciação, parecem desconhecer a diferença, negá-la ao fixar campos opostos (comédia *versus* tragédia). Ao mesmo tempo, tal fixação impulsiona a geração de outros campos, internos e externos, no exercício da diferença absoluta que rege nosso mundo em constante desdobramento e atualização. É disso que falam tanto Deleuze quanto Derrida em suas obras que exploram tais ideias a partir das linguagens, a partir da quebra do signo – da representação – em relação ao referente. É disso que nos fala Bergson, ao referir-se às variações infinitas nos modos de efeito de comicidade (questão que retomaremos ao longo deste artigo).

As substituições, ou representações, por um signo que funciona como rubrica das coisas materiais ou imateriais, trazem os elementos à existência em outra dimensão, a dimensão simbólica. Pois, além de não serem as próprias coisas – ou até mesmo por isso –, promovem sua existência em outro espaço, outros tempos. Certamente, a título de exemplo, tudo o que é do teatro mostra a possibilidade de transporte das condições de origem para outros espaços e articulações: o espírito próprio da representação.

Mas as três faces do raciocínio implicado na aquisição da linguagem, ou na assunção da ordem simbólica – ordem porque organiza e imprime normas, simbólica porque é feita de representações – têm um efeito de conjunto que pode ser resumido com a expressão de Wittgenstein: uma apresentação do mundo.

Cada língua – claro que motivada por questões primordiais para seus falantes sem os quais ela não existe – faz um desenho de mundo e dá a

ver o que deve ser visto e ouvido, tanto da matéria quanto do entendimento do mundo, dando a ver, portanto, como ele dever ser vivido. É certo que não vemos, e nem nomeamos, especificidades da areia e do deserto como os árabes o fazem, é certo que se hoje percebemos toda forma de escravidão como aberração, nem sempre todos o fizeram, nem mesmo hoje todos o fazem.

“O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (Bourdieu, 2001, p. 9).

Para mostrarmos esse fato, em relação ao riso, basta lembrarmos da grande obra de Georges Minois, *História do Riso e do Escárnio*. Nela ficam patentes entendimentos diferenciados do riso, de acordo com tempo e lugar (visões/cognições de mundo), assim como a própria trajetória prescrita por Minois até o riso “descorado” em tempos midiáticos. Também sua trajetória se inscreve como empreendimento passível de ser retomado somente a partir de outras tantas grandes obras de história do cotidiano assim como a partir de uma tradição laica que permite/possibilita a reflexão crítica colocada pelo autor.

Quanto a isso, e voltando ao início do processo em três faces, tratávamos de uma apresentação, ou melhor, de uma construção do mundo a ser visto e vivido. Ela começa com as palavras bordejando as coisas, continua com os atributos e sentidos se colimando às palavras; prossegue com a formação de “pontos de basta”, que normalmente chamamos de estereótipos, onde todo um entendimento está embutido, toda cognição pré-configurada e toda orientação de que precisamos para mergulhar na percepção/absorção de mundo, está dada. A partir daí, emergem as formações discursivas, conjunto de enunciados/palavras organizando campos de saber, de concepções ideológicas, de comportamentos funcionais etc.

Ora, o riso não existe sem este pano de fundo: ele se inscreve num quadro social que uma língua dimensiona, reflete e refrata; emerge na interlocução das coordenadas dadas e é provocado a partir de jogos de linguagem – verbais, gestuais etc. – que brincam com as fundações e dinâmicas desse fundo.

Já dissemos que procuramos sua inscrição nessas condições. Claro que grandes obras já perfizeram um trajeto afim, como é o caso da, anteriormente mencionada, *História do Riso e do Escárnio* de George Minois ou o caso de *Sobre o que Riem as Pessoas Inteligentes: Pequena Filosofia do Humor*, de Manfred Geier. Ambas as obras percorrem o trajeto dos grandes pensadores que se dedicaram a levar o riso a sério, ambas renderam muitos frutos, acadêmicos ou não. Entre estes últimos, destacamos

a sinopse, instigante e bem humorada, “Leituras Cruzadas: Ri Melhor Quem Ri” escrita por Xico de Sá para a *Folha de S. Paulo*.

Não cabe aqui um resumo delas, nem uma orientação por suas trajetórias, que não correspondem exatamente aos propósitos anunciados. Pois, embora nossa empreitada deva correr paralelamente a elas, no sentido de remissão às formações culturais ou discursivas, procuramos por uma específica inscrição que, a nosso ver, tal como aquela de 1.500.000 anos atrás, tem o espírito da gênese, da origem e inscrição do riso na ordem simbólica.

### *Nos passos de um grande pensador*

Aqui, escolhemos norte e orientação segundo propósito e foco, e seguimos os passos de Henri Bergson em *Le rire*. Começar do começo é, neste caso, começar pelos apontamentos do autor nas páginas finais do livro.

No apêndice, Bergson discorre sobre a definição do cômico e sobre o método por ele adotado em seu caminho de reflexão. Relata sua réplica à definição colocada por M. Yves Delage, publicada pela *Revue du Mois*: “Para que uma coisa seja cômica, dizia ele, é preciso que entre enfeito e causa haja desarmonia” (Bergson, 1975, p. 155, em livre tradução).

Para Bergson, esta é uma definição, com raízes em Aristóteles, que encontrou acolhimento por grande parte dos pensadores. Por ser muito ampla, acolhe manifestações sem comicidade alguma. Em contraponto, o autor apresenta o caminho escolhido e que o conduziu a alguns achados:

Tentei algo bem diferente. Tentei buscar na comédia, na farsa, na arte do clown, etc., os procedimentos de fabricação do cômico. Acreditei perceber que eles eram variações sobre um tema geral. Anotei o tema, para simplificar, mas são, sobretudo, as variações que importam. De qualquer modo, o tema fornece uma definição geral, que é como uma regra de construção” (*idem*, p. 156).

Rebate a possibilidade de que seu caminho conduza a uma definição muito estreita, contrariamente a anterior. Na realidade, Bergson não quer fechar o riso dentro de uma definição, quer procurá-lo onde ele acontece nos meandros da vida para chegar a causas especiais da desarmonia que provoca o riso. Tais causas devem abrigar, em aproximação por semelhança, toda imensa diversidade de situações cômicas que se dão em formas inusitadas.

Começa por colocar três condições de base que anunciam onde deve ser procurado o cômico. Primeiramente, o fato de que este se insere na perspectiva do humano: as coisas por si não se prestam à comicidade. Como segunda condição, a constatação de que é necessário um estado de espírito calmo; a indiferença, ou o não envolvimento emocional, é requisito para que o riso possa emergir. E, finalmente, já que ligada a uma

espécie de anestesia das emoções, a comicidade dirige-se ao intelecto, desde que em contato com outros intelectos. A esta terceira condição liga-se o fato de que o riso é contagiante: “Quantas vezes não dizemos que o riso do espectador, no teatro, é tanto mais generoso quanto a sala é mais cheia” (*idem*, p. 5).

Bergson prossegue examinando casos e daí retirando princípios comuns que são apresentados como leis. Na reflexão sobre o cômico enquanto forma, examina, sob um mesmo guarda-chuva, tanto o escorregar na casca de banana como os usos trocados dos objetos. Acidentais ou encenados, esses momentos cômicos dizem respeito à manutenção de uma linha reta de ação que deixa de lado a leveza, a atenção e a flexibilidade do vivente; são estes atributos dentro de expectativas sociais. O distraído deixou de cumprir um programa social de aptidão para cumprir um de “endurecimento mecânico” que o faz tropeçar na pedra ou dar sequência a um ato não mais necessário.

“Há uma lei geral com a qual encontramos uma primeira aplicação e nos formularemos assim: quando um certo efeito cômico deriva de uma certa causa, o efeito nos parece tanto mais cômico quanto nós julgamos mais natural a causa” (*idem*, p. 9).

Rimos do programa truncado porque aceitamos as premissas do programa social validado e o riso funciona como um castigo pela não correspondência às demandas da vida grupal.

Ainda sob esse viés, destacamos sua notação sobre as caricaturas. Ao contrário do que se pensa, não é somente o exagero o ponto de criação do risível nas caricaturas. O desenhista ilumina uma potencialidade da matéria de se desgarrar da harmonia esperada.

Passando ao exame da comicidade de gestos e movimentos, chega a uma segunda lei: “As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar em um simples mecanismo” (*idem*, p. 23).

A referência da lei é o gesto repetitivo, o automatismo que faz com que o gesto se descompasse do resto do corpo. A imitação provoca o riso em virtude de mostrar um traço simples que reduz toda a vivacidade do vivente a sua parte de automatismo. Claro que, nesse caso, todas as paródias, ainda que incidam em outros processos e leis, incorrem na construção do cômico pela remissão a um mecanismo persistente.

Advínhamos que os artifícios usuais da comédia, a repetição periódica de uma palavra ou de uma cena, a intervenção simétrica dos papéis, o desenvolvimento geométrico dos quiproquós, e muitos outros jogos ainda, poderiam derivar sua força cômica da mesma fonte, a arte do *vaudeville* sendo talvez a de nos apresentar uma articulação visivelmente mecânica dos acontecimentos humanos, ao mesmo tempo em que conserva seu aspecto exterior de verossimilhança, quer dizer, a leveza aparente da vida (*idem*, p. 28).

Bergson faz uma pausa em seu trajeto para nos alertar, para nos induzir a observar que as leis ou fórmulas existem, mas desdobram-se irregularmente. Não podemos abarcar as variações cômicas sob uma só das leis: com estas anotamos efeitos dominantes.

E por efeito dominante assinala dois tipos que se depreendem até o momento de seu trajeto. Trata-se de um mecanismo embutido na natureza e de uma regulamentação automática da sociedade; quando são mostrados, e em suas combinatórias infindas, provocam a comicidade.

Destes dois tipos apreende-se uma terceira lei: “Nós rimos todas as vezes que uma pessoa nos dá a impressão de uma coisa” (*idem*, p. 44).

Ela abarca, por exemplo, a arte dos *clowns*: seus movimentos desconjuntados, seus tombos segundo um ritmo determinado, donde se perde a impressão de homens de carne e osso. Seus corpos nos parecem transformados em manequins. Entre variantes e derivações, ainda sob a mesma regra encaixa-se toda conversão do homem em objeto – por exemplo, a substituição de uma personalidade por sua função/papel social.

Adentrando o capítulo II, Bergson aborda o cômico de situação e o cômico de palavras. Para tal direção exploratória anuncia a pertinência da travessia pela comédia e pelo *vaudeville*:

“Se é verdade que o teatro seja uma magnificação e uma simplificação da vida, a comédia poderia nos fornecer, sobre este ponto particular de nosso assunto, mais instrução que a vida real” (*idem*, p. 51).

Nota que as comédias recuperam jogos infantis em outra dimensão, que nossos sentimentos de alegria nascem velhos pela ligação com um panorama infantil e que a comédia é ela própria um jogo, como os jogos infantis de marionetes manipuladas por cordões. Uma quarta lei vem dar conta desse processo e definir as situações do *vaudeville* em geral:

“É cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dão, inseridos uns nos outros, a ilusão da vida e a sensação nítida de um agenciamento mecânico” (*idem*, p. 53).

Contudo, ao colocar lado a lado estratégias das comédias e de jogos infantis, ao evocar bonecos de mola que saltam de caixas, sempre recolocáveis para saltar novamente – o princípio do gato que brinca com o rato, deixando-o partir para depois retomá-lo como presa –, e citando *Le malade imaginaire* – onde a cada vez que Argan se levanta como para fazer Purgon calar-se, este se eclipsa, mas volta à cena logo em seguida –, Bergson isola a repetição.

Embora não seja suficiente para determinar o efeito cômico, ela é chave-mestra da comédia quando remete a algum tipo de jogo em que a ideia de mecanismo, ou automatismo, é evocada.

Ainda na esfera das comédias e dos *vaudevilles*, ele aponta três procedimentos centrais: a repetição de situações, a inversão de papéis e a interferência de séries, em que um elemento tem significações distintas conforme uma das séries de que participa.

A vida real é um *vaudeville* na exata medida em que ela produz naturalmente efeitos do mesmo gênero e, por conseguinte, na exata medida em que ela se esquece de si mesma, porque, se ela prestasse atenção constante, ela seria continuidade variada, progresso irreversível, unidade indivisível (*idem*, p. 77).

Examinando o cômico de palavras, o ator ressalta o fato de que a maior parte dos efeitos cômicos é intermediada pela linguagem. No entanto, quando tratada por ela mesma, são os jogos de linguagem que geram situações cômicas: estrutura de frase, composição de expressões, escolha de palavras. O cômico de palavras é geralmente intraduzível porque vinculado aos contornos de uma língua e a seu contexto sociocultural.

Um homem espirituoso se assemelha ao que se esconde sob um *mot d'esprit*: um apelo a inteligência, uma forma dramática de pensar que faz com que as ideias dialoguem com elas mesmas.

“Um povo espiritual é também um povo tomado pelo teatro. [...] mais especificamente, voltado para uma certa variedade da arte dramática, a comédia” (*idem*, pp. 80-81).

Assim como rimos do que pode haver de enrijecido no gesto, também o fazemos em relação à linguagem calcificada, por exemplo, em relação a personagens que se exprimem sempre da mesma maneira, bem como de fórmulas feitas, de jargões etc. Da mesma forma, rimos das séries que se cruzam, polissemia instrumentalizada, como no caso dos trocadilhos.

As reflexões prosseguem, agora, em direção ao caráter dos personagens, as personalidades cômicas que Bergson declara serem a parte mais importante do percurso por englobar os casos exemplares anteriormente examinados.

Ressalta a significação social do riso, acrescida de seu papel repressivo, que o revela não como prazer estético, mas como o riso da sociedade que ri em nós.

“É porque a comédia é bem mais próxima da vida real que o drama. [...] Segue-se daí que os elementos do caráter cômico serão os mesmo no teatro e na vida” (*idem*, p. 104).

O riso desarma e torna leves tanto qualidades como defeitos sobre os quais pode incidir, desde que os mostre pelo viés da rigidez ou da insociabilidade, desde que aos personagens não nos liguemos pela emoção da simpatia, desde que sejam mostrados os automatismos.

Assim como na vida nossa percepção e cognição são orientadas por estereótipos, o riso também recorre a eles.

A comédia pinta personagens que nos já encontramos, que nos ainda encontraremos em nosso caminho. Ela anota as semelhanças. Ela visa colocar tipos sob nossos olhos. Ela até mesmo criará, segundo necessidade, tipos novos. Por isso, ela se sobre põe às outras artes (Bergson, 1975, p. 125).

Nota que os títulos das comédias remetem a tipos (*O Misanthropo*) ao contrário das tragédias (*Antígona*), que remetem à individualidade do

herói; falamos que fulano é um Tartufo, mas não falamos que alguém é uma Fedra.

Temos, portanto, todo direito de dizer que a comédia é parede-meia entre a arte e a vida. Ela não é desinteressada como a arte pura. Organizando o riso, ela aceita a vida social como meio natural; ela até segue um dos impulsos da vida social. E sob esse aspecto ela volta as costas a arte, que é uma ruptura com a sociedade e um retorno a simples natureza (*idem*, p. 131).

Nesse caso, a comédia segue quadros constituídos e cristalizados na via social e, quando mostra o absurdo, este se dimensiona a partir desses quadros e se relaciona a um equilíbrio que deveria seguir o bom senso. Pois o bom senso consiste em manter uma posição de equilíbrio, aceitando e incorporando tais quadros ao mesmo tempo em que se orienta para evitar excessos, ou seja, a rigidez e o automatismo.

Extrapolado o bom senso, o riso se levanta como réplica social aos desvios intoleráveis (há sempre uma margem de condescendência para com a loucura considerada normal). Por um pequeno instante nos identificamos com o desviante, simpatizamos com o distraído, fazemos repouso da fadiga de viver para, logo em seguida, enxergar o lado grotesco do desvio e nos entregamos ao riso com o qual a sociedade faz correção. Afinal, evitaremos a todo custo sermos objeto de riso.

O riso é antes de tudo uma correção. Feito para humilhar, ele deve dar à pessoa que é seu objeto uma sensação penosa. A sociedade se vinga por meio dele das liberdades que foram tomadas com ela. Ele não alcançaria sua finalidade se portasse a marca da simpatia e da bondade (*idem*, p. 150).

Por isso, o riso implica uma espécie de amargura, tanto a de quem foi ridicularizado como a do que ri, por se colocar acima em resposta automática, por precisar dele para se colocar acima e, sobretudo, por, talvez, não ter ousado a resposta criadora.

### *Passos e descompassos*

Neste passo a passo, iluminamos pontos centrais – aliás, também realçados, muitas vezes em itálico, pelo próprio Bergson – que remetem diretamente aos interesses delineados na introdução, deixando de lado exemplos, perspectivas e nuances colocadas pelo autor.

Dentre as coisas sobre as quais falamos somente de passagem, porém, é preciso mencionar que *Le rire* é atravessado por dois eixos centrais nada negligenciáveis, pois reverberam no conjunto de trabalhos do autor.

Por um lado, todas as explorações são enviadas ao jogo entre a vida pulsante e os modos nos quais ela se detém, assumindo formas cristalizadas de natureza socialmente estabelecida. Por outro, há uma perspectiva moral que transita por casos e exemplos e remete a ações socialmente legitimadas que nem sempre correspondem ao bem do vivente.

Feitos estes reparos, voltemos aos pontos realçados por nós e que, desde o início do livro, anunciando os lugares do riso, casam-se com nossas colocações sobre linguagem e formações discursivas e confluem para a apreensão dos processos de inserção do riso na ordem simbólica.

Primeiramente, é de se notar a observação da dependência do riso da vida social do compartilhamento do quadro/crença em que ela se desenvolve, do compartilhamento de uma língua, e consequentemente daquilo que essa língua empreende em fabulações.

À habitual fórmula de que o homem é um animal que sabe rir, é, pois, muito natural que Bergson acresça a observação de que o homem é um animal “que faz rir”. De fato, construindo visões e regras de apropriação do mundo, via ordem simbólica em que se formam e informam, os sujeitos devem, necessariamente, saber instrumentalizá-las para provocar o riso.

Quanto ao estado de insensibilidade, entendida como desprendimento, para que o cômico se “escreva”, inscrevendo o riso, sustentamos, em paralelo, que as amarras dos significados, os pontos nodais que orientam a vida social devem estar em recesso da cena para dar lugar ao cômico. Isso certamente corresponde ao momento em que deixamos a crença na produção do verdadeiro, e na verdade que ela carrega e assenta, para mirar a operação sem fundamento unívoco da própria produção. Só então tudo pode parecer bizarro e risível.

Diante da notação de que o riso se dirige a intelectos em contato – novamente a dimensão social evocada –, vemos a inscrição, de base, do riso na ordem simbólica. O cômico e o riso têm sentido num quadro de percepções e saberes compartilhados; por isso este compartilhamento se manifesta na expressão de uns que induz a de outros; um grupo ri de coisas que só para ele fazem sentido, ou melhor, fazem o sentido do ridículo. Trata-se da fusão entre estímulo e contágio.

E, em absoluta concordância com tal entendimento do riso, com relação a um entendimento de mundo, o próprio riso é da natureza do automatismo, assim como aquele que caminha não se desvia da casca de banana. E a organização social, mantendo a si própria, responde com o riso face as coisas que a inquietam, pois se por um lado contestam expectativas, por outro mostram o enrijecimento delas próprias.

Há aqui uma relação paradoxal, também apontada por Bergson. Ao mesmo tempo em que o riso pontua as fugas das expectativas, por contradição ou por exagero/enrijecimento/repetição, ele pontua também um não sei que de imponderável que mostra a arbitrariedade das expectativas.

Que o riso seja um castigo é bastante compreensível, já que em tudo que é da dimensão de uma ordem há instrumentos punitivos para corrigir desvios da ordem, corrigir aqueles que a contrariam tanto quanto aqueles que mostram sua frequente insensatez: toda excentricidade – ou seja, tudo que foge ao centro dado pela ordem simbólica – será castigada.

Quanto a isso, Bergson atravessa o exemplo perfeito para esse ponto de inscrição do riso sobre a relatividade da ordem, inscrição num mundo a ser vivido segundo as formações discursivas que o desenham, desenhando as sociabilidades possíveis em um tempo e lugar.

Somente, quando se trata da moda atual, estamos de tal modo habituados a ela que a vestimenta nos parece fazer corpo com os que a portam. Nossa imaginação não a destaca. Não nos vem mais a ideia de opor a rigidez inerte do envelope à leveza vivente do objeto envelopado. O cômico permanece aqui, portanto, em estado latente (Bergson, 1975, p. 30).

Porque ele só emerge quando o uso do envelope prende a atenção, por não ser mais socialmente sancionado, não ser a verdadeira forma de se vestir segundo os novos horizontes, pragmáticos ou estéticos. Toda cerimônia, todo ritual, toda convenção social é um cômico latente: um dia será objeto de riso.

“Sempre um pouco humilhante para aquele que é seu objeto, o riso é verdadeiramente uma espécie de repressão social” (*idem*, p. 103).

Porque ele recai sobre insociabilidades, assinaladas na distração, no enrijecimento, no automatismo, na bizarrice que, se por um lado dimensionam-se por um desacordo com a ordem simbólica, por outro remetem ao fato de que é ela mesma que cria o ambiente onde as insociabilidades e o riso se inscrevem.

Claro que o riso é aqui uma função da ordem que não cessa de instalar dispositivos disciplinares na função corregedora, verdadeira natureza do riso. Bergson nos diz que se tivéssemos relação imediata com as coisas, não haveria necessidade da arte, pois estaríamos em situação de mesma frequência ou ressonância. Em nossos termos, vale dizer que a arte trabalha nos interstícios entre a natureza vibrante e as formações discursivas que nos encapsulam.

Até o final do livro, todas as notações de Bergson correspondem, para nós, ao modo enviesado, contestador ou disciplinar com que o riso se inscreve na ordem simbólica.

Contudo, duas concepções implicadas pelas linguagens nos desviam dos passos de Bergson. Justamente quando fala claramente de uma apresentação do mundo pela linguagem, ordem/espaco criado em que nos movimentamos, ele deixa entrever uma concepção que não se casa com o atual entendimento das propriedades simbólicas.

Enfim, para tudo dizer, nós não vemos as próprias coisas, nós nos limitamos, mais frequentemente, a ler as etiquetas colocadas sobre elas. Esta tendência, originada da necessidade, é mais acentuada sob a influência da linguagem. [...] A palavra, que não nota da coisa a não ser sua função mais comum e seu aspecto mais banal, se insinua entre ela e nós, e mascararia sua forma a nossos olhos se esta forma já não dissimulasse as necessidades que criaram o nome ele mesmo. E não somente os objetos exteriores, são também nossos próprios estados de alma que se esquivam a nós no que eles têm de íntimo, de pessoal, de originalmente vivido (*idem*, p. 117).

Nós nos movemos entre generalidades e símbolos, como num campo fechado onde nossa força se mede utilmente com outras forças; e fascinados pela ação, atraídos por ela, para nosso grande bem, sobre o terreno que ela escolheu, nós vivemos numa zona parede-meia entre as coisas e nós, exteriormente às coisas, exteriormente a nós mesmos (*idem*, p. 118).

Assim, quer seja pintura, escultura, poesia ou música, a arte não tem outro objeto que afastar os símbolos praticamente úteis, as generalidades convencionalmente e socialmente aceitas, enfim, tudo que mascara a realidade, para nos colocar face a face com a própria realidade. [...] A arte não é certamente senão uma visão mais direta da realidade (*idem*, p. 120).

Concordamos sem restrições com a concepção, similar a de muitos outros pensadores, de que as artes trabalham desestabilizando crenças, despojando os símbolos de seus significados agregados, dos valores atribuídos, de uma máscara consensual.

Mas, para sermos fiéis às nossas colocações iniciais, devemos apontar que as palavras, ainda que orientadas por conveniências e utilidades, trazem as coisas à nossa visão de um certo modo e entendimento. E este é o modo em que as próprias coisas, materiais ou imaginárias, emergem a ser. Portando, não está em questão a possibilidade das coisas serem percebidas em si, pois o que temos das coisas é o desenho dado a ver, ouvir e viver pelas palavras.

Os símbolos são os instrumentos por excelência da “integração social”: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração “lógica” é a condição da integração “moral” (Bourdieu, 2001, p. 10).

Assim, quando a arte consegue subverter o panorama de mundo em que ela se instala, ela sucede em produzir outro panorama, ou iluminar ângulos e perspectivas ainda não visitadas. De forma que o riso, marcando o cômico e regulando o panorama social é, ao mesmo tempo, elemento que nos aponta, sempre, para outro ângulo.

E, na sequência desse desvio, outro se insinua. Muito já foi dito dos tropeços, dos programas truncados, dos lapsos que tememos e tentamos evitar para escapar do castigo/sentença que é o riso. Tememos cair no ridículo. Este temor remete a um supereu que preside nossas ações, fazendo-as conformes e fazendo-nos todo tempo portadores de uma culpa antecipada da possibilidade da inconformidade que leva ao ridículo.

Mas também já foi dito que há o chiste, este momento em que rimos de nossos lapsos, momento em que, segundo Alain Didier-Weill, o lapso encontraria sua resolução. Ante ele, em vez de constrangidos, por um instante soltaríamos as amarras rindo de nós mesmos.

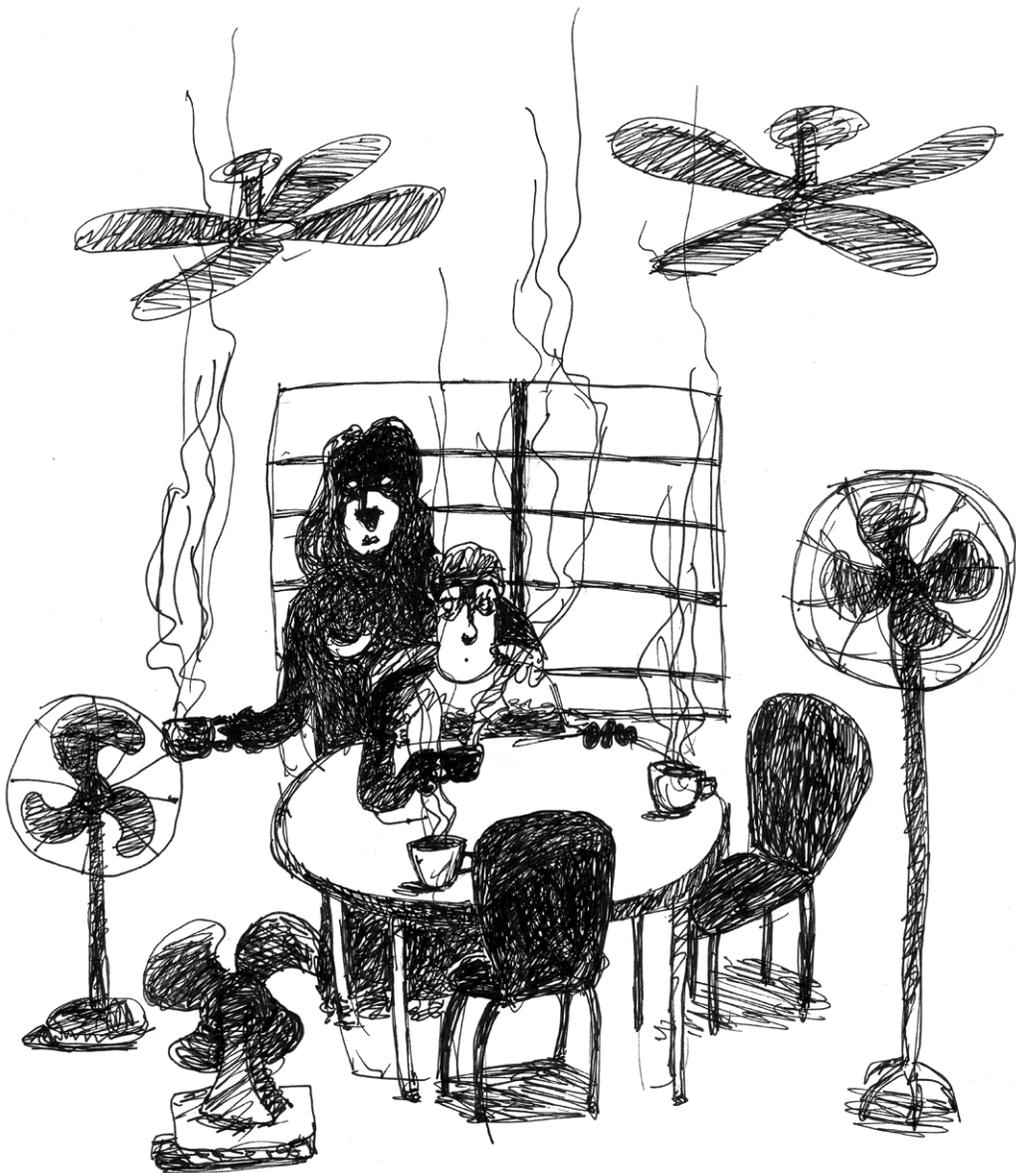
Assim, para nós, não se trata de estarmos mais próximos da realidade ou de encontrá-la, mas de desatarmos nós, de diluirmos os pontos de

basta da coesa malha que caracteriza a ordem simbólica. Talvez, de todas as inscrições anotadas, o exame do riso deva dar precedência a mais essa. Certamente repressor, certamente disciplinar, mas também, na arte como na vida, certamente liberador.

### *Referências bibliográficas*

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre, Globo, 1966.
- BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur La significations du comique* (em livre tradução da autora). Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Os Três Tempos da Lei*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
- GEIER, Manfred. *Sobre o que Riem as Pessoas Inteligentes: Pequena Filosofia do Humor*. Instituto Goethe, Litrix (literatura alemã online), 2006.
- KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem*. Lisboa, Edições 70, 1974.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo, Editora da Unesp, 2003.
- SÁ, Xico. “Leituras Cruzadas: Ri Melhor quem Ri?”. In: *Folhaonline*, 24/06/2003 – 03h17 (<http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u460.shtml>).
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Petrópolis, Vozes, 1996.





**NÃO CONTÉM GLÚTEN**

SÉRGIO ROVERI



*Personagens:*

SUE – a mulher

MICHAEL (que às vezes será chamado de MIKE) – o marido

DOROTHY E HENRY – os visitantes invisíveis

*Sala do apartamento de Sue e Mike. O ambiente está repleto de ventiladores dos mais diferentes tipos. Todos desligados. Quanto maiores os ventiladores, mais efeito cênico eles poderão propiciar. Sue, bem-vestida, está sozinha em cena, girando com mãos nervosas as hélices dos ventiladores. Ao longo do espetáculo, este movimento será executado repetidas vezes.*

SUE: Como eles podem dizer que já estive mais quente? Todos dizem que já estive mais quente. Mas eu sinceramente não me lembro... A televisão... Hoje mesmo uma apresentadora da televisão disse que já estive mais quente. Todos dizem também que eu me pareço com ela. Mas eu também não concordo com isso. Às vezes eu posso até concordar, para não parecer deselegante. Com isso eu ainda posso concordar. Mas nunca estive mais quente. Não mesmo.

*Para de mexer nos ventiladores e senta-se em um sofá na frente deles. Observa os ventiladores, cujas hélices aos poucos vão parando.*

SUE: Tudo parece tão inútil. É tão pouco o que eles podem fazer num dia como hoje. Talvez Dorothy saiba lidar com esta situação. Dorothy

sempre consegue resolver os problemas mais insolúveis. Eu sei que Henry a ajuda. Eu sei que, no fundo, é sempre Henry quem resolve tudo. Mas eu não quero que Dorothy saiba que eu já percebi isso. Não hoje, pelo menos. (*Grita*) Michael. Michael, você ainda vai demorar muito para se aprontar? Eles não costumam se atrasar, você sabe. Da última vez que eles vieram aqui... Bem, não me obrigue a repetir esta história. Michael. Michael, você também acredita que já esteve mais quente, querido?

*Sue levanta-se do sofá e volta a girar as hélices.*

SUE: Eu estou tentando. Eu estou fazendo um grande esforço para me recordar de um dia mais quente que hoje, de um único dia.

*Michael, bem-vestido também, entra em cena. Observa a mulher girando as hélices.*

MIKE: Henry acaba de me ligar. Eles vão chegar no horário.

SUE: É claro que vão.

*Mike vai até uma mesa ao fundo e faz um drink. Senta-se no sofá e fica observando a mulher.*

SUE (*vem até Mike, toma um pouco do drink e volta aos ventiladores*): Henry às vezes me surpreende. Ele não precisaria ter ligado.

MIKE: Ele quis ser gentil.

SUE: Seu *drink* é horrível, Mike. Você não pretende servir isso para eles, pretende? Mike, você ouviu o que eu perguntei?

MIKE: Henry sempre faz o seu próprio *drink*. O dele e o de Dorothy também.

SUE: Não isso. Eu perguntei se você se lembra de algum dia mais quente que hoje.

MIKE: Disseram que houve?

SUE: Mike, por Deus. É só o que estão dizendo, desde cedo... Henry talvez possa esclarecer isso. Ele é tão bom neste tipo de coisa, não é?

MIKE: Henry e Dorothy são determinados. Não me parece um dia bom para sair de casa. Um pouco quente, talvez.

*Mike levanta-se e muda alguns ventiladores de lugar. Sue o observa intrigada.*

MIKE: Pronto, muito melhor assim.

SUE: Não notei tanta diferença.

MIKE: Você tem passado muito tempo em casa, Sue. Está perdendo a noção de simetria. Qualquer um percebe que ficou melhor assim. Eu diria que é uma questão de equilíbrio.

SUE (*indo até a janela*): Você sabe se eles trocaram de carro? Há um carro estranho estacionando lá embaixo. Espere, espere um pouco... Não, não são eles. Eles costumam trocar de carro todo ano.

MIKE: Costumam?

SUE (*começa a colocar os ventiladores em sua posição original, mas para diante do olhar de reprovação de Mike*): O que está havendo com você hoje? Eles costumam trocar de carro todo ano. Dorothy sempre me liga

para dizer que eles trocaram de carro... Mas talvez você esteja certo. Não me lembro de Dorothy ter me ligado este ano ainda... Isso quer dizer então que eles estão com o mesmo carro do ano passado? Você devia conversar mais com Henry. Talvez ele esteja precisando de algum tipo de ajuda.

MIKE: Henry nunca precisa de ajuda.

SUE: Estranho Dorothy não ter me ligado este ano ainda. Estamos praticamente em março.

MIKE: Hoje é 6 de fevereiro, Sue.

SUE: Não se apegue tanto a estes detalhes, Mike. O tempo sempre nos ilude.

MIKE: Henry também disse que tinha uma novidade. Talvez seja isso.

SUE: Mike, este *drink* que você faz... Ele é tão horrível, querido.

MIKE: Estou me lembrando. Era uma sexta-feira. Era uma sexta-feira porque nós íamos passar o fim de semana na fazenda. Meu pai foi me buscar na escola logo depois do almoço. Ele disse que se saíssemos cedo chegaríamos à fazenda ainda a tempo de pescar naquele mesmo dia. Claro, agora eu me lembro. Me lembro até dos poucos carros que vimos na estrada e de meu pai dizendo que aquela era a melhor hora para se deixar tudo para trás. Minha mãe já estava na fazenda, ela tinha passado aquela semana toda lá. Quando nós chegamos, eu nem entrei na casa. Também me lembro muito bem disso. Eu tirei a roupa ali mesmo no carro e mergulhei só de cueca no lago. É claro, Sue. Como eu pude me esquecer disso?

*Sue faz com as mãos que não entende.*

MIKE: Aquele dia, Sue. Aquele sexta-feira foi muito mais quente que hoje. Eu posso apostar.

SUE: Você era só uma criança excitada. Nada mais que isso. (*Pausa*) Mike, você podia me ajudar com isso, não?

*Mike levanta-se e também começa a girar as hélices.*

SUE: Sabe, eu li numa revista que não há nada que impressione mais uma visita do que uma casa bem-arejada. Há outras coisas que impressionam também, ah, mas uma casa bem arejada ainda está no topo do ranking.

MIKE: Eu me lembro de ter visto alguma coisa sobre isso também... Foi naquela revista que está...

SUE (*cortando*): Então você viu as fotos? Ah, Mike, as fotos... Você reparou que não havia ninguém transpirando nas fotos, estavam todos secos e lindos. Você acha que estas revistas mentem, Mike?

MIKE: Olha, eu...

SUE: Não, não me responda. Se elas mentem eu prefiro não saber.

MIKE (*parando de girar as hélices e olhando no relógio*): Henry não costuma se atrasar.

SUE: São eles.

*Os dois olham simultaneamente para a porta. A partir deste momento, os atores precisam cronometrar um tempo mental para as respostas e intervenções de Henry e Dorothy – já que a rigor os dois não existem no espetáculo.*

MIKE (*abrindo a porta*): Henry, meu caro. Eu estava prestes a apostar com Sue que vocês não se atrasariam. Dorothy, deixe-me vê-la. O que você andou fazendo, garota? Há algo de diferente em você.

SUE: É o cabelo dela, querido. (*Aproximando-se da porta*) Dorothy, você ficou deslumbrante. Henry, quanto a você... Uau. Você também não está nada mal. Tão gentis, vocês. Sair de casa com este calor todo. Mas, o que é isso em suas mãos, Dorothy? Eu não acredito. Veja isso, Mike. Eles nos trouxeram flores. São lindas.

MIKE: Vocês não deviam ter se preocupado com isso. Tenho até medo de perguntar onde vocês conseguiram flores. Não existem mais flores em lugar algum. Henry, por favor, não me diga que você foi até as docas apenas para nos trazer flores. Aquilo está mais perigoso a cada dia. São tantas patrulhas rondando por ali. Ontem mesmo, você não viu nos jornais, uma apreensão gigantesca. Se não me engano, com tiros e toda a cavalaria a postos. Uma cena horrível.

SUE: Mike, por favor, não seja indelicado. Henry, querido, não ligue para Mike, ele está cada dia mais avesso a gentilezas... Mike, não fique aí parado. Coloque as flores num vaso. É tão raro receber flores hoje em dia que nem sabemos mais o que fazer com elas...

*Mike apanha o buquê imaginário e sai em busca de um vaso. Grita lá de dentro.*

MIKE: Você mexeu mesmo no cabelo, Dorothy?

SUE: Ora essa, Mike. Não se preocupe, Dorothy. Nós poderíamos pintar nossos cabelos de roxo que nossos maridos seriam os últimos a perceber, não seriam? (...) Ah, não querida. Em mim não ficaria bem.

MIKE (*gritando de dentro*): Henry, venha me dar uma mão aqui com um banquinho. O vaso está em cima do armário.

SUE (*para Henry*): Por aqui, Henry.

MIKE (*gritando de dentro*): Não precisa, não, Henry. Já peguei.

SUE (*rindo*): Ele não consegue fazer nada sozinho. Então, Dorothy, eu vi este corte numa revista, mas só fica bem para quem tem cabelos lisos, como os seus, não é mesmo?

*Mike volta e traz um vaso transparente e vazio, que deposita em cima da mesa.*

SUE: Ficaram lindas. Ainda não acredito que vocês nos trouxeram flores.

MIKE: Dorothy, espero que você não repare. Mas... É que nós estamos sem água no momento para colocar no vaso. O pouco que temos estamos guardando para beber. A nossa cota...

SUE (*interrompendo-o*): Claro que eles não vão reparar. Assim que recebermos mais água, a primeira coisa que faremos será encher o vaso. Talvez ainda amanhã. Vocês não viram o comunicado na entrada do

edifício? Todos os apartamentos ímpares deverão ter um pouco mais de água amanhã.

MIKE: Mas nós vamos passar a noite aqui na porta? Entrem, por favor. Henry, me dê aqui a sua capa... Henry, que capa, meu camarada! Você deve ter pago uma fortuna por ela.

SUE (*aproximando-se*): Deixe-me vê-la. Henry, você comprou uma capa na Maxwell & Sons? Eu não acredito. Esta é a primeira vez na vida que eu seguro uma capa da Maxwell & Sons. Você o ajudou a escolher, não ajudou, Dorothy? (...) Está vendo só, Mike? Você devia se inspirar em Henry e também comprar suas roupas sozinho. Você acredita, Henry, que depois de todos estes anos eu ainda continuo acompanhando Mike nas compras?

MIKE: Você jamais me deixaria comprar uma capa da Maxwell & Sons, querida.

SUE: Bom, todos sabem... A Maxwell & Sons é aquele tipo de loja que a gente já deve se dar por satisfeito apenas por passar diante das vitrines, não é mesmo?

(...)

MIKE: Ah, não, Henry, mesmo nos períodos de liquidação aquilo ainda é impraticável. Esta capa é a prova de que as coisas estão dando certo para você, hein. Mas deixe-me guardá-la.

*Mike vai até o fundo do palco e pendura a capa imaginária.*

(...)

MIKE (*diz, enquanto caminha de volta ao centro do palco*): Nós ficamos sabendo disso, claro. Quando Sue veio me dizer que a loja da Maxwell & Sons ia ser fechada por causa do avanço da maré, eu não achei que fosse verdade. Acredita que eu fui até aquele lado da cidade para conferir?

SUE: Mike voltou arrasado, Dorothy. A água já tinha subido nas calçadas e estava começando a invadir algumas lojas, não estava, querido? Eu sei que não serve de consolo, mas isso está ocorrendo no mundo inteiro. Ainda assim, eu não quis ver esta cena, nem mesmo pela televisão. Aquela sempre foi a região mais linda da cidade para mim. Quando você se mudou para cá, ainda havia os coqueiros, Dorothy?

(...)

SUE: Que pena, você teria adorado. Vocês acreditam que Mike e eu...

MIKE (*interrompendo*): De novo esta história, não, Sue, por favor.

SUE: Como de novo? Eu não me lembro de ter contado esta história para eles. Dorothy, eu já contei que o primeiro beijo que Mike me deu...

MIKE: ... e o primeiro baseado também...

SUE: Pare, Mike, que coisa. Então, a primeira vez que Mike e eu nos beijamos foi ali, debaixo de um daqueles coqueiros. Você acredita, Dorothy, que aqueles coqueiros tinham vindo de algum lugar dos trópicos?

(...)

SUE: Viu só, Mike, eu nunca tinha contado esta história para Dorothy. Você nunca pensou em voltar para o interior, querida?

MIKE: Sue insiste em achar que no interior as coisas ainda são melhores...

SUE: Não sei se ainda são, mas eu não conheço ninguém do interior que tenha sido obrigado a se mudar porque a maré começou a invadir suas casas, como está acontecendo aqui...

MIKE: Mas lá eles também têm seus problemas, querida. E posso garantir que não são pequenos. Ah, mas não mesmo.

(...)

SUE: Não estou tão certa disso, Henry.

MIKE: Eu estou com Henry.

SUE: Mas as queimadas podem ser controladas, Henry. Quanto ao ataque das gangues infantis, olha, para mim tudo isso não passa de um mito. Você sabe que eu sou uma pessoa bem informada. E eu nunca vi sequer uma foto destes ataques. Mike insiste em dizer que eles existem. Se existem mesmo, ainda não chegaram às revistas.

MIKE: Talvez não às revistas que você lê.

SUE: Que seja. O maior problema, para mim, ainda são as marés. Não há nada que se possa fazer em relação a isso...

(...)

MIKE: Dorothy está certa. De que vale perder tempo com isso?

SUE: Ótimo. Este tipo de discussão também me deprime muito. Além do mais, de que adianta falar sobre o inevitável, não é mesmo? Eu proponho que hoje à noite nós só falemos de coisas que ainda podem ser mudadas, que tal? E por falar em mudanças, Henry, por favor, sente-se mais perto de nós, querido. Mike, chegue um pouco mais para lá. *Os atores se movimentam de modo a acomodar o visitante.*

SUE: Pronto, não ficou muito melhor assim? E Dorothy ainda pode esticar as pernas. Fique à vontade, Dorothy. Quer que eu guarde sua bolsa?

(...)

SUE: Eu reparei. Elas estão cada dia menores. Mas isto é apenas este ano, tenho certeza. Quanto você quer apostar que no ano que vem voltaremos a carregar aquelas bolsas gigantescas? Espere só.

MIKE: Henry, o que você está esperando para começar a nos contar do seu novo posto, hein?

SUE: Nós ficamos tão orgulhosos de você, Henry. Mike me contou. O mais jovem diretor-executivo do grupo, vejam só. Olhem só a cara de boba da Dorothy.

(...)

SUE: Nem ouse pensar numa coisa dessas, querida. Deixe que digam. Henry chegou lá por merecimento, ora essa. A gente tem de ser filho

de alguém neste mundo, não tem? Pois então. Eu disse isso para o Mike. O fato de Henry ser filho de quem é pode ter ajudado um pouco, é inegável. Mas ele não teria chegado a lugar algum se não tivesse talento.

MIKE: Sue, deixe Henry falar um pouco.

SUE: É claro, mas é que eu fiquei um pouco cismada com o que Dorothy disse. Não é justo que Henry tenha de viver sempre à sombra do pai. Henry, querido, por favor, a palavra agora está com você. Você definitivamente não precisa que eu o defenda.

*Os atores passam, a partir de agora, a prestar muita atenção no que Henry está dizendo. Fazem algumas expressões de aprovação, riem um pouco, às vezes fazem cara de espanto. O importante é que a conversa pareça ser a mais natural possível.*

MIKE: Não é possível? Mas você está falando em euros?

SUE: Mike, em que mundo você vive? Claro que ele está falando em euros. Acha que ele estaria assim empolgado se estivesse falando em reais...

MIKE: Mas é que é muita responsabilidade, meu Deus...

SUE: Por isso que ele foi o escolhido. Em quem mais a empresa poderia confiar assim cegamente?

MIKE (*maroto*): Henry, Henry... Agora entendo por que você passou a fazer compras na Maxwell & Sons, não é mesmo, Dorothy? Aposto que até os panos de chão da casa de vocês agora são de grife.

SUE: Mike! Que brincadeira mais inoportuna, meu Deus. Peça desculpas a Henry, já.

(...)

SUE: Nada disso de deixar pra lá, Dorothy. Há coisas que a gente não diz nem mesmo brincando.

MIKE: Sue, o Henry me conhece desde o colégio. Se de repente eu tivesse começado a fazer compras na Maxwell & Sons, tenho certeza de que ele também ficaria no meu pé, não ficaria?

(...)

MIKE: Como assim, Henry? Claro que eu estava brincando, por favor. Eu acho que nós temos esta intimidade.

(...)

MIKE: Está bem, Henry, se você prefere assim, retiro o que eu disse. Pronto, foi uma brincadeira de mau gosto. Não está mais aqui quem falou.

SUE: Isso mesmo, Mike. Foi um comentário infeliz, sim. Mas tenho certeza de que não foi por mal. Mike, querido. Que tal fazer uma coisa de útil, hein? Henry e Dorothy devem estar doidos por um *drink*.

MIKE: Claro.

*Mike levanta-se e vai até o bar. Sue o interrompe.*

SUE: Melhor não, Mike. (*Cochichando para os visitantes*) Eu acho que ele perdeu a mão. Antes de vocês chegarem, ele fez um *drink* horrível. Eu mesmo vou cuidar disso.

MIKE (*do fundo*): O que você está dizendo, querida?

SUE: Nada, eu estou indo aí. O *drink* hoje é por conta das mulheres. Venha comigo, Dorothy, por favor.

*Sue e Dorothy vão até o fundo do palco, onde está o bar.*

MIKE: Aquilo foi só uma brincadeira, Dorothy.

SUE (*brincalhona, empurrando Mike até o sofá*): Fique aí um pouco com Henry. Vocês vão ver o que é uma coqueteleira na mão de uma mulher

*Sue volta para o bar. Mike está no sofá, ao lado de Henry.*

MIKE: Juro para você, Henry. Esta é a minha terceira semana sem cigarro.

(*Falando alto para Sue*) Sue, Henry não acredita que eu estou sem fumar há três semanas.

SUE: Só um instante, querido. Dorothy está me dizendo algo importante.

MIKE: Mas só confirme para ele.

SUE: Dorothy, você já imaginou como seria a vida deles sem nós? (*Para Henry*) É verdade, Henry. Há três semanas que Mike não toca num cigarro. Aqui em casa, pelo menos. Não sei o que ele tem feito no escritório.

MIKE: Você mesma falou que o cheiro de cigarro já sumiu das minhas roupas. Não falou?

SUE (*entretida com Dorothy*): O quê, querido?

MIKE (*um pouco impaciente*): Você não disse que as minhas roupas já não têm mais cheiro de cigarro?

SUE: Disse?

MIKE: Claro que disse.

SUE: Está bem, então eu disse. (*Para Dorothy*) Desculpas, querida. E então?

MIKE: Viu só, Henry?

(...)

MIKE: Nem charutos, nada mais de fumaça na minha boca.

(...)

MIKE: Bom, eu torço para que não. Tanta gente foi adiante sem ter recaídas. O Phil mesmo... Lembra-se de quando ele jogou um maço quase cheio no lixo e disse que nunca mais fumaria? Pois então. O Phil, para mim, virou um exemplo. Se ele conseguiu, eu também vou conseguir.

(...)

MIKE: Não posso acreditar nisso. (*Para Sue*) Sue, o Phil voltou a fumar.

SUE (*alto*): Não acredito.

MIKE: Pode acreditar, Henry acabou de me contar.

SUE (*efusiva*): Eu não acredito nisso, Dorothy.

MIKE: Dorothy, você também conhece o Phil?

SUE: Ninguém aqui está falando do Phil, Mike, tenha paciência. Dorothy, mas isso é... Isso é fantástico. Me deixe contar, querida, por favor.

*Sue corre até Mike e fala em voz alta.*

SUE: Mike, Dorothy está grávida. Grávida, querido, acaba de entrar no quarto mês. Venha até aqui, querida.

MIKE: Eu sabia que não era apenas o cabelo, Sue. Olhe para ela, olhe bem para ela. Até quem não a conhece sabe que há algo de diferente neste rostinho. Henry, meu camarada. Venha aqui, me dê um abraço rapaz. ...

SUE: Mike, antes que você faça mais uma piada idiota, eu vou logo dizendo que a Maxwell & Sons não vende fraldas, não é mesmo...

MIKE: Ora, Sue, agora quem foi sem graça foi você.

SUE: Minha brincadeira foi sem maldade.

MIKE: A minha também havia sido.

(...)

SUE: Claro, Henry, espere só um momento que eu vou pegar mais um copo.

*Sue corre até o bar e apanha um copo para si. Mike tem outro copo nas mãos.*

MIKE: Um brinde ao... à... Esperem um pouco: a quem devemos brindar?

(...)

SUE (*um pouco melancólica*): Jura? As meninas costumam ser mais graciosas, mesmo. Embora Mike e eu, não nos perguntem por quê, ainda torcemos para que nosso primeiro filho seja um homem. (*Mais alegre*) Um brinde a ela, então!

*Todos bebem.*

SUE (*para Dorothy*): Da última vez em que nos falamos, você não me disse nada que estava pensando em engravidar.

MIKE: É verdade, Henry. Quando foi que jogamos tênis pela última vez? Você também não comentou nada comigo.

(...)

MIKE: Nossa! Tudo isso, já?

(...)

SUE: Eu também acho que é melhor assim. A vida está correndo tranquila, você não espera por nenhuma surpresa e, de repente, descobre que uma criança está a caminho.

MIKE: Mas nem sempre esta é uma boa notícia, Sue. Há tantas garotas por aí que...

SUE (*interrompendo-o*): No caso deles é, claro que é. É uma ótima notícia, aliás. Olhe só para a cara deles. Sua mãe deve estar radiante, não está, Henry? Três filhos homens e, quando ela menos esperava, vem uma netinha. Mike, qualquer um estaria feliz nesta situação.

(...)

SUE: Obrigada, Henry. Eu sei que ainda posso fazer um bom *drink*, sim. Embora Mike viva dizendo que a única coisa que eu sei fazer é jogar uma pedra de gelo num copo de tônica.

MIKE: Eu nunca disse isso, Sue.

SUE: Disse, mas agora deixa pra lá. Dorothy, eu não acredito que você não me ligou antes para me contar.

MIKE: Henry disse ao telefone que tinha uma novidade.

SUE: Mas isso é uma coisa que as mulheres comemoram mais. Dorothy, eu não te perdoou. Aposto que todas as nossas amigas ficaram sabendo antes de mim.

(...)

SUE: Ah, imagine só, fazer segredo de uma coisa dessas. Eu seria capaz de ligar da sala do ginecologista.

MIKE: A Dorothy sempre foi discreta, Sue.

SUE: O que você quer dizer com isso?

MIKE: Nada, só isso mesmo. Que ela sempre foi discreta demais. Não me lembro de Dorothy ficar falando de suas próprias conquistas. Quando ela ganhou aquela bolsa de estudos para passar seis meses em Paris, você se lembra? Ficamos sabendo disso praticamente na véspera do embarque. E ainda porque Henry nos contou. Dorothy é diferente.

SUE: Diferente de quem?

MIKE: Como assim?

SUE: Se ela é diferente, é diferente de alguma coisa ou de alguém. Você está insinuando que ela é diferente de mim?

MIKE: Sue, por favor.

SUE: Dorothy, não me leve a mal, mas isso é algo que eu preciso esclarecer. Vamos, Mike, continue. Dorothy é diferente de mim, é isso que você quis dizer, não é?

MIKE: Eu não disse isso. Eu disse isso, Henry?

(...)

MIKE: Viu só? Henry também não levou a coisa por este lado.

SUE: Isso é porque Henry não vive ao seu lado há tanto tempo, é porque ele não sabe ler o que você está pensando, como eu sei. Quando você disse que Dorothy é diferente, você quis dizer que Dorothy é discreta. Não foi isso? Que ela não sai por aí fazendo propaganda de seus próprios feitos.

(...)

SUE: Você sabe onde é o banheiro, Dorothy, fique à vontade.

(...)

MIKE: Concordo com Henry. Mais um *drink*, é do que estamos precisando, mais um *drink*. Desta vez eu preparo.

SUE (*correndo até o bar*): Não. Eu preparo. Seus *drinks* só pioram ainda mais as coisas. Henry, você não quer ver se está acontecendo alguma coisa no banheiro? Dorothy está demorando.

MIKE: Ela acabou de ir ao banheiro.

SUE (*histérica*): Ela está demorando. Henry, por favor, veja se está tudo bem com ela. Ah, e leve seu *drink*.

*Sue volta ao centro da sala.*

SUE: Por que você está fazendo isso comigo na frente deles?

MIKE: Você está louca, Sue? O que foi que eu fiz?

SUE: A maneira como você vem se referindo a Dorothy desde a hora em que eles chegaram.

MIKE: Que maneira?

SUE: Fale mais baixo. Você quer que todos ouçam?

MIKE (*olhando*): Henry também entrou no banheiro. Eu tenho certeza de que eles estão constrangidos. Você não precisava ter feito esta cena. Há tanto tempo que eles não vinham nos ver. E, quando resolvem vir, você decide se alterar desta maneira.

SUE: Eu estou cansada de ser comparada com Dorothy. O cabelo dela, o rosto dela, a bolsa de estudos em Paris. Você precisava ter se lembrado disso? E, como se não bastasse tudo isso, agora ainda ela me surge grávida aqui. Ela não precisava ter nos dado este golpe. Assim, sem avisar.

MIKE: É isso, então?

SUE: Às vezes eu acho que você ainda se arrepende.

MIKE: De novo com isso, não, Sue. Tenha paciência. Foi algo que aconteceu no século passado, meu Deus. Dorothy já está com Henry há quase dez anos.

SUE: E daí que aconteceu no século passado? Há várias coisas que são do século passado e que continuam a nos atormentar.

MIKE: Você, por exemplo.

SUE: Mike, eu...

MIKE: Sue, eu não vou continuar com este assunto. (*Cochichando para ela*) Eles estão voltando. Tudo bem, Henry? Venha, Dorothy, sente-se aqui. Você quer mais um *drink*?

SUE: Grávidas não bebem tanto, querido. Um chá gelado você aceitaria, Dorothy?  
(...)

SUE: Trabalho nenhum, eu vou buscar na cozinha.

*A caminho da cozinha, Sue para nos ventiladores e começa a girar suas hélices.*

SUE: Vocês não acham que este é o dia mais quente que nós já tivemos? (*Girando as hélices com mais intensidade*) Mike diz que não. Ele se lembra de um dia na infância dele em que o calor foi ainda maior. Às vezes eu tenho um pouco de medo de engravidar, Dorothy. O mundo me parece tão pouco hospitaleiro nos últimos tempos. É tão estranho, não é mesmo? Você gerar uma coisa que pode viver pelos próximos cem anos. Me desculpe, eu não devia ter falado coisa. Pessoa, o nome correto é pessoa. Mas o nome que se dá não importa. Importante é o fato. Gerar uma pessoa que terá ao menos cem anos de vida pela frente. Eu nem estou segura de que o planeta vá durar

tudo isso. Me parece tanto tempo. Eu acho que você foi muito corajosa. Foi mesmo. *(Pausa)* Todas as revistas dizem que as grávidas sentem ainda mais calor. Sentem mesmo, querida?

(...)

SUE: Está vendo só, Mike? Depois vocês dizem que nós mulheres reclamamos à toa. Dorothy, você quer chegar mais perto dos ventiladores?

(...)

SUE: Que ótimo. Isso, fique paradinha aí, bem aí. *(Sue gira as hélices de maneira histérica)* Não é uma delícia, Dorothy? Se um dia eu ficar grávida, eu vou exigir que Mike também faça isso por mim. Eu vou ficar parada aí, bem onde você está, e Mike vai fazer o vento soprar em mim, eu vou querer todo o vento do mundo soprando em minha direção... Dorothy, querida. Eu estou um pouco cansada. Você não se incomodaria de voltar para o sofá? Eu vou até a cozinha preparar o seu chá gelado.

*Dorothy volta para o sofá e se junta a Mike e Henry. Sue se dirige à cozinha.*

MIKE: Sente-se aqui, Dorothy. Sinceramente, não sei, Henry. Talvez eu lhes deva desculpas. Antes de vocês chegarem ela parecia muito bem. Estava reclamando muito do calor, é claro. Mas como todo mundo. Embora Sue, eu confesso, ela fica alterada demais nestes dias tão quentes.

(...)

MIKE: Por favor, Dorothy, não tem nada a ver com vocês, eu garanto. Se vocês forem embora agora, ela vai ficar pior, tenho certeza. Ela vai se acalmar, me deem alguns minutos.

SUE *(voltando da cozinha)*: Eu encontrei o baralho.

MIKE: E o chá de Dorothy?

SUE: Me desculpe, Dorothy, mas não temos mais chá. Pensei em trazer um copo de água, mas, você sabe, a nossa cota... Nós estamos com tão pouca água. No máximo três ou quatro copos, que devem durar até amanhã, pelo menos.

MIKE *(irritado)*: Às vezes você passa dos limites, Sue. Só um instante, Dorothy, por favor.

*Mike dirige-se nervoso até a cozinha.*

SUE: Talvez eu lhes deva desculpas. Antes de vocês chegarem ele parecia muito bem. Estava reclamando muito do calor, é claro. Mas como todo mundo. Embora Mike, eu confesso, ele fica alterado demais nestes dias tão quentes.

(...)

SUE: Por favor, Dorothy, não tem nada a ver com vocês, eu garanto. Se vocês forem embora agora, ele vai ficar pior, tenho certeza. Ele vai se acalmar, me deem alguns minutos.

MIKE *(volta da cozinha com um copo de água nas mãos)*: Pronto, Dorothy. É verdade que não temos mais chá, mas aqui está a água *(coloca o copo sobre a mesa)*.

(...)

MIKE: Claro, quando você tiver vontade. Aí está.

SUE: Podemos começar o jogo, então? Henry, você dá as cartas?

MIKE: Sue, você nem ao menos perguntou se eles querem jogar.

SUE: É claro que querem. Você sabe que eles adoram jogar cartas. Tudo bem, eu mesma dou as cartas, então.

*Sue, com agilidade, embaralha e distribui as cartas para os quatro.*

SUE: Nestas horas eu sinto falta de ver você fumando, Mike. Você ficava tão charmoso com as cartas na mãos e o cigarro no canto dos lábios.

(...)

SUE: Eu não acredito que você foi se lembrar dele, Dorothy. Meu Deus, há décadas que ninguém mais fala dele. Você ouviu isso, Mike? Dorothy se lembrou do Humphrey Bogart. Eu sempre achei que Mike tinha um quê do Humphrey Bogart, mas com o cigarro nas mãos, é claro. Eu não imaginava que Dorothy achasse isso também. Deixe-me ver você, Henry... Não, assim não, querido, baixe as cartas, deixe-me ver seu rosto. Dorothy, peça para que Henry tire as cartas da frente do rosto, que coisa. Hum, não sei, sinceramente não me lembra ninguém. Com quem ele se parece, Mike?

MIKE (*nervoso*): Com Henry Patrick Goldstein. Ele se parece com Henry Patrick Goldstein. Satisfeita agora?

SUE (*pensativa, olhando as cartas*): Eu adoro as suas covinhas, Mike. Pena que elas só aparecem quando você está contrariado.

*Ficam um pouco em silêncio, jogando cartas.*

MIKE (*brincando*): Henry, não vale, eu vi isso. Você piscou para Dorothy por trás dos óculos. Vocês já começaram a blefar. Da última vez vocês ganharam todas porque Sue simplesmente não sabe blefar. Por mais que eu combine alguns truques com ela, na hora do jogo ela se atrapalha toda.

SUE: Mike adora colocar a culpa em mim. Não importa qual seja a derrota, a culpada sempre sou eu.

(...)

SUE: Este pigarro é algum tipo de blefe, Henry?

(...)

SUE: Eu acho que nós ainda temos um pouco de própolis. Você quer?

MIKE: Henry, você jamais adivinharia quem começou a trabalhar no escritório no mês passado.

SUE: Você sabe que eu odeio este tipo de frase, Mike. Se ele jamais vai adivinhar, então diga logo.

MIKE: A Maggie.

(...)

MIKE: A Maggie, oras. Que fez o primeiro ano da faculdade com a gente e depois desistiu do curso porque engravidou daquele paquistanês.

SUE: É a noite das grávidas!

(...)

MIKE: Ela mesma. Mas eu não sabia disso. Você tem certeza?

(...)

MIKE: Amanhã eu confirmo com ela. Puxa, quem diria, a Maggie. Você acredita que ela falou de você ainda ontem? Assim do nada. Nós nos encontramos no elevador e ela, com aquele sotaque do sul que ela ainda não perdeu, depois de tantos anos vivendo aqui, me perguntou se eu tinha alguma notícia do bom e velho Henry Picapau.

SUE: Henry Picapau? Que história é essa?

MIKE: Era só um apelido. Mesmo. Ela anda péssima, me deu até pena.

SUE: Sua vez, Mike.

MIKE (*atirando uma carta sobre a mesa*): O psiquiatra dela se matou no fim de semana.

SUE: Eu acho que Dorothy não me parece interessada nesta história.

(...)

MIKE: Foi exatamente o que eu disse para ela. Se os psiquiatras estão se matando, alguma coisa deve estar errada. Ou com o mundo, ou com eles. (*Pausa*) Na verdade, me parece que ele já não era mais o psiquiatra dela.

SUE (*suspirando*): Meu Deus...

MIKE: Maggie me disse que ele andava muito triste nos últimos tempos. Que parecia, assim, bastante solitário. Palavras delas, é claro. Então ela sugeriu que ele lhe desse alta, assim eles poderiam se ver mais, como amigos, eu quero dizer. Maggie parecia muito disposta a ajudá-lo. Ele ficou de pensar na proposta, mas se matou, dois dias depois. No próprio consultório. Ingeriu todos os soníferos que ele tinha de amostra grátis. Maggie não se perdoa. Ela acha que poderia ter feito mais.

*Alguns segundos de silêncio e concentração nas cartas.*

SUE (*jogando uma carta na mesa*): Você é feliz, Henry?

MIKE: Isso não é justo, Sue. Você quer que eles percam a concentração.

SUE (*pulando de susto*): Henry! Não precisa gritar assim na hora de jogar. Você quer me matar de susto, é?

MIKE: Pode gritar à vontade, Henry. A casa é sua.

SUE: Você acredita que uma vez Mike me fez esta pergunta, Dorothy?

(...)

SUE: Se eu era feliz, oras. Nós estávamos quietos, vendo um filme, quando ele me perguntou se eu era feliz.

MIKE (*enfadonho*): Eu não me lembro disso.

SUE: Eu disse que me sentia muito bem ao lado dele, sim. Falei que nós tínhamos uma bela casa, nós tínhamos um ao outro e que as coisas, até aquele momento, estavam correndo bem.

MIKE: Sua vez de jogar, Dorothy. Henry, aqui está o cinzeiro.

SUE: Sabe o que Mike fez então, Dorothy? Saiu da sala, com a cara de quem não teve a pergunta respondida. Dorothy, você nunca parou

para pensar no que os homens querem exatamente ouvir de nós? Eu achei a minha resposta tão prática e abrangente.

MIKE (*com o rosto enfiado no baralho*): Talvez nós, os homens, queremos apenas um pouco de silêncio, pelo menos na hora de jogar cartas. Você acha que isso é pedir demais da vida, Henry?  
(...)

SUE: Ora, Henry, você bem que podia ficar um pouco do meu lado às vezes. Só para variar, não é?

MIKE: Feliz agora, Sue? Dorothy bateu.

SUE (*jogando suas cartas de lado e apanhando aquelas que estavam na mesa*): Não é possível. Deixe-me ver. Você não existe, Dorothy. Eu acho que preciso aprender muito com você. Você fica aí, quietinha, quietinha e, de repente, pronto! Lá vem você e ganha tudo. Uma outra rodada?  
(...)

MIKE: Concordo com Henry.

SUE (*recolhendo as cartas*): Está bem. Mas depois não me digam que eu não o avisei. Os *drinks* do Mike ultimamente estão horríveis.

MIKE: Henry, eu quero que você experimente e depois me diga se Sue está ou não exagerando.

Mike caminha até o bar e começa a preparar mais *drinks*.

SUE (*animada*): Mike, eu posso contar para eles?

MIKE (*entretido com os drinks*): Contar o quê?

SUE (*aproxima-se de Mike, beija-o e volta ao centro da sala*): Mike está tendo aulas de samba.

MIKE (*parando com os drinks*): Sue, você tinha me prometido.

SUE: Este é o tipo de coisa que não se esconde, querido. Se você faz aulas de samba, é por que algum dia vai dançar em público, não é?

MIKE: Eu não sei se vou dançar em público. Eu resolvi fazer aulas de samba porque... porque... Ora, cada um faz o que bem entende do seu tempo livre.  
(...)

MIKE: Eu não parei com o tênis, Henry. Eu só quis experimentar uma coisa diferente ao menos uma vez na vida. É um direito que eu tenho, não é mesmo?

SUE: Eu também estranhei muito no início, Dorothy. Eu vivia perguntando: Mike, mas por que justamente samba? Se você queria algo assim, mais ao gosto popular, por que não capoeira, ou mesmo tango? Eu adoraria que Mike estivesse aprendendo a dançar tango. Se ele tivesse entrado num curso de tango, eu seria bem capaz de acompanhá-lo. Aqueles corpos tão excitados, tão colados uns nos outros. Mas ele preferiu o samba. Eu respeito, mas já disse para ele: eu definitivamente não vou sambar com você.

MIKE: Nem passou pela minha cabeça pedir isso a você.

SUE: É melhor nem perder mesmo seu tempo com isso.

(...)

MIKE: Acho que não é o caso, Dorothy.

SUE: Mike, ela está grávida.

MIKE: E daí?

SUE: Você vai se recusar a atender o pedido de uma mulher grávida?

MIKE: Pare com isso, Sue.

SUE: Não seja grosseiro, Mike, por favor. Se Dorothy está pedindo para que você sambe um pouco para nós, que mal há nisso?

MIKE: Eu não estou com vontade de sambar.

SUE: É uma simples gentileza, querido. Há meses que eles não vinham nos ver. Qual o problema de você dar uma sambadinha aqui para nós? Henry, por favor, me ajude a empurrar a mesa mais para o canto.

Acho que Mike precisa de um pouco mais de espaço para sambar.

MIKE (*alterado*): Eu não vou sambar, Sue. Pare com isso.

SUE (*nervosa*): Eles nos trouxeram flores, Mike. Sabe o que significa isso? Henry e Dorothy se arriscaram nas docas para nos trazer um pouco de flores e agora você, na segurança da sua casa, é capaz de dizer não a um pedido de Dorothy? Um pedido de uma mulher grávida. Você vai sambar, sim. E é já.

(...)

SUE: Por favor, Dorothy, fique fora disso. Se Mike está mesmo tendo aulas de samba, ele vai ter de provar isso agora. A menos que...

MIKE: A menos que o quê?

SUE: A menos que você sai de casa duas noites por semana para fazer alguma outra coisa e me engane dizendo que está indo aprender samba.

MIKE: Não seja ridícula.

SUE: Eu já disse isso uma vez esta noite, Mike. Não me humilhe na frente dos nossos convidados. Eu quero que você sambe aqui e agora, para deixar Dorothy feliz e para afastar da minha cabeça esta impressão de que estou sendo enganada.

*Sue começa a arrastar a mesa.*

SUE: Pode deixar, Henry. Eu faço isso sozinha. Eu preciso fazer isso, se é que você me entende. Pronto, Mike, a sala está livre. Sambe.

*Mike, incrivelmente desajeitado e sem ritmo, começa a sambar na frente das visitas. Aos poucos, a expressão de Sue demonstra o quanto a situação é constrangedora. Ela ameaça interrompê-lo uma vez, mas se detém. Permite que ele sambe mais um pouco para finalmente se manifestar.*

SUE: Não há graça alguma nisso, Henry. Ele está fazendo o melhor que pode.

*Sue caminha até Mike, acaricia seu rosto e lhe beija a boca com muita ternura.*

SUE: Obrigada, Mike. Eu sentia que você não estava me traindo, mas de alguma maneira eu precisava ter esta confirmação. (*Para os visitantes*)

Foram só três aulas, na verdade. Vocês não acham que Mike está bem demais para quem teve apenas três aulas?

MIKE (*encabulado*): Talvez eu devesse voltar para os *drinks*. Para ser sincero, eu nem sei se vou continuar com estas aulas. Na maioria das vezes eu me sinto um pouco ridículo no meio dos outros alunos.

(...)

MIKE: Imagine só, Henry. Esqueça isso.

SUE: Mas se ele quer aprender samba também, Mike, qual o problema? Talvez com uma companhia você se anime a continuar com as aulas. Se bem que, bom, não sei, Henry. Não ia parecer estranho um executivo do seu calibre saindo do escritório mais cedo para ir sambar?

MIKE: Mas ninguém precisaria ficar sabendo disso. Seria o nosso segredo, meu e do Henry.

(...)

SUE: Exatamente, Dorothy. Por que fazer segredo de uma coisa tão banal? Eu pagaria para ver você sambando, Henry. Você sempre foi tão durão, tão sem ginga.

(...)

SUE: Mas naquela noite estávamos todos bêbados. Eu queria ver se você seria capaz de repetir tudo aquilo sóbrio.

(...)

SUE: Não vou apostar nada, ainda mais em euros. Você não está falando sério, Henry.

(...)

SUE: Mike, o Henry ficou louco.

*Sue corre para guardar o vaso e os copos. Esta sequência deve ser feita com muita rapidez e nervosismo.*

SUE: Mike, ele vai quebrar tudo. Isso não é samba, Henry. Eu nem sei o que é isso, mas não é samba. Você tem de mexer os quadris, não é só ficar pulando desta maneira.

MIKE: Henry, os vizinhos vão reclamar. Por favor, não pule tanto.

SUE: Mike, por favor, mostre a ele como se deve mexer os quadris. Isto que ele está fazendo é quase um ataque epiléptico. Henry, você está assustando a Dorothy.

MIKE: Eu não sei mexer os quadris, Sue. Eu tenho o quadril mais duro de toda a turma, a professora disse isso em voz alta na terça passada. Não me obrigue a mexer o quadril.

SUE: Está bem, mas então peça para ele parar com isso. Você o conhece há mais tempo do que eu. Dorothy, não! Não há a mínima graça nisso. Você precisa é de repouso, e não disso. Mike, peça para que eles parem.

MIKE (*dividido entre a ordem de Sue e a cena que está vendo*): Sue, no fundo isso tudo é muito lindo. Eu acho que eu...

SUE: Não, Mike, não.

*Mike começa a dançar raivosamente pela sala, uma coreografia meio punk, completamente enérgica.*

SUE: Pare de imitá-lo, Mike. Você quer ser igual a ele em tudo.

MIKE: Eu estou mandando bem, Henry? Venha também, Sue. (*Gritando*) Isso é o máximo.

SUE: Mike, o síndico... Eu não vou tomar parte nisso.

MIKE: Mande-o à merda, Sue. Henry, você é o melhor amigo que um homem pode ter. Eu vou pular mais alto que você. Veja isso. (*Dá um salto no ar e continua a dançar*). Uau. Você não, Dorothy, você não pode pular deste jeito, sua maluca. (*Arrasta Sue pelo braço*) Você não vai ficar aí parada. (*Sobe em cima do sofá*) Desça daí, Henry, volte para o chão. Eu quero ter Sue aqui ao meu lado. Suba aqui, querida.

*Sue, resistente, sobe em cima do sofá. Fica alguns segundos retesada mas, aos poucos, vai se soltando, até começar a pular ao lado de Mike, mas com menos empolgação que ele.*

SUE (*olhando para os visitantes*): Levante o vestido, Dorothy. Eu quero ver sua barriguinha.

(...)

SUE: Não faz mal, levante mesmo assim.

MIKE: Ah, ainda não dá para ver nada.

SUE: Tire as mãos da barriga dela, Henry. Eu tenho certeza de que dá para ver alguma coisinha. Ela está cansada, você não está vendo? Eu acho que você devia dizer para ela parar de se mexer desta maneira. (...) Eu acho que você devia parar com isso também.

*Mike e Sue começam a diminuir o ritmo da dança e a empolgação que estavam demonstrando.*

MIKE (*constrangido*): Henry... Vamos descansar um pouco, que tal?

SUE (*espantada*): Dorothy, vocês não acham melhor ir para o quarto? Henry, não sei se o chão é o melhor lugar para isso. Ela está grávida, não sei se é seguro.

MIKE: Henry, Dorothy... Por favor, vocês não estão sozinhos.

SUE: Vamos sair daqui, Mike.

MIKE: Claro, vamos...

SUE: Michael, pare de olhar.

MIKE: Claro, é, vamos... Henry, se vocês precisarem de alguma coisa, nós estaremos logo ali...

SUE: É, logo ali, no quarto.

MIKE: Inclusive, vocês podem entrar sem bater mesmo...

SUE (*assustada*): Eu não acredito no que estou vendo. Dorothy, não sei se você chegou a reparar, mas este tapete é novo. Eu o tirei da caixa hoje, pela primeira vez, apenas para receber vocês. Mas é claro que você não reparou, não é mesmo? Afinal, vocês trocam de carro todo ano e Henry é o executivo mais jovem da companhia. Por que você iria reparar em um simples tapete, não é verdade?

MIKE: Não é hora de falar sobre isso. Vamos sair daqui.

SUE: Mike, veja só isso. O que você está querendo provar com isso, Dorothy? Mike, ela sempre me disse que nunca permitiu isso. Quando eu disse que nós fazíamos, ela ficou chocada.

MIKE: Você disse a ela que nós fazíamos isso?

SUE: Claro que disse. Nós mulheres contamos estas coisas para as amigas.

MIKE: Mas por quê, caralho? Nós homens nunca falamos sobre isso.

SUE: Não sei, Mike. Sei lá. Eu acho que é por que temos medo de ser as únicas a fazer isso. Todas dizem que não fazem. (*Com raiva*) Dorothy, você é uma mentirosa. Você só queria me deixar com culpa, não é isso? Eu passei três meses sem deixar o Mike fazer isso comigo depois daquela nossa conversa.

MIKE: Então foi por isso?

SUE: Deve ter sido.

MIKE: Você acha justo ter feito isso comigo, Dorothy? Retiro tudo o que eu disse sobre você ser discreta e elegante.

SUE: E você podia gemer um pouco menos, Henry. Afinal, um executivo que ganha em euros...

*Mike e Sue olham calados para o casal, que parece ter concluído o ato.*

MIKE (*solícito e deslocado*): Quer que eu apanhe seu cigarro, Henry?

SUE: Dorothy, você nem tocou na sua água. Eu vou buscar o copo enquanto vocês... Enquanto vocês se vestem, talvez?

*Mike senta-se no sofá. Sue volta com o copo de água e o deixa de lado.*

SUE: Vá um pouco mais para lá, Mike. Deixe Dorothy sentar-se aqui. (*Apontando*) Você está abotoando errado. Veja, você pulou uma casinha do botão aqui em cima. Quer que eu ajude?

(...)

SUE: Como achar melhor.

MIKE: E então, Henry, vocês ainda não nos disseram. Que nome vão dar para a garotinha?

(...)

SUE: É lindo. Nós sempre gostamos de nomes assim, simples. Se for menino, quer dizer, se algum dia tivermos um garoto, ele irá se chamar John. Combina tanto com o nome que vocês escolheram. Eles poderão crescer juntos talvez, e serem ótimos amiguinhos de infância, se um dia tivermos o nosso John, é claro...

MIKE: Sue tem levado o tratamento tão a sério. Eu me orgulho muito dela por isso. Poucas vezes eu vi uma pessoa tão determinada em conseguir algo.

SUE: Por favor, Mike.

MIKE: Mas é verdade, Sue.

SUE: Eu sei que é. Mas alguns elogios, como este que você acabou de fazer, mais constringem do que enaltecem. É como se você dissesse o quanto eu tenho me esforçado para não chegar a lugar algum.

MIKE: Deixa que eu acendo, Henry. (*Tira um isqueiro do bolso e o exhibe para Henry*) Está vendo só este isqueiro? Ele deve ter no mínimo uns cinquenta anos. Talvez até mais. Foi do meu avô. Quando ele morreu, minha avó quis que ficasse comigo. (*Para Sue*) Você sabe o que eu quis dizer, não seja assim cruel com você mesma.

SUE: Mike me contou que todos os outros netos brigavam por este isqueiro. Isso prova o quanto ele era o predileto da avó. Estes pontinhos vermelhos aqui, vocês estão vendo, são rubis, legítimos. Dezenas deles. Às vezes eu acho que Mike nunca gostou tanto assim de fumar. Ele só fumava para poder exhibir esta pequena joia de vez em quando.

MIKE: Você é capaz de imaginar hoje uma avó presenteando algum neto com um isqueiro? Do jeito que as pessoas andam apavoradas com o cigarro, é mais provável que elas lhes dessem uma arma.

SUE: Você gostaria de ter conhecido a avó de Mike, Dorothy. Foi espirituosa até o fim.

MIKE: Espirituosa? Eu usaria outra definição.

SUE: As coisas que ela falava sobre a velhice, querido. Você imagina, Henry, que no dia em que ela fez cem anos, ela disse, na frente de todos os convidados, que a velhice cheirava mal.

MIKE: Não foi bem isso que ela disse.

SUE: Claro que foi.

MIKE: Ela disse que não adiantava nada a ciência permitir que as pessoas vivessem até os cem anos se ninguém conseguia eliminar o cheiro que a velhice traz.

SUE: Bom, é quase a mesma coisa. Às vezes, Dorothy, ela pedia para que lhe dessem banho com álcool. Mike também me contou isso. Ela dizia que não se importava em se parecer com uma velha, ela só não queria cheirar como tal.

(...)

MIKE: Não sei, Henry. No fundo, acho que são todos iguais. Meu avô também era cheio de manias, só que ninguém achava graça nelas. Vocês pretendem se mudar quando o bebê nascer?

(...)

SUE: Vocês estão falando sério? Meu Deus, me parece tão longe de tudo.

MIKE: Mas é muito mais seguro. Pena que os trens não cheguem até lá.

SUE: Espero que a gente não passe a se ver menos por causa desta mudança. Eu sei que nos primeiros tempos vai ser difícil, tantas responsabilidades. Ainda mais em se tratando de um primeiro filho. Mas depois... Vocês não acham que está ficando quente de novo?

*Sue volta aos ventiladores para girar as hélices*

SUE: Lá deve ser um pouco mais frio, não Dorothy? Aposto que você terá tantas babás para auxiliá-la.

(...)

SUE: Em alguns dias, um ou dois graus podem ser uma benção. Mike, o suflê, querido. *(Abandona os ventiladores e volta para o centro da sala)*  
Como eu posso me esquecer tão facilmente das coisas?

MIKE: Sue fez um suflê Valentin. E compota de peras-williams de sobre-mesa.

SUE: Mas Mike me ajudou.

(...)

SUE: Mas está tudo pronto. Eu insisto. Seria horrível se vocês fossem embora sem ao menos provar.

(...)

SUE: Eu não saberia dizer. Você sabe se o suflê contém glúten, Mike?

MIKE: Eu acho que não, mas não poderia afirmar com certeza. Talvez fosse preciso ver todas as embalagens. Podemos ir até a cozinha para conferir.

(...)

SUE *(desapontada)*: Eu entendo, claro.

MIKE: A irmã de Sue também é alérgica a glúten. Uma vez...

Mike interrompe a frase. Alguns segundos de silêncio.

SUE: Continue, querido.

MIKE: Não sei ao certo o que eu ia dizer, talvez nem fosse verdade.

SUE: Nestes casos, eu também sempre sou pelo silêncio.

*Mike e Sue aproximam-se, na pose típica de quem vai se despedir das visitas.*

SUE: Ainda bem que você descobriu esta sua alergia a tempo de evitar algo mais grave, não é?

(...)

SUE: Pois é, hoje os médicos não deixam passar mais nada. Ao menos os bons. Vocês não querem ficar um pouco mais mesmo?

(...)

MIKE: Ah, isto não serve como desculpa, Henry. Se existe alguém que é dono do próprio horário no emprego, este alguém é você. Mas eu entendo.

SUE: Nós acompanhamos vocês até a porta, então.

MIKE: Henry, você não gostaria de ficar com meu isqueiro? Estou pensando no que Sue acabou de dizer. Eu tenho medo de voltar a fumar com a desculpa de exibi-lo em público. Se você quiser, eu lhe dou de presente. Eu acho que, no fundo, ele combina mais com você do que comigo. Todos estes rubis...

(...)

MIKE: Claro. Mas se você algum dia mudar de ideia.

*Sue abre a porta. Mike fica ao lado dela.*

SUE: Me prometa que eu tornarei a vê-la antes da mudança, Dorothy. Eu gostaria tanto de acompanhar sua gravidez mais de perto. Se nós nos víssemos a metade do que nossos maridos se veem, eu já estaria satisfeita.

*Mike acende o isqueiro na frente dos visitantes.*

MIKE: Olhe só que beleza de chama, Henry. Tem certeza de que não o quer mesmo?

SUE: Ele já disse que não, Mike.

MIKE: Até a próxima, então.

SUE: E, mais uma vez, obrigado pelas flores. Amanhã teremos água e elas ficarão ainda mais lindas. Adeus.

*Sue e Mike esperam a saída do casal para fechar a porta. Sue caminha até a janela. Mike vai para o sofá.*

MIKE (*em tom de advertência*): Sue...

SUE: Eu só queria ver se eles trocaram... Estão saindo. Trocaram, Mike. Não é o mesmo carro da última vez.

MIKE: Henry está um pouco mais gordo, não está? Você gostou mesmo do cabelo de Dorothy?

SUE: Uma mulher tão sem pescoço. Com aquele corte de cabelo.

*Sue sai da janela e vem se sentar ao lado de Mike no sofá.*

MIKE: Mas não é algo que os impeça de serem felizes, não é mesmo?

SUE: Você acha que há algo de errado com o nosso tapete?

MIKE (*passando o pé pelo tapete*): Eu gosto dele. Talvez Henry tenha gostado mais. Sue, você me pareceu um pouco desconfortável na presença deles.

SUE: Às vezes você não tem a sensação de que tudo está derretendo?

MIKE: O mundo?

SUE: Não só o mundo. Todo o resto também.

MIKE: Logo será verão novamente.

SUE (*em voz alta, olhando para o canto da sala*): Henry esqueceu a capa.

*Mike corre até a janela, com a capa na mão.*

MIKE: Já foram. Vou ligar para eles.

SUE: Eles voltarão. Ninguém deixa para trás uma capa da Maxwell & Sons.

MIKE: Ela é mesmo linda, não é?

SUE: Linda? Não a subestime.

*Mike sai da sala. Fica alguns segundos fora de cena.*

MIKE (*fora de cena*): Está pronta?

SUE: Quando quiser.

*Mike entra, vestindo a capa.*

SUE (*carinhosa*): Ficou perfeita, Mike. Eu diria que quem a fez estava pensando em você naquela hora. Sente-se aqui.

*Sue levanta-se do sofá e cede seu lugar para Mike. Abre uma gaveta e apanha um cigarro para ele.*

SUE: Não é para fumar. Apenas o mantenha aqui, no canto da boca.

*Mike obedece. Sue volta para um dos ventiladores e começa a girar a hélice.*

SUE: É assim que eu quero me lembrar de você. Lindo e tão... tão indiferente ao calor.

*Mike, com o cigarro na boca, reforça a pose de galã.*

SUE: Por um segundo apenas, um Humphrey Bogart para mim.

MIKE (*tirando o cigarro da boca*): Eu não quis perguntar naquela hora...  
Mas quem é ele?

SUE: Bogart? Isso não importa, ninguém mais se lembra mesmo... (*Encarando o marido com suavidade*) Mike, talvez eu o ame, de alguma maneira.

MIKE: Pode ser um bom começo, Sue.

*Sue aproxima-se de Mike, senta-se em seu colo e começa a beijá-lo na boca com fúria. Luz sai do casal para fechar sobre a hélice do ventilador, que aos poucos vai parando.*

NOVEMBRO DE 2007

## SOBRE O ARTISTA

WILLIAN HUSSAR É ARTISTA GRÁFICO E ILUSTRADOR FORMADO PELA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES DA USP.

PARTICIPA ATIVAMENTE DE SALÕES E EVENTOS DE ARTES GRÁFICAS HÁ MAIS DE 20 ANOS, TENDO SIDO PREMIADO EM SEIS EDIÇÕES DO SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA, FOI PREMIADO TAMBÉM NOS SALÕES DE BANDA DESENHADA DE PORTUGAL, SALÃO INTERNACIONAL DE IMPRENSA DE PORTO ALEGRE E MUITOS OUTROS.

PUBLICOU EM DIVERSOS JORNAIS, REVISTA "BRAZILIAN HEAVY METAL", REVISTA "METAL PESADO", LIVRO "OS XV DE PIRACICABA" E LANÇOU EM 2010 O LIVRO DE TIRAS "RATOS DE SALÃO" PELA EDITORA COMARTE.

É O AUTOR DO CARTAZ DO 38 SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA DE 2011 E MEMBRO DA COMISSÃO ORGANIZADORA DO SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA DE 2012..



## SOBRE OS AUTORES

Ingrid Dormien Koudela é docente do curso de pós-graduação em Artes Cênicas na ECA/USP e pesquisadora de Brecht, com ênfase na Peça Didática. Publicou, entre outros, *Texto e Jogo* e *Brecht na Pós-Modernidade*.

Gabriela Itocazo tem formação em artes cênicas na ECA/USP e Université de Provence (Aix-Marseille/França). Atualmente é educadora na área de línguas e artes, integrante da Cia. Balagan, artista marcial, professora e tradutora de francês. Foi dançarina da Cia. Panapaná, pesquisadora da Cia. do Latão e lecionou na Escola Newton Travesso.

Tika Tiritilli é fotógrafa, com passagens pelo cinema, vídeo, artes plásticas, teatro, dança e performance. Formada em psicologia e pós-graduada em fotografia. Participou de cerca de 30 exposições individuais e coletivas, e de mostras audiovisuais. Na Cia Lambe-Lambe, desenvolve linguagens visuais como narrativas cenográficas para teatro e dança, utilizando recursos de cinema, vídeo e fotografia.

Juliana Jardim é professora de teatro e atriz, preparadora de atores e pesquisadora. Fez doutorado em teatro com a pesquisa *Vestígios do Dizer de uma Escuta (Repouso e Deriva na Palavra)* e mestrado *O Ator Transparente: Treinamentos Contemporâneos com as Máscaras do Palhaço e do Bufão*. Leciona na Universidade São Judas Tadeu e na SP Escola de Teatro e inicia a criação de *Ensaio Ignorantes*, a partir do livro *O Mestre Ignorante*, de Jacques Rancière.

Rubens Rusche é diretor, tradutor e pesquisador das artes cênicas. De Samuel Beckett, traduziu e dirigiu dez peças: *Eu Não*, *Comédia*, *Cadeira de Balanço* e *Catástrofe*, reunidas no espetáculo *Katastrophè*, em 1986; *Fim de Jogo*, em 1996; *Aquela*

*Veze e A Última Gravação*, reunidas no espetáculo *Beckettiana; Aquela Veze e Solo*, em *Beckettiana # 3; Solo, Passos e Improviso de Ohio*, reunidas em *Crepúsculo – 3 Peças de Samuel Beckett*. Recebeu o Prêmio da APCA de melhor direção por *Fim de Jogo*.

Cassiano Sydow Quilici é professor de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas na Unicamp e na graduação em Artes do Corpo da PUC-SP. Autor de *Antonin Artaud: Teatro e Ritual* e de diversos ensaios publicados em livros e revistas especializadas.

Walter de Sousa Junior é Professor Doutor pela ECA/USP e desenvolve pesquisa de pós-doutoramento sobre a teatralidade circense de Abelardo Pinto Piolin com apoio da Fapesp.

Welington Andrade, doutor em Literatura Brasileira pela USP, é professor do curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero e dedica-se ao ensino, à pesquisa e a atividades de difusão cultural nas áreas de literatura e dramaturgia.

Sérgio Rizzo é jornalista, mestre em Artes/Cinema e doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, professor da Universidade Mackenzie, da Faap, da Academia Internacional de Cinema e da Casa do Saber.

Luis Miranda é ator e bailarino formado pela EAD/ECA/USP.

Luiz Roberto Zanotti é doutorando em literatura e outras artes pela UFPR, e autor de *Stand-up: o Thom Pain existencialista de Will Eno, Felipe Hirsch e Guilherme Weber*.

Marcelino Freire é escritor. Entre outros, é autor de *Angu de Sangue* e *Contos Negreiros*. Foi também criador da Balada Literária, que desde 2006 reúne escritores no bairro da Vila Madalena, em São Paulo.

Adolpho Queiroz é pós-doutor em comunicação pela UFF e doutor em comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo, onde atua no programa de pós-graduação em comunicação; é professor do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Mackenzie e fundador do Salão Internacional de Humor de Piracicaba.

Mayra Rodrigues Gomes, é professora do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA/USP. Dentre outras publicações, é autora de *Poder no Jornalismo, Comunicação e Identificação: Ressonâncias no Jornalismo* e *Palavras Proibidas: Pressupostos e Subentendidos da Censura a Peças Teatrais*.

Sérgio Roveri é jornalista, dramaturgo e roteirista. Entre suas peças destacam-se *Andaíme*, *O Encontro das Águas*, *Dueto da Solidão* e *Abre as Asas Sobre Nós*, pela qual recebeu o Prêmio Shell de melhor autor. É autor, pela Imprensa Oficial, das biografias de Gianfrancesco Guarnieri e Tatiana Belinky. Escreve sobre teatro para várias publicações de São Paulo.

## CONVITE AOS NOVOS APARTISTAS; OU SEJA LÁ COMO CHAMAR ISTO

Nesta edição da *aParte XXI*, o Tusp faz um chamamento a todos os artistas e pesquisadores que tenham interesse em pensar e produzir material escrito (ou em outra forma passível de publicação impressa, como desenhos, fotografias, cartuns etc.) sobre a questão enunciada, como forma de contribuição a ser publicada no futuro número da revista, dentro da seção “aPartes”.

A proposta é que os interessados realizem abordagem crítica da seguinte questão, parafraseada do livro homônimo de Denis Guénoun (publicado no Brasil pela Editora Perspectiva):

### **O TEATRO É NECESSÁRIO?**

*Instruções aos interessados:*

1. As contribuições (na forma de texto, material gráfico, fotografias etc.) deverão ser enviadas ao Teatro da USP – TUSP, através de e-mail ([tuspline@usp.br](mailto:tuspline@usp.br)) ou cópia impressa pelos correios (R. Maria Antônia, 294 – CEP 01222-010 / São Paulo – SP). Favor confirmar em nosso site ([www.usp.br/tusp](http://www.usp.br/tusp)) ou no blog ([www.tusp.blogspot.com](http://www.tusp.blogspot.com)) a data-limite para o envio. Todas as contribuições terão a sua recepção oportunamente confirmada via e-mail.

2. As contribuições serão aceitas na pressuposição de serem obras originais, inéditas no país, cuja publicação não resultará na lesão dos direitos autorais ou de publicação de terceiros.
3. As contribuições não poderão ultrapassar quatro laudas de 2.100 caracteres de texto, contando os espaços, ou o equivalente a quatro páginas no formato da revista (16x23 cm).
4. No caso de textos, os autores devem restringir ao mínimo as notas de rodapé, que deverão vir indicadas ao final do texto. Referências bibliográficas deverão ser inseridas de forma resumida no corpo do texto, no formato “(Autor, ano, páginas); acompanhadas da bibliografia completa, também ao final, no formato “SOBRENOME, Nome. *Título*. Cidade, Editora, Ano, páginas”.
5. Imagens e fotografias ilustrativas devem necessariamente vir acompanhadas de legenda e dos devidos créditos. O Tusp reserva-se, contudo, o direito de substituir tais imagens quando julgar oportuno.
6. As contribuições deverão ser devidamente identificadas e acompanhadas de endereço, telefone e e-mail de contato, bem como de breve nota biográfica sobre o autor.
7. Ao final do período de recepção, as contribuições serão analisadas pela coordenação editorial da revista ou por pareceristas designados pelo órgão, sejam estes funcionários do TUSP e/ou convidados. O Tusp reserva-se o direito de publicar qualquer quantidade de contribuições selecionadas em número futuro da revista *aParte XXI*. O órgão compromete-se a confirmar junto ao autor, previamente à publicação, o interesse em publicar o material selecionado.
8. O Tusp não se responsabilizará pela devolução dos originais não aprovados.

## NOTA HISTÓRICA

Lançada em 1968, a revista *aParte* surgiu como a publicação do Teatro dos Universitários de São Paulo, sob a coordenação editorial de Flávio Império e André Gouveia. Os dois números da *aParte*, lançados nesse fatídico ano da história de nosso país (um terceiro não pôde ser publicado e foi destruído ante o acirramento da perseguição política), são documentos estéticos-políticos de posição francamente revolucionária, na qual tendência política e qualidade estética aparecem como impulso tensionador de posições que insistiam em obscurecer a produção da cultura como questão de classe. Em 2010, 43 anos depois, o Tusp – Teatro da USP, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo – retoma a ideia da publicação.

Nesta empreitada, pretendemos indagar e perscrutar caminhos que mantenham aquela vocação da *aParte* original diante da produção das artes cênicas e, como consequência, de toda a produção artística e cultural da atualidade. A partir disso, consideramos que a revista *aParte XXI* deva expor perspectivas críticas de como opera o mercado da cultura e de como a universidade participa – abrindo questões e/ou reiterando comportamentos – dessa produção e reprodução: no teatro profissionalizado (tanto o “comercial” como o dito “experimental”), nas diversas manifestações da arte universitária, e, finalmente, na formação prática e teórica em artes cênicas.

<i>Título</i>	<i>aParte XXI n. 4</i>
<i>ISSN</i>	2179-9555
<i>Coordenação Editorial</i>	Celso Frateschi Ferdinando Martins Deise Abreu Pacheco Fábio Larsson
<i>Projeto Gráfico e Diagramação</i>	Fábio Larsson
<i>Desenhos e Ilustrações</i>	Willian Hussar
<i>Capa</i>	Fábio Larsson
<i>Imagem da Capa</i>	Willian Hussar
<i>Revisão de Provas</i>	Fábio Larsson Gabriela Itocazo
<i>Formato</i>	16 x 23 cm
<i>Tipologia</i>	Sabon Next LT (texto) Helvetica LT Std (títulos)
<i>Papel</i>	Cartão Triplex Alta Alvura 300 g/m <sup>2</sup> (capa) Chamois Fine Dunas 80 g/m <sup>2</sup> (miolo)
<i>Número de Páginas</i>	208
<i>Tiragem</i>	2 000 exemplares
<i>CTP, Impressão e Acabamento</i>	Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

