

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**EXPERIÊNCIA SOCIAL E EXPRESSÃO CÔMICA – OS PARLAPATÕES, PATIFES E  
PASPALHÕES**

**CAUÊ KRÜGER**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Heloisa Pontes**

**CAMPINAS  
2008**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

**K939e** **Kruger, Cauê**  
**Experiência social e expressão cômica: os  
Parlapatões, Patifes e Paspalhões / Cauê Kruger. - -  
Campinas, SP : [s. n.], 2008.**

**Orientador: Heloisa Pontes.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Comédia. 2. Palhaços. 3. Paródia. 4. Circo. 5.  
Teatro. I. Pontes, Heloisa André. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas. III. Título.**

**Título em inglês: Social experience and comic expression: os parlapatões,  
patifes e paspalhões**

**Palavras chaves em inglês (keywords) : Comedy  
Clowns  
Parody  
Circus  
Theatre**

**Área de Concentração: Antropologia Social**

**Titulação: Mestre em Antropologia Social**

**Banca examinadora: Heloisa Pontes, Omar Ribeiro Thomáz, Mário  
Bolognesi**

**Data da defesa: 27-06-2008**

**Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social**

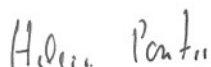
**CAUÊ KRÜGER**

**EXPERIÊNCIA SOCIAL E EXPRESSÃO CÔMICA – Os Parlapatões, Patifes e Paspalhoes.**

Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social sob orientação da Profa. Dra. Heloísa André Pontes.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 27/06/2008

**Comissão Julgadora**



Profa. Dra. Heloísa André Pontes



Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi



Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz

200813996

Campinas  
Junho 2008

Para Lúcia, quem nunca me canso de admirar.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas.

A CAPES.

Aos professores Sérgio Miceli, Vilma Arrêas, Omar Thomaz e Mário Bolognesi.

A minha família, pelo apoio.

Aos amigos pelo suporte.

A Camila pelo companheirismo sem par.

Aos amigos do NUARP pelas discussões sempre estimulantes.

A Heloisa Pontes por sua leitura atenta.

Uma liberdade da qual não se pode zombar,  
um chefe de Estado do qual não se pode  
escarnecer, uma instituição que treme diante  
de uma gargalhada mais forte, um poder que  
não agüenta uma piadinha de mau gosto;  
meu Deus do céu, que ditadura mais fraca  
esta democracia!

Fiquem tranqüilos, nenhum humorista atira  
para matar.

(Millôr Fernandes)

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	<b>ix</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>x</b>
<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2. O PALHAÇO - ENTRE O PALCO, A RUA E O CIRCO</b> .....	<b>25</b>
2.1 Entre Chapéus, Tijolos e Flores.....	25
2.2 Um panorama histórico do teatro: da rua ao palco e do palco à rua .....	27
2.3 Entre saudosistas e modernos: um tropicalista engajado é um ornitorrinco?..	43
2.4 “Novo” versus “velho” circo .....	59
<b>3. SOBRE AMIGOS, PALHAÇOS, VAGABUNDOS E HERÓIS</b> .....	<b>68</b>
3.1 Do teatro ao circo e do ator ao palhaço.....	68
3.2 Parlapatões, Patifes e Paspalhões .....	75
3.3 Bem Debaixo Do Seu Nariz .....	77
3.4 Nada de Novo .....	79
3.5 Sardanapalo.....	84
3.6 Zèrói .....	91
3.7 U Fabuliô.....	94
3.8 Piolim .....	97
3.9 ppp@wllmshkspr.br .....	100
3.10 Não Escrevi Isto .....	105
3.11 De lá pra cá, de cá pra lá .....	106
3.12 Pantagruel.....	107
3.13 As Nuvens .....	110
3.14 Hércules .....	113
<b>4. REGISTROS ETNOGRÁFICOS</b> .....	<b>118</b>
A Praça Roosevelt .....	119
Os Satyros e os Parlapatões: aproximações e diferenças .....	121
Espaço Parlapatões: um novo marco .....	136
Últimas Parlapatices .....	145
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	<b>153</b>

<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>158</b>
<b>ANEXO – FOTOS DOS ESPETÁCULOS .....</b>	<b>164</b>



## RESUMO

O desafio da análise sociológica da arte está em esmiuçar as relações entre forma, conteúdo e contexto, indo além das concepções que tratam a arte de forma desconectada do mundo social, concebendo o fenômeno estético como mero “reflexo social”, produto de um “gênio criador” ou a partir de um “modelo ritual de inversão”. O presente trabalho tem a pretensão de contribuir para a discussão sobre arte e sociedade, uma vez busca compreender e explicar a relação entre a forma expressiva cômica escolhida por um grupo de jovens artistas paulistanos, sua trajetória e o contexto social e artístico no qual se inseriu. A partir dessa perspectiva, pretende demonstrar como as características do grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões (que vieram a se tornar, se não a maior, uma das mais importantes referências de comédia no país), sua linguagem cênica anárquica, sua “estética do escracho”, ancorada na tradição circense, no palhaço, na improvisação e na relação direta com a platéia, se conectam às tradições imemoriais da comédia, mas também, e principalmente, a um ideário e a um *modus operandi* inscrito no campo teatral brasileiro. Partindo das fecundas inspirações de Victor Turner (1982), Mikhail Bakhtin (1999) e Pierre Bourdieu (2005), bem como de uma incursão histórica no teatro paulistano moderno e uma experiência etnográfica com os Parlapatões, o trabalho destaca como a figura tradicional do palhaço e do circo-teatro passam a ser o suporte de diversos significados específicos no campo teatral das décadas de 80 e 90. Nesse contexto de revalorização da linguagem circense e cômica no teatro, os Parlapatões, Patifes e Paspalhões são, ao mesmo tempo, uma das principais causas e um dos mais irreverentes efeitos.

**Palavras-chave:** Comédia; Palhaços; Paródia; Circo-Teatro.

**Áreas de conhecimento:** Antropologia da Performance; Sociologia da Cultura; Teatro.

## ABSTRACT

The challenge of the sociology of art is to associate form, content and context, going further than the analysis that treat art and its social world separately (as a “reflex”, accomplishment of a genius or based in a ritual model of inversion). This work aims to contribute to the discussion between art and society, once it intends to understand and explain the relation between the comic form of expression chosen by a group of young artists of São Paulo, its career and the context in which it was inserted. Starting from this point of view, it intends to show how the characteristics of the group Parlapatões, Patifes e Paspalhões (that have become one of the major references in comedy of Brazil), its anarchic language, its derisive style, improvisation and the direct relation with the audience based on the clown and the circus tradition, are connected with the old tradition of comedy, but as well, and mainly, with an *modus operandi* of the brazilian theater. Inspired by Victor Turner (1982), Mikhail Bakhtin (1999) and Pierre Bourdieu (2005), this work combines one incursion in the history of modern theater in São Paulo and an ethnographic experience to argue that the figure of the clown chosen by the group absorb many specific meanings in the theatre world of the eighty and ninety decades. In this context of valorization of the language of the circus and clowns, the Parlapatões, Patifes e Paspalhões, are one of its main causes, and also one of the most irreverent effects.

**Key-words:** Comedy, Clowns, Parody; Circus and Theatre.

**Knowledge Areas:** Anthropology of Performance, Sociology of Culture, Theater.

## 1. INTRODUÇÃO

### **Do Campo ao Passado e da Performance ao Contexto – Pressupostos Teóricos e Metodológicos**

A questão da “objetividade” sempre foi incômoda para as ciências sociais e particularmente sensível na antropologia, pois como concebe Clifford Geertz, o trabalho da disciplina sempre engloba uma tentativa de compreender e explicar uma determinada realidade social diferente daquela do observador e, assim, realizar uma “tradução”. Tal procedimento relativista e hermenêutico implica em tomar a subjetividade como elemento fundamental do trabalho antropológico. Nas palavras do autor: “Mesmo nos seus ímpetos mais universalistas – evolucionária, difusionista, funcionalista, e mais recentemente estruturalista ou sociobiológica – a antropologia sempre teve um sentido muito aguçado de que aquilo que se vê depende do lugar em que foi visto” (Geertz, 1997: 11).

Isto se torna ainda mais acentuado à medida que a disciplina antropológica passa a se dedicar também à própria sociedade do analista, demandando ao mesmo tempo um movimento de “compreensão do diferente” e “estranhamento do comum” (um *anthropological blues*, no feliz termo de Roberto DaMatta<sup>1</sup>). Apesar de tal “consciência”, não raro os antropólogos, em seu trabalho de campo, se surpreendem com a semelhança e identificação com seus “objetos” ou “sujeitos” de estudo. Minha experiência de pesquisa não foi exceção.

Em certo estágio da sistematização da informação colhida com a etnografia, ao enumerar alguns princípios do trabalho dos Parlapatões, Patifes e Paspalhões (que se fixam a partir da metade da década de noventa como uma das maiores referências teatrais de comédia e circo-teatro no país), como a utilização da figura do palhaço e demais influências circenses no teatro, a busca de relação direta com a platéia tal qual a conseguida no circo e no teatro de rua, bem como certa “dimensão política” presente nas montagens, notei com surpresa que tais ideais eram exatamente os que eu seguia há dez anos, no grupo de teatro do Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, onde tive a oportunidade e o estímulo inicial para me arriscar a tratar de teatro pela primeira vez, em 1997.

Apesar de ter concentrado meus esforços no curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Paraná, ingressei também no curso de Bacharelado em Artes Cênicas, da Faculdade de Artes do Paraná, desenvolvendo uma formação paralela em direção teatral. Assim, os objetivos antropológicos e os “cênicos” convergiram nos trabalhos

---

<sup>1</sup> “O Ofício de Etnólogo ou Como ter Anthropological Blues” In: E. de O. Nunes (org). A aventura sociológica. Rio de Janeiro, Ed: Zahar, 1978.

finais dos dois cursos não apenas pelos imperativos acadêmicos e “prazos”. Em grande medida a monografia que desenvolvi em antropologia relacionando a prática de um palhaço de rua de Curitiba com uma “escola de teatro” chamada de “Casa da Comédia” centrada nas esferas cômica, dos jogos e da improvisação, fundamentou o experimento cênico de conclusão de curso de artes cênicas, uma apresentação de rua, inspirada no romance *O Grande Mentecapto* de Fernando Sabino. Valendo-me da comicidade do texto como forma de sedução dos transeuntes, propus um “jogo” teatral, em que as convenções explícitas da cena e o desempenho dos atores suscitassem uma interação efetiva com os espectadores, que teriam papel determinante no decorrer da história.

As formações simultâneas desiguais, decorrentes dos diferentes *habitus* acadêmicos<sup>2</sup> e as distintas posturas no mundo me levavam a desenvolver uma “perspectiva” antes fundamentada nas ciências sociais do que nas artes cênicas, cujo NUARP (Núcleo de Arte, Ritual e Performance) do Departamento de Antropologia da UFPR teve grande influência. Entre outras referências, o arcabouço conceitual da Antropologia da Performance baseado na contribuição acadêmica de Victor Turner me forneceu uma perspectiva teórica adequada à análise dos fenômenos cênicos com que me deparava.

Mais do que um relato pessoal, o objetivo desta introdução não é o de me apresentar enquanto autor, mas sim, apontar para um esforço de “objetivar” minha experiência, e com isso, demonstrar a convergência de minha forma de inserção no campo acadêmico, artístico e a escolha do objeto a ser investigado. Essa própria preocupação revela uma perspectiva de análise do fenômeno estético distinta da que vinha desenvolvendo até então. Com o passar do tempo, passei a conceber a tendência diacrônica que postulavam os estudos da Antropologia da Performance como insuficientes, pois a análise, apesar de se propor processual, tratava fundamentalmente de “modelos gerais”, des-historicizados e descontextualizados.

O próprio termo *performance* remete a um leque de possibilidades e dificilmente pode ser utilizado em uma concepção precisa. Isto porque o termo passou a ser recorrente em diversas áreas, nas ciências humanas, na filosofia e nas artes, servindo, como destaca Marvin Carlson (um dos maiores teóricos das artes cênicas na atualidade), tanto como orientação metafórica, quanto como ferramenta analítica<sup>3</sup>. Clifford Geertz também já havia

---

<sup>2</sup> O curso de Ciências Sociais exigia quase a totalidade de meu tempo livre, pela grande carga de leituras, e as aulas tinham ênfase na discussão teórica e metodológica. Além disso, a convivência acadêmica gerada na Universidade Federal do Paraná estimulava diversos outros interesses, visões de mundo, sociabilidades e posturas acadêmicas e políticas. Meu esforço na Faculdade de Artes do Paraná era antes presencial e muito “prático” voltado a ensaios e exercícios.

<sup>3</sup> Carlson, Marvin. *Performance*. Routledge: Londres e Nova Iorque; 1996.

frisado, em seu célebre capítulo introdutório de *O Saber Local*<sup>4</sup>, a fecundidade das analogias como inspiração para a teoria social, conferindo destaque para o que concebeu como “analogia dramática”<sup>5</sup>:

No momento, o principal proponente da teoria ritual nas ciências sociais talvez seja Victor Turner. Antropólogo com formação britânica, e, mais tarde, norte-americana, Turner em um conjunto de trabalhos excelentes sobre a vida cerimonial de uma tribo centro-africana, desenvolveu a concepção do “drama social” como um processo regenerativo, que, assim como a teoria de Goffman relacionando o “jogo social” à interação estratégica, conseguiu atrair pesquisadores de alto nível em número suficiente para constituir-se em uma escola interpretativa característica e de muita influência. (Geertz. 1997;45).

Turner chama a atenção para a forma como os símbolos são concretizados em práticas e relações sociais, conferindo grande importância à qualidade performativa das ações rituais e artísticas, com ênfase no caráter dinâmico dos símbolos, que, em sua inserção no mundo social, permitem a emergência de novos significados, interferindo diretamente na estrutura e organização social. O primeiro passo para esta orientação foi o conceito destacado por Geertz, de “drama social”, cunhado em *Schism and Continuity*. Neste estudo, apesar de manter-se fiel à concepção de seu orientador, Max Gluckman<sup>6</sup>, Turner buscava não apenas apresentar os Ndembu à comunidade antropológica, mas também questionar as análises antropológicas “estáticas” de seu período, que acabavam por colocar a mudança e as inovações como algo externo ao sistema social. Assim, o drama social de Turner relaciona um processo social com uma forma estética, à luz da sociedade Ndembu:

(...) it was not solely with the collection of a different kind of data that I was concerned, (...) but with a different kind of analysis. In formulating the notion of ‘social drama’ I had in mind the explicit comparison of the temporal structure of certain types of social processes with that of dramas on the stage, with their acts and scenes, each with its peculiar qualities, and all cumulating towards a climax”(Turner. 1957; XXXIV).

A partir dessa reorientação teórica, a fecunda colaboração que Victor Turner desenvolveu com Richard Schechner (um diretor teatral americano que vinha dedicando-se cada vez mais aos estudos antropológicos e à teoria social<sup>7</sup>), incentivou e respondeu a uma

<sup>4</sup> “Mistura de Gêneros: a reconfiguração do pensamento social” In: GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Petrópolis, Ed: Vozes, 1997.

<sup>5</sup> Esta “analogia dramática” comporta para Geertz, duas concepções opostas: a da “teoria ritual do drama” seguida por Turner e a da ação simbólica ou dramatismo de Kenneth Burke.

<sup>6</sup> Em sua obra, Max Gluckman trabalha com a questão das “liberdades” e da “rebelião” na África, chegando, em *Custom and Conflict in Africa*, à tese de que as divisões sociais (antagonismos) em áreas restritas (micro) acarretariam, em uma dimensão ampla (macro) uma força de coesão social ampla. Assim o autor articula os conflitos com as normas sociais, de forma evidentemente estrutural-funcionalista, com ênfase em “rebeliões esperadas”, ritualizadas e geradas pela “tradição” ou “costume”.

<sup>7</sup> Schechner era diretor de um famoso grupo norte-americano chamado *The Performance Group*. Em 1967, publicou um livro que tornou-se clássico para os estudos da performance, intitulado *Performance Theory*. O autor também é editor de “*The Drama Review*”, uma das revistas mais influentes no debate acadêmico das artes cênicas.

série de posicionamentos teóricos de diversos estudiosos, que passaram a convergir para os estudos da performance<sup>8</sup>.

Partindo da perspectiva clássica de Van Gennep em *Os Ritos de Passagem*, Turner concebe a existência de uma “estrutura social”, (uma lógica organizada, racionalizada, um sistema de desempenho de papéis sociais) e de uma “anti-estrutura”, (momentos separados da vida social cotidiana, que permitem a manifestação de outras práticas, lógicas e simbologias), salientando a qualidade libertária destes momentos chamados “liminares”. Em tais manifestações, segundo o autor, ocorre a suspensão dos constrangimentos (coerções, papéis e deveres) da vida social habitual, para uma liberação cognitiva, afetiva, volitiva e criativa dos indivíduos, podendo concretizar uma forma de socialização livre entre os participantes, um efeito espontâneo de grande reciprocidade que Turner chama de “*communitas*”. O que o autor percebe nestes momentos especiais é a possibilidade de diacronia, da mudança social em que: “(...) new models, symbols, paradigms, etc. arise – as the seedbeds of cultural creativity in fact. (Turner, 1982: 28)”.

Assim, unindo a tais postulados à idéia dos rituais de rebelião de Gluckman e sua concepção de “drama social”, Turner notabilizou-se por enfatizar as possibilidades criativas da “anti-estrutura”, vista pelo autor como algo além da mera “liberação momentânea” assinalada pelas análises dos estruturais-funcionalistas que o precederam. Para Turner o comportamento desordeiro não seria apenas a compensação pela overdose de regras sociais, mas uma forma de aprendizado, experimentação, mudança social<sup>9</sup>.

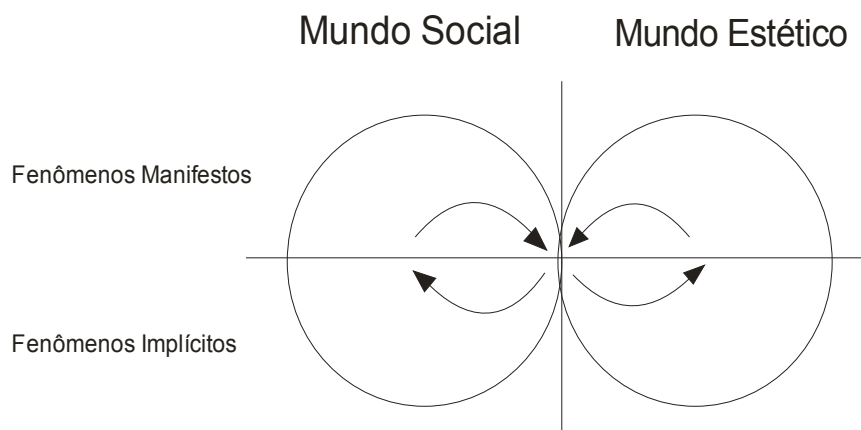
Não há como negar o legado desta escola acadêmica na presente análise, que busca dar conta da trajetória, contexto e especificidade da manifestação cênica do grupo teatral paulistano “Parlapatões, Patifes e Paspalhões” que desde 1991, tornou-se conhecido por seu trabalho baseado na comédia, circo e fundamentado na figura do palhaço. Contudo, ao mesmo tempo em que este arcabouço analítico tornou-se fundamental para a forma com que eu compreendia e analisava os fenômenos simbólicos e sua inserção social, a incômoda concepção entre arte e sociedade que subjaz nesta orientação promoveu para mim importante reorientação teórica.

---

<sup>8</sup> Em 1986 a coletânea de Turner e Bruner *Anthropology of Experience* apresenta um capítulo introdutório chamado *Anthropology of Performance*.

<sup>9</sup> Tal como Milton Singer (1973), de quem o autor retirou o termo “performances culturais”, que percebia em tais fenômenos a forma paradigmática de propagação das “tradições”, como em seu livro *When a Great Tradition Modernizes*, Victor Turner não concebe as manifestações rituais como dotadas da mesma subversão que identificava em outros gêneros das sociedades modernas, industrializadas (leia-se ocidentais). Nestas sociedades, os fenômenos “anti-estruturais” se apresentariam de forma particular, batizadas por Turner de “liminóides”, e seriam caracterizados por sua individualidade, voluntariedade, pluralidade, reflexividade e maior propensão à subversão do status quo, tendendo a satirizar, burlar ou colocar abaixo valores centrais desta mesma sociedade.

Para a Antropologia da Performance, a relação entre “mundo estético” e “mundo social” fundamenta-se em um frágil modelo “visual” conforme o esquema abaixo:



A linha vertical separaria a esfera do “mundo social” da segunda, que simboliza o “mundo estético”, e a linha horizontal dividiria os fenômenos “manifestos” dos “implícitos”<sup>10</sup>. Turner defende a relação entre arte e mundo como um processo em constante retroalimentação: os dramas sociais manifestos estimulariam o “processo estético implícito”, dando origem a uma “performance manifesta” que alimentaria a parte latente dos dramas sociais e assim consecutivamente.

Tal posicionamento, concebido pelo próprio autor como reconhecidamente “equilibrista”, tem o mérito de apontar para “(...) the dynamical relation between social drama and expressive cultural genres” (Turner, 1982:74). No entanto, se a tentativa de Turner de ancorar sua análise intercultural a partir de uma “simbologia comparada”<sup>11</sup> busca esquivar-se de uma visão etnocêntrica e rígida, é inegável que a relação entre “arte” e “mundo” vigente nesta metodologia não consegue ir além de um “espelhamento” simplista.

Curiosamente, a anteposição do autor ao Estrutural-Funcionalismo em que se formou (explícita a partir de sua guinada para a análise processual com ênfase na dimensão expressiva dos gêneros simbólicos), ao invés de conseguir integrar a análise sincrônica e a diacrônica e valorizar a produção do sentido local (como almejava), confere às suas orientações uma mera rigidez formal. Apesar de conceber os símbolos culturais como originários e sustentadores de processos que envolvem mudanças temporais nas sociedades, e não como entidades “fora do tempo”, Turner, seja por destacar a qualidade

<sup>10</sup> Ver Turner, Victor. *From Ritual to Theatre*, 1982. Pág.73.

<sup>11</sup> Segundo Turner, a “simbologia comparada” “(...) is involved in the relationships between symbols and the concepts, feelings, values, notions, etc. associated with them by users, interpreters or exegets: in short it has semantic dimensions, it pertains to meaning in language and context” (Turner, 1982:20).

“liminar” e dialética dos fenômenos expressivos, seja por buscar uma “simbologia comparada”, promove uma descontextualização dos fenômenos expressivos, que passam a ser vistos em um mero “modelo ritual de inversão” com ênfase no seu surgimento, em sua dimensão simbólica, e em seu “efeito” social.

Nas palavras de Geertz, a “(...) facilidade em abrir suas portas para abrigar qualquer tipo de caso é um dos pontos fortes da versão de analogia dramática proposta pela teoria ritual; é também sua maior fragilidade” (Geertz, 1997:46). De fato, o antropólogo americano parece sintetizar a dificuldade da análise dos fenômenos simbólicos:

O maior problema que surge com a presença do fenômeno estético, seja qual for a forma em que se apresente ou a habilidade que o produziu, é como anexá-lo às outras formas de atividade social, como incorporá-lo na textura de um padrão de vida específico. E essa incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local (...) (Geertz. 1997:146).

Assim, para Geertz, “(...) a descoberta do sentido da representação deveria ser a tarefa mais importante das abordagens que usam a ação simbólica” (Geertz. 1997:48). Talvez este seja o maior mérito de Norbert Elias em seu livro dedicado à vida, obra e história de Mozart. Tratando dos anseios, objetivos, angústias, valores e desejos do célebre compositor, Elias analisa o status social do artista na Sociedade de Corte, demonstrando que os músicos (e de maneira geral os “artistas-artesãos”) eram meros empregados, serviçais do entretenimento e bem estar dos nobres, obrigados a “adotar os padrões cortesãos de comportamento e de sentimento, não apenas no gosto musical, mas no vestuário e em toda a sua caracterização enquanto pessoas” (Elias, 1995:20).

Elias analisa a busca empreendida por Mozart em se tornar um compositor autônomo, em uma época em que sua sociedade não oferecia tal possibilidade mesmo para músicos ilustres, pois as mudanças no padrão de criação e consumo artístico que Elias concebe como fundamentais na passagem da “arte de artesão” para a “arte do artista” ainda não se notavam<sup>12</sup>. Contudo, Mozart era um artista que tinha consciência do valor de sua obra e de sua trajetória, e arriscava-se em formas distintas de produzir e comercializar sua arte, ainda que permanecesse dentro do padrão de gosto da época.

Assim, o autor trata do paradoxo de um dos maiores músicos de todos os tempos que não se ajustava à sociedade aristocrática de corte na qual estava inserido<sup>13</sup>, e tampouco conseguia meios de sobreviver senão sob suas regras. Para o autor, “Mozart

<sup>12</sup> Dentre estas mudanças, Elias salienta a democratização e ampliação do mercado de arte e o aumento do poder dos produtores (dotados de maior espaço de experimentação) em detrimento do “gosto” de seus consumidores.

<sup>13</sup> Como aponta Elias “Seu descortês habitus social se colocava numa relação paradoxal com sua obra. E esse paradoxo, sem dúvida alguma contribuiu consideravelmente para o seu fracasso social – assim como para a triunfal marcha de sua música depois que ele morreu” (Elias, 1995:105).



viveu a ambivalência fundamental do artista burguês na sociedade de corte, que pode ser resumida na seguinte dicotomia: identificação com a nobreza da corte e seu gosto; ressentimento pela humilhação que ela lhe impunha” (Elias, 1995:24). Como destacamos anteriormente, Elias promove uma abordagem específica e fecunda acerca da relação entre arte e sociedade:

Com freqüência nos deparamos com a idéia de que a maturação do talento de um “gênio” é um processo autônomo, “interior”, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta idéia está associada a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos. (Elias, 1995:53).

Diferentemente destes enfoques que dissociam o “artista” do “homem”, promovendo, segundo Elias, uma separação artificial, enganadora e desnecessária, o que o autor busca é “investigar a conexão entre a experiência e o destino do artista criador em sua sociedade, ou seja, entre esta sociedade e as obras produzidas pelo artista” (Elias, 1995:57).

Desta forma, a análise do fenômeno estético deve dar conta de relacionar tanto o contexto social em que o artista se encontra inserido, como a trajetória e experiência particular deste artista em sua busca de concretizar uma expressão estética própria. Assim, acredito que o desafio da análise sociológica da arte está em esmiuçar as relações entre forma, conteúdo e contexto, indo além dos pressupostos que tratam a arte de forma destacada de seu mundo social, concebendo o fenômeno estético como mero “reflexo social” ou produto de um “gênio criador”.

Tais orientações, que visam relacionar a experiência social com a expressão estética foram postuladas de maneira ímpar por Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte*. Nesta obra de referência, o autor integra as condições históricas e sociais da possibilidade da experiência artística bem como as condições da produção, reprodução e fabricação da disposição estética com seu contexto específico. Assim, a experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e valor é, para Bourdieu, um efeito da identidade de duas faces da mesma instituição histórica: o *habitus* cultivado e o campo artístico, que se fundam mutuamente, pois a obra de arte só pode existir enquanto objeto simbólico, se apreendida por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas que exige.

Apesar de enfatizar que as categorias de percepção, ingenuamente consideradas como universais e eternas pelos amadores de arte de nossas sociedades “(...) são categorias históricas, das quais é preciso reconstituir a filogênese, pela história social da invenção da disposição ‘pura’ e da competência artística, e a ontogênese, pela análise diferencial da aquisição dessa disposição e dessa competência” (Bourdieu, 2005:348), o autor, percebe, a partir da influência de Michael Baxandall que seus postulados tendiam a

conceber a percepção da obra de arte como um ato de decifração. “Esse ponto de vista é o fundamento do ‘filologismo’ que, segundo Bakhtine, leva a tratar a linguagem como letra morta a ser *decifrada* (e não a ser falada ou compreendida praticamente)” (Idem).

Partindo de *O olho do quattrocento*<sup>14</sup>, Bourdieu, ao invés de tratar a percepção de uma obra cultural como “um ato intelectual de decodificação que supõe trazer a lume e empregar conscientemente regras de produção e de interpretação”, busca retificar este problema ao:

(...) fazer um trabalho de reconstrução do código que aí se encontra empregado; mas sem esquecer por isso que a característica da compreensão original é que não supõe de modo algum tal esforço intelectual de construção e tradução; e que o indígena contemporâneo, à diferença do intérprete, emprega em sua compreensão esquemas práticos que nunca afloram enquanto tais à consciência (à maneira, por exemplo, das regras de gramática). Em suma, o analista deve introduzir em sua teoria da percepção da obra de arte uma teoria da percepção primeira como prática, sem teoria nem conceito, da qual se dá a si mesmo um substituto pelo trabalho que visa construir uma chave de interpretação, um modelo capaz de explicar as práticas e as obras (...) A ciência do modo de conhecimento estético encontra seu fundamento em uma teoria da prática enquanto prática, ou seja, enquanto atividade baseada em operações cognitivas que empregam um modo de conhecimento que não é o da teoria e do conceito sem ser por isso, como querem com freqüência aqueles que lhe sentem a especificidade, uma espécie de participação inefável no objeto conhecido. (Bourdieu, 2005:349-50).

Tratando a experiência social “como experiência prática que se adquire na freqüentação de um universo social particular” (Bourdieu, 2005:353), e escapando assim desta visão essencialista da arte e do suposto “olhar puro” recorrente na grande maioria das análises que baseiam-se em perspectivas intra-estéticas, Bourdieu indica uma análise histórica da gênese do artista e do campo artístico, do conjunto de mecanismos sociais que possibilitam a criação deste “lugar social” do artista bem como do fetiche que é a obra de arte, buscando demonstrar o encontro de um *habitus* específico com seu campo gerador.

O procedimento que adota é semelhante ao de Mauss em seu “Ensaio sobre a Magia”<sup>15</sup>, no qual o teórico, buscando compreender a eficácia na magia era remetido “dos instrumentos empregados pelo feiticeiro ao próprio feiticeiro, e deste à crença de seus clientes” (Bourdieu, 2005:325).

A resposta para a difícil pergunta - o que faz uma obra de arte, arte? Ou o que faz um artista, artista? - somente pode ser encontrada para Bourdieu, no campo artístico (que inclui mediadores, comerciantes, acadêmicos, instituições, instâncias de consagração e reprodução e também artistas), onde se produz e reproduz continuamente a crença no valor

<sup>14</sup> Baxandall, Michael, *O Olhar Renascente – Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro, 1991.

<sup>15</sup> In: *Sociologia e Antropologia*. Vol. I, São Paulo. Editoras: E.P.U e Edusp, 1974.

da arte e no poder de criação de valor do artista. Desta forma, a abordagem sobre a arte deve ser uma crítica “sociológica da leitura pura” (Bourdieu, 2005:338) dedicando-se a observar por um lado a “história da invenção progressiva da leitura pura” (Idem. :339) e por outro, a “história do processo de canonização” (idem) que levou à emergência desta atribuição sagrada a obras específicas.

Tratando os esquemas de entendimento utilizados para a compreensão da obra de arte como práticos e mutáveis, o autor, a partir da influência de Max Weber, destaca a lógica da revolução permanente que se tornou a lei de funcionamento do campo artístico, baseada nas lutas entre a ortodoxia, que rotiniza, e a heresia, que desbanaliza a concepção sagrada da arte. Assim, a construção de campos de produção autônomos acompanha a formação de princípios específicos de percepção e apreciação. Essa relação de causalidade circular, a da crença e do sagrado, caracteriza toda a instituição que pode funcionar apenas se é instituída a um só tempo na objetividade de um jogo social e em disposições que permitam o interesse por ele. Ou seja, para Bourdieu, a arte é uma instituição que existiria duas vezes, nas coisas e nos cérebros: “Nas coisas, sob a forma de um campo artístico, universo social relativamente autônomo que é o produto de um lento processo de emergência; nos cérebros, sob a forma de disposições que se inventaram no próprio movimento pelo qual se inventava o campo a que estão ajustadas” (Bourdieu, 2005:323). Assim, uma vez que as coisas e as disposições se encontrem em harmonia “tudo aí aparece como imediatamente dotado de sentido e valor” (idem).

Como visto, o autor integra em sua análise o campo artístico, a obra e os artistas. Para ele, a “ciência da obra de arte tem então por objeto próprio a relação entre duas estruturas, a estrutura das relações objetivas entre as posições no campo de produção (e entre os produtores que a ocupam) e a estrutura das relações objetivas entre as tomadas de posição no espaço das obras” (Bourdieu, 2005:257). Bourdieu argumenta que o que conecta as duas estruturas é “o espaço dos possíveis”, ou seja, lacunas estruturais que parecem exigir o preenchimento, mas que são reconhecidas como “razoáveis”, apenas por um pequeno número de pessoas, aqueles que (em razão de sua posição no campo e de seu *habitus*) são “capazes de apreender como sendo seu problema próprio uma virtualidade que, em um sentido, existe apenas para eles. O que confere ao seu empreendimento, mais tarde, as aparências da predestinação” (Bourdieu, 2005:270). Em outras palavras, o espaço das tomadas de posição é derivado das categorias de percepção constitutivas de certo *habitus* que, como todo ato de produção, depende em parte do espaço dos possíveis que se revela concretamente como alternativas práticas entre projetos concorrentes.

Fugindo do mero “espelhamento” entre a arte e o mundo, Bourdieu argumenta que as lutas internas do campo artístico relacionam-se com as externas, ou melhor, dependem da correspondência que possam manter com as lutas externas. É assim que mudanças decisivas quanto as da hierarquia interna dos gêneros “são tornadas possíveis pela correspondência entre mudanças internas (...) e mudanças externas” (Bourdieu, 2005:285-6). Uma revolução bem sucedida em arte é o encontro de dois processos, relativamente independentes, que ocorrem no campo e fora dele. Os recém-chegados que rompem com as normas de produção em vigor e frustram as expectativas do campo “podem ser bem sucedidos em impor o reconhecimento de seus produtos apenas graças a mudanças externas” (idem), como rupturas políticas e crises revolucionárias.

Assim, o fundamental desta análise é que Bourdieu percebe a existência de esquemas de percepção, de apreciação e de expressão que definem os limites e as condições sociais de possibilidade da produção e da circulação das obras culturais e “existem em estado objetivado, nas estruturas constitutivas do campo, e em estado incorporado, nas estruturas mentais e nas disposições constitutivas dos habitus (Bourdieu, 2005:305). A contribuição individual de um artista não é, portanto, mera reprodução de uma estrutura maior, tampouco a ação de “ruptura” de um gênio criador, uma vez que a expressão artística implica, de forma consciente ou não, “negociações” entre o artista e a sociedade que se cristalizam nas capacidades de percepção do público.

Para explicar e compreender adequadamente uma manifestação estética é preciso não apenas tratar da obra em si, mas também da trajetória do artista e do contexto em que ele se insere, do “modo de produção” estético (remetendo aos embates estéticos e políticos acerca da “forma” e do “conteúdo”) e do *modus operandi* específico do campo artístico (com suas concepções estéticas, instituições e mecanismos de consagração e de transmissão dos dispositivos de percepção estética).

Esta é a tarefa que me coloco. No presente trabalho busco tratar da obra e trajetória do grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões bem como do meio em que ele se insere, a herança que reivindica, a história teatral anterior a ele e que o afeta, procurando destacar a relação entre o campo teatral, a tomada de posição estética operada pelo grupo e sua visão de mundo, para compreender antropologicamente a produção de sentido de suas performances teatrais.

Para isso, a pesquisa etnográfica de mais de um ano (de setembro de 2006 a outubro de 2007), em que convivi e frequentei o “Espaço Parlapatões”, situado na Praça Roosevelt, centro de São Paulo (dotado de um bar - o “Excêntrico Café”, e um teatro para cerca de cem pessoas e inaugurado quando eu iniciava a etnografia) e o escritório do grupo

no bairro de Pinheiros, a participação em quase todos os eventos promovidos pelos Parlapatões (que englobam festivais, peças, mostras, ciclos de debates, palestras entre outras atividades), a análise de seu histórico (seja do livro comemorativo de dez anos da companhia, *Riso em Cena*, escrito por Valmir Santos, do clipping do grupo, que contém releases, críticas, notas e publicações da imprensa de toda sua trajetória e de parte de seu acervo audiovisual) além das diversas entrevistas que coletei, foram essenciais para que pudesse perceber tanto a especificidade deste grupo teatral, como seu processo de consagração e as redes de relações nas quais se insere.

Isto me leva a tratar o projeto artístico do grupo não como algo onisciente, centrado em um objetivo último e pré-concebido, tampouco como fruto do “acaso”, como geralmente é retratado nas memórias e narrativas dos integrantes. Ao contrário, a etnografia e os dados coletados mostraram que as características diacríticas do grupo se formam em relação ao contexto em que se inseria e respondem ao processo de consagração da equipe.

Ao tratar do que é comum e do que é específico, das obras e dos discursos, das afinidades e divergências, buscarei relacionar o grupo teatral Parlapatões, Patifes e Paspalhões e seu contexto, pois, a emergência da linguagem do circo-teatro no panorama cênico da cidade de São Paulo que ocorre na década de 80 influencia e é influenciada pelo grupo, que veio a se tornar (se não a maior) uma das mais importantes referências de comédia no país.

A partir dessa perspectiva, pretendo demonstrar como a particularidade estética do grupo (sua linguagem cênica anárquica, sua “estética do escraço”, ancorada na tradição circense, no palhaço, na improvisação e na relação direta com a platéia e seus anseios políticos) se liga por um lado às tradições cômicas “universais” e imemoriais, mas também e principalmente a um ideário e um *modus operandi* teatral inscrito no campo teatral brasileiro.

Inúmeros teóricos se esforçaram em se posicionar contra o preconceito do pensamento “sério” acerca do “cômico”<sup>16</sup>, em grande medida por compartilhar da perspectiva (bem-humorada) de George Minois. “O riso é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos. É por isso que, desde Aristóteles, hordas de historiadores, de psicólogos, de sociólogos e de médicos, que não são nada bobos, encarregam-se do assunto” (Minois, 2003:15).

Mikhail Bakhtin é sem dúvida o mais influente teórico a relacionar a história do riso com expressões da cultura popular como o carnaval, as feiras, festas e banquetes em seu livro de referência *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O autor alerta que

---

<sup>16</sup> Entre as diversas obras destacamos *O riso e o Risível* de Verena Alberti para uma retrospectiva erudita e breve e *História do Riso e do Escárnio* de George Minois, obra de fôlego e de grande extensão. Não podemos

tais fenômenos “(...) foram estudados à luz das regras culturais, estéticas e literárias da época moderna, isto é, medidos não de acordo com suas próprias medidas [e por isso] interpretados e avaliados erroneamente” (Bakhtin. 1999:16). Para ele, o cômico e o grotesco sofreram no século XVII, um processo de “redução, falsificação e empobrecimento dos ritos e espetáculos carnavalescos populares” (idem. :30), perdendo os laços vivos com a cultura popular de praça pública, que continuariam existindo na tradição literária (a exemplo da obra de Rabelais) e se manifestariam hoje de forma depauperada no circo e nas feiras.

Após uma história do riso condensada em que o autor destaca um “ressurgimento poderoso” do grotesco popular no cômico no século XX<sup>17</sup>, Bakhtin destaca seu interesse pelo riso, que em grande medida se resume ao potencial relativizador do fenômeno:

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as idéias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (Bakhtin. 1999:43).

As “novas possibilidades” de Bakhtin podem ser vistas também na interessante análise de Johannes Fabian, *Moments of Freedom*. O autor, a partir de seu estudo na região do Zaire, busca retificar alguns problemas acerca do conceito de cultura popular, visto que considera os termos alta cultura, cultura *folk*, cultura de massa, cultura dos trabalhadores ou contracultura sem eficácia. Tratando não apenas a “cultura no plural”, mas a cultura como plural, como práxis que possui contradições, experimentações, contestações, não como um sistema coercitivo mas também como negatividade e liberdade e, principalmente, fugindo da percepção da cultura popular como algo a-temporal que marcaria identidades bem definidas, Fabian concebe tais práticas como expressões criativas e performances conjuntas em um tempo compartilhado<sup>18</sup> “More than that, shared time is also recognized as the condition of studying and understanding popular culture, which can only be experienced as contemporaneous and contemporary. Popular culture is of and in the same time as the anthropologist’s culture” (Fabian. 1998;33).

---

deixar de mencionar Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento de Mikhail Bakhtin e Cultura Popular na Idade Moderna de Peter Burke, referências clássicas e obrigatórias para este assunto.

<sup>17</sup> Bakhtin percebe duas linhas do grotesco modernista, a de Jarry, dos surrealistas e dos expressionistas que retomam o grotesco romântico e a de Brecht, de um grotesco realista.

<sup>18</sup> A idéia de “tempo compartilhado” é fundamental ao autor, uma vez que, para ele, a negação deste tempo compartilhado (denial of coevalness) é o fundamento de processos etnocêntricos, de hierarquização e dominação simbólica.

Assim, partindo de uma concepção de cultura popular que envolve necessariamente dimensões de poder, para Fabian o trabalho com cultura popular faz reviver o problema da liberdade como questão na teoria antropológica, uma vez que “Culture can be the source of individual freedom in situations of collective oppression, and the most significant achievement of popular culture may be to create collective freedom precisely in situations where individual freedom is denied or limited” (Fabian. 1998;19).

Apesar das análises denotarem evidente perspectiva política (o interesse de Bakhtin pela cultura popular relaciona-se com o contexto sócio-político russo da década de sessenta e Fabian chega a relacionar a antropologia à cultura popular pelo fato de ambas serem perspectivas críticas ao imperialismo e à dominação), estas desenvolvem uma argumentação que se propõe compreensiva dos fenômenos culturais e envolvem um cuidado especial com seu contexto e temporalidade. Se por um lado Bakhtin aproxima-se de um olhar antropológico ao buscar uma interpretação que não julgue as manifestações da cultura popular da Idade Média a partir de uma perspectiva “moderna”, Fabian destaca os perigos teóricos de se tratar a cultura popular como proveniente de um “passado tradicional” renegando o tempo presente de sua manifestação em uma classificação etnocêntrica e hierarquizante.

Estas análises são fundamentais por alertarem para as implicações políticas das representações simbólicas acerca da cultura popular, destacando os perigos de uma análise etnocêntrica bem como de uma retrospectiva romântica ou idealizada, que acabe por defender uma posição em prol do “resgate” de um passado supostamente mais “autêntico” ou de manifestação “devidamente tradicional”.

A partir destas proposições teóricas, busco compreender e explicar a especificidade da manifestação cômica dos Parlapatões, Patifes e Paspalhões em relação ao seu campo de inserção, ao seu “tempo”, sua trajetória, sua visão de mundo e seu público. Na interessante passagem de José Guilherme Cantor Magnani,

O palhaço - pelos nomes que ostenta, pelas roupas que veste, pelos gestos, falas e traços que o caracterizam - sugere a falta de compromisso com qualquer estilo de vida, ideais, instituições ou objetivos. Aparece como um ser absolutamente deslocado, ridículo, ingênuo, impossível de ser levado a sério. Personagem ambígua por excelência, adquire forma e valor em situações concretas, como o coringa do baralho; é esse seu descomprometimento, sua aparente ingenuidade, no entanto que lhe dão o poder que tem, como o bufão do rei: pode zombar de tudo e de todos, impunemente. (...) É ele que põe em ridículo a todos, desmascarando tanto o clown, o poder, santos, cultos, religiões. Mas pode ser ele mesmo o objeto de zombaria, ser ludibriado, ser induzido a dizer aquelas palavras que os demais jamais ousariam proferir (Magnani, 1998; 91-2).

Gostaria de manter a imagem do coringa do baralho, e salientar que sua “forma” e “valor” se apresentam juntas, e nas situações concretas, pois, se por um lado, é inegável

que a comicidade possui uma “licença poética” derivada de sua ambigüidade, o que pode conferir ao riso uma perspectiva crítica, é também evidente que em sua ação, pode ser responsável por reificar preconceitos e hierarquias.

Como destacado anteriormente, se os caracteres distintivos que viriam a formar o “nome” dos Parlapatões, Patifes e Paspalhões apresentavam-se na minha própria experiência teatral (sem que sequer tivesse consciência do contexto e tampouco do grupo paulistano), a presente investigação acadêmica pode ser vista como uma busca de objetivar minha experiência a partir da trajetória de um dos grupos representantes de um ideal cênico que se apresenta na década de 80 e se consolida nas seguintes. Apesar do embate pela conquista de um lugar no campo teatral paulistano ter necessariamente as cores locais, os ideais dos projetos artísticos consagrados ganham projeções e difusões quase incomensuráveis, seja de forma consciente ou não, e não raro extrapolam o espaço social e geográfico em que emergiram.

Por isto acredito que, partindo de algo presente em minha trajetória, mas fugindo da leitura “transcendental” da obra de arte influenciada pela perspectiva do “gênio criador”, ou de seu contrário, de expressão do mero “efeito da estrutura social”, a convivência, análise e teorização acerca do trabalho dos Parlapatões possa contribuir para um diálogo que julgo fecundo entre arte e sociedade.



## 2. O PALHAÇO - ENTRE O PALCO, A RUA E O CIRCO

### 2.1 ENTRE CHAPÉUS, TIJOLOS E FLORES

Uma boa forma de começar a tratar da especificidade do grupo teatral Parlapatões, Patifes e Paspalhões é partir do “lema” gravado na porta de entrada de seu espaço na Praça Roosevelt, centro da capital paulista: “O chapéu nós passamos na rua para garantir o nosso sustento. O tijolo é o símbolo do peso do nosso trabalho e a flor é para por um pouco de poesia nessa merda toda”. Tal frase irreverente não se refere apenas ao símbolo do grupo: um chapéu-coco virado para cima, contendo um tijolo e uma flor, mas também à perspectiva que estes artistas têm de seu próprio trabalho, e à especificidade de sua trajetória.

A imagem do chapéu-coco é “emblemática”: os Parlapatões se definem como palhaços. Neste sentido, o grupo se opõe à concepção de teatro que tem na construção de um personagem o fundamento do trabalho do ator, pois, tal como ocorre na tradição circense, os artistas não buscam um “método” de interpretação baseado em um trabalho corporal ou psicológico, mas valem-se das licenças e do “despojamento” da figura do palhaço para construir suas montagens. O “lema” também alude à forma teatral escolhida no início da década de noventa, em que os atores (que ainda não se concebiam como um grupo) apresentavam esquetes cômicas e circenses nas ruas do centro de São Paulo e passavam o chapéu para os transeuntes que interrompiam seu curso para vê-las.

O tijolo é uma metáfora precisa para o trabalho árduo e constante do grupo que, partindo das apresentações na Praça da República, no centro de São Paulo, tornou-se referência nacional de circo e comédia no país, chegando a integrar em 2001, o mais conhecido festival de teatro do mundo, o de Edimburgo. Por fim, a flor refere-se tanto à dimensão poética do trabalho do grupo como à “idealista”, manifestando as esperanças e objetivos do grupo de tomar parte na concretização de um “mundo melhor”.

A reflexão derivada destas imagens aponta para os motivos pelos quais os Parlapatões se apresentaram para mim como objeto de reflexão teórica, pois o grupo se propõe a realizar um teatro crítico, reflexivo e baseado na comédia. Assim, meu primeiro interesse era compreender de que forma um grupo “mambembe”, que trabalhava especificamente com comédia conseguiu se lançar no panorama teatral do país com tal sucesso a ponto de se tornar uma das principais referências cênicas do gênero.

Segundo Hugo Possolo, ator, diretor e dramaturgo do grupo, os Parlapatões mesclam qualidades “eruditas” e “populares”. Nas peças, a narrativa “épica” acerca de

histórias que geralmente remetem a temas clássicos e antigos, a “utilização política da comicidade” ancorada no capital intelectual de Hugo Possolo<sup>19</sup> convivem com o palhaço, a “estética do deboche”, a relação direta com a platéia, o uso freqüente da improvisação, a interpretação anti-psicológica e demais diferenciais do teatro de rua e do circo, compondo o que o grupo concebe como uma “orientação ética” de seus trabalhos<sup>20</sup>.

Não é casual o fato de que, apesar de originário do teatro de rua, os Parlapatões a partir da consagração da equipe, deixaram de conceber suas produções para serem feitas no espaço urbano e passaram a buscar cada vez mais uma inserção “convencional” no mundo do teatro, voltando-se antes ao *mainstream* teatral<sup>21</sup>.

Desta forma, mesmo concebendo a cultura popular como híbrida, diacrônica e referente ao “tempo presente” (como insiste Fabian), não se pode conceber a prática do grupo Parlapatões sob o rótulo (também “impreciso”) de “teatro popular”, seja no sentido próximo ao folclórico, em termos do consumo de suas produções ou mesmo na apropriação de idiosincrasias da cultura popular (pois a expressão teatral do grupo, como se poderá perceber a seguir, possui uma fusão muito particular de elementos e acarreta uma forma específica de leitura).

É importante frisar que o grupo não reivindica herança da cultura popular ou se propõe a um “resgate” destas manifestações. Anunciando o postulado a ser desenvolvido neste capítulo, o “capital artístico diferencial” da equipe está em sua postura artística de “fazer teatro de rua no palco”<sup>22</sup> e tal postura permitirá uma fusão particular entre ideais do “popular” e “moderno”, do “artístico” e do “engajado” relacionados com um paradigma teatral anti-ilusionista.

Assim os Parlapatões, Patifes e Paspalhões têm como particularidade a busca de manter no palco a linguagem cênica ancorada na tradição circense, baseada no palhaço, na improvisação, na relação direta com a platéia e em outras características também

<sup>19</sup> Tal capital possibilita Possolo, formado em jornalismo pela Cásper Líbero em 1984, a análise crítica de espetáculos de circo ou comédia para a mídia, como ocorreu com a passagem pelo país do Cirque du Soleil (Hugo assinou uma crítica de Saltimbanco na Folha de São Paulo de 4/8/2006) ou do famoso palhaço russo Slava (cujas críticas para a Folha foi impressa em 15/6/2007). Contudo, Possolo almeja também inserção em debates nacionais mais amplos, como ilustra seu artigo para a coluna “Tendências e Debates” da Folha de São Paulo de 17/7/2007, em que o artista solidariza-se (de forma evidentemente irônica) com as vaias que Luís Inácio Lula da Silva recebeu na abertura dos Jogos Panamericanos no Rio no dia 13/07/2007, colocando sua experiência de palhaço e “especialista” no assunto à disposição do presidente da república.

<sup>20</sup> Segundo diversos depoimentos, há uma “máxima” do grupo que relaciona o prazer em realizar a cena da parte dos atores ao prazer dos espectadores, manifestado pelo riso.

<sup>21</sup> Indício disso é o fato de que suas peças geralmente estréiam no Festival de Curitiba, um dos mais importantes do país, como ocorreu com Piolim em 1997, no ano seguinte com ppp@willmshkspr.br, em 2003 com As Nuvens e/ou Um Deus Chamado Dinheiro e com destaque para o ano de 2006, em que o grupo estava com dois espetáculos na Mostra Oficial do Festival de Teatro de Curitiba, Hércules e Prego Na Testa.

<sup>22</sup> Como Hugo Possolo afirma no livro comemorativo de dez anos da companhia, escrito por Valmir Santos “Usávamos recursos da mesma raiz do Zé Celso em O Rei da Vela, em 1967, do Cacá em Ubu, do Savary, ambos nos anos 80, de todos os dadaístas e até do teatro do absurdo, mas sem fechar questões. Fazíamos rua em palco italiano, esse era o diferencial. Demorei muito tempo para entender isso” (Santos. 2002:31).

associadas às apresentações de rua, e buscam sempre uma atuação cômica distinta do “besteirol”, do humor televisivo e geralmente preconceituoso. A partir de sua inserção no campo teatral o grupo passa a dialogar com paradigmas da encenação (que sofrem importante modificação no contexto da década de sessenta como destaque a seguir) e estabelecem vínculos e filiações com figuras legitimadas do meio teatral, como José Celso Martinez Correa e os integrantes do Teatro do Ornitórrinco.

Desta forma, se as especificidades cênicas do grupo se ligam à história imemorial destas expressões (frisamos que Hugo Possolo tem um grande conhecimento acerca da teoria e história do cômico) cujas obras clássicas de Bakhtin (1999) e Peter Burke (1989) são fontes essenciais, é importante destacar que tais características se relacionam com princípios históricos herdados, disposições estéticas, orientações práticas, enfim, um *habitus* específico proveniente do campo teatral paulistano e da história do teatro brasileiro. Desta forma, o panorama que apresento a seguir ao invés de realizar uma imersão histórica das manifestações expressivas universais de caráter cômico, busca antes demonstrar como as características da atuação cômica popular ganham sentido específico no cenário teatral “mainstream” brasileiro da década de sessenta, consolidando uma prática teatral que repercutiria nos anos 90 em que o grupo inicia sua atividade.

## 2.2 UM PANORAMA HISTÓRICO DO TEATRO: DA RUA AO PALCO E DO PALCO À RUA

Não há como deixar de mencionar a contribuição de James Clifford (2002) sobre a etnografia, quando ele questiona as variadas formas de autoridade etnográfica inscritas nos trabalhos antropológicos<sup>23</sup>: desde o poder da “experiência” do antropólogo que esteve em campo, assimilou aquela forma de viver e pensar, e a traduziu ao público leitor baseando-se no “presente etnográfico”, até a perspectiva interpretativa, que, tratando a cultura como um texto a ser lido, fornece uma interpretação que, muitas vezes, filtra a situação dialógica e polifônica da experiência etnográfica na qual o problema da representação do outro sempre se fez presente.

Como registrei na introdução deste trabalho, minha trajetória pessoal foi um elemento fundamental não apenas para a definição do objeto e tema da pesquisa, mas também para a análise dos dados e interpretações do campo teatral no qual me inseri. Sem buscar cristalizar uma “verdade absoluta” acerca da trajetória e do trabalho artístico dos Parlapatões, meu objetivo é compreender e explicar o processo de consagração da equipe e a forma de leitura que suas criações reivindicam.

<sup>23</sup> Ver Clifford, James. *A experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro, Ed: UFRJ, 2002.

É possível traçar uma “história do riso”, relacionando-a a uma história das mentalidades tal como Georges Minois realizou (2003), ou perceber a partir de uma perspectiva compreensiva, as alterações da comicidade na passagem da Idade Média para o Renascimento, como o livro clássico de Bakhtin (1999), ou ainda da Idade Moderna, como Burke (1989). O trabalho de grande erudição de Verena Alberti (2002) também traz uma importante contribuição ao pensamento sobre a o riso e seu objeto (o risível) ao longo da história do pensamento ocidental. Existem também alguns trabalhos que procuram dar visibilidade e reconstruir a história do circo no Brasil, como é o caso dos escritos de Ermínia Silva (1996 e 2007), Pimenta (2005) e Bolognesi (2003). Se estas perspectivas contribuíram para a construção da presente análise, o objetivo deste trabalho é um tanto distinto, pois busca relacionar as tomadas de posição estética do grupo com o campo teatral paulistano e a forma de “fruição” específica gerada por esse meio artístico e social.

Uma vez que o grupo em sua atuação artística, em seu discurso ou mesmo em suas interações cotidianas frente à sua rede de relações sempre se refere à história teatral paulistana, com seus artistas consagrados e acontecimentos marcantes, foi fundamental uma reconstrução da história do teatro como forma de destacar as semelhanças e diferenças de atuação estética e de discurso, para melhor situar a contribuição dos Parlapatões em seu contexto.

Ao tratar do território nacional, é possível resgatar sua manifestação na dramaturgia desde o século XIX, de Joaquim Manuel de Macedo e principalmente Martins Pena com *O Juiz de Paz na roça*, que, segundo Vilma Arêas: “(...) fundou em nosso teatro talvez a única tradição possuidora de alguma vitalidade – a tradição cômica popular” (Arêas, 1990:84)<sup>24</sup>. Data daí o início do que se convencionou chamar de “teatro ligeiro” no país, distinto do concebido como “sério” por ser voltado ao entretenimento da platéia. “Por isso poderia ser relacionado, por um lado, a tradições do teatro cômico e das festas populares, como as farsas e a *Commedia dell’Arte*, ou de espetáculos como o circo e festas como o carnaval. Por outro lado, teria a influência do ideário de um certo teatro francês de meados do século XIX, de onde provinha diretamente” (Mencarelli, 1999:33) por ter relações com a “peça bem feita” de Labiche e outros.

Entre estes gêneros, o que ganhou maior notabilidade no país, do fim do século XIX foi o teatro de revista, composto por espetáculos que “passam em revista uma série de fatos inspirados na atualidade, através de uma forma cômica – muitas vezes caricata, com o

---

<sup>24</sup> Para Décio de Almeida Prado, uma vez que o teatro nacional não tinha forças para se desenvolver, a divisão do repertório cênico era clara: a parte mais “rica” (tragédia, comédia fina e drama moderno) ficava a cargo das companhias estrangeiras e “[a]os nacionais restavam peças de qualidade reputada inferior e de grande heterogeneidade: o dramalhão, a comédia tendente à farsa, a opereta traduzida e adaptada, a revista do ano, a mágica” (Prado, 1999:143).

objetivo de divertir a platéia” (Mencarelli, 1999:58)<sup>25</sup>. A revista era uma mistura de música, teatro e dança, integrada por diversos quadros que se uniam através de um fio condutor, representado pelo *compère*, uma espécie de apresentador. Em um trabalho que enfatiza as convenções do gênero, Neyde Veneziano mostra que o *compère* tinha um papel fundamental ao explicar para o espectador o funcionamento da revista, sua linguagem, seus vários quadros e suas sátiras, e manter o bom andamento da representação, pois “(...) apresentava os quadros, comentava-os, intervinha com histrionismo, pactuava com a platéia” (Veneziano, 1991:31).

Entre diversos autores com projeção no período, destaca-se Arthur Azevedo (1855 - 1908), crítico de diversos jornais cariocas, tradutor de clássicos da comédia, parodiador de montagens européias, “comediógrafo indiscutível, autor de inúmeras peças, e entre elas algumas das principais comédias musicais da história de nossa dramaturgia (...)” (Mencarelli, 1999:31). Estimulador das artes, um dos principais militantes para a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (para ele única forma de subvencionar um teatro de “alto nível” no país) e membro fundador da Academia Brasileira de Letras, Azevedo vivia a ambigüidade de sua condição, entre a “alta” e a “baixa” cultura, entre a “arte” e o gênero “fácil”, entre a literatura e o “espetáculo”<sup>26</sup>. Foi principalmente através de suas peças de revista que tal gênero constituiu público fiel e características especificamente nacionais.

Às convenções e estilizações acentuadas desse gênero ligeiro e “fácil”, com suas personagens tipificadas (“o malandro”, “a mulata”, “o estrangeiro”) e assuntos polêmicos (bem como certo apelo sexual que impregnou o gênero em seu declínio), veio a se opor, entre outros, o Teatro Brasileiro de Comédias, criado em São Paulo, em 1948 e grande responsável pelo processo de modernização do teatro no país.

Segundo Décio de Almeida Prado, seu fundador, Franco Zampari, italiano radicado no Brasil: “(...) dispusera-se a colocar sua não pequena experiência de homem de negócios a serviço do palco, dando-lhe uma estrutura administrativa como ele nunca tivera” (Prado, 2007:48). Partindo do caminho desbravado pelo Teatro do Estudante, criado no Rio de Janeiro, por Pascoal Carlos Magno em 1938, Zampari com sua iniciativa deslocou o centro da atividade teatral do país para a capital paulistana, mantendo a mesma fórmula

---

<sup>25</sup> É fundamental destacar que, para além da diversão, a revista também realizava críticas, sátiras e tratava de temas políticos e sociais polêmicos. Não menos importante é a relação que Mencarelli (1999) destaca da adequação deste gênero aos anseios de uma sociedade em constante processo de urbanização e industrialização, que levava ao palco questões palpitantes, pois o teatro de revista teve sua força principal nas grandes cidades, devido à concentração popular de origens diversas, com tradições e valores distintos.

<sup>26</sup> Este problema era comum entre os literatos brasileiros do período, como destaca Vilma Arêas, que buscavam “abandonar o que lhes parecia o filão popular e grosseiro” (Arêas, 1990:87). Entre estes José de Alencar mesmo em seu trabalho fundamental à comédia brasileira O demônio familiar, buscava “moralizar o teatro brasileiro”, ou “fazer rir sem fazer corar” (idem.)

promissora carioca: textos consagrados levados ao palco por encenadores estrangeiros<sup>27</sup>. Como destaca Prado acerca do repertório do TBC: “(...) para equilibrar receita e despesa, clássicos universais, antigos ou modernos, alternavam-se com peças de apelo popular, em geral comédias americanas ou francesas. Todos os originais, no entanto, bons ou maus, mereciam o mesmo tratamento cênico esmerado, tentando-se recuperar pelo espetáculo o que porventura se perdera na qualidade literária” (Prado, 2007: 43-44).

Tendo estabelecido novos padrões de “apuro” das produções e interpretações e alavancado o teatro moderno nacional, o TBC foi responsável pela inserção de diversos encenadores estrangeiros no território nacional<sup>28</sup>, pela consolidação da profissão teatral (até então mal-vista) e pelas primeiras reflexões sistemáticas acerca das teorias de interpretação, consolidando uma das maiores expressões do processo de modernização, urbanização e metropolização da cidade de São Paulo. Como ressaltam Jacó Guinsburg e Maria Thereza Vargas,

[...] O TBC converteu-se no seu tempo e na óptica que lhe era própria, em centro privilegiado do fazer teatral do país. Mais ainda, sendo o que foram as suas propostas e seus proponentes diretos e indiretos, para seu palco se encaminharam inevitavelmente, em busca de materialização cênica, idéias e reivindicações desenvolvidas nos anos 40 e até aquele momento dispersas e confusas que correspondiam em boa parte aos anseios do movimento de renovação e modernização do teatro brasileiro. E na medida em que logrou dar-lhes realidade em cena, ele mudou tão profundamente a nossa prática e nossa vida teatral que gerou, além de vários grupos formados por atores do TBC que seguiram pelas trilhas artísticas lá desbravadas, elementos importantes do movimento teatral que em subsequência se lhe contrapôs radicalmente, em nome de outra estética e outra ideologia da arte cênica (apud Guinsburg & Silva, 1992:178)

A estética e ideologia a que se referem os autores foi muito bem sintetizada por Marcos Napolitano a partir de sua concepção de engajamento nas artes que “(...) acabou por constituir uma nova estrutura de recepção – um novo público – ‘jovem, universitário, de esquerda’(...)” (Napolitano, 2001:103). Para Napolitano, a idéia de engajamento sofreu uma releitura, principalmente na América Latina onde o veículo de sua manifestação não foi, como seria para Sartre, por exemplo, a prosa e o ensaio, mas sim as artes, que apresentaram particularidades próprias<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Sobre o TBC ver Guzik, Alberto. TBC: Crônica de um sonho, 1986; Prado, Décio. Teatro Brasileiro Moderno, 2007; Magaldi, Sábado. Panorama do teatro brasileiro, 1997. Ver também Pontes, Heloisa. “Louis Jouvet e o nascimento da crítica e do teatro moderno brasileiros” In: Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 58, p. 113-129, 2000; Pontes, Heloisa. “Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jouvet e Henriette Morineau” In: Pro-Posições (Unicamp), Campinas, v. 17, p. 95-114, 2006 e Pontes, Heloisa. “Inventando nomes, ganhando fama: as atrizes do teatro brasileiro, 1940-68”. Etnográfica, Lisboa (no prelo).

<sup>28</sup> Passaram pelo TBC os encenadores Adolfo Celi (o primeiro diretor artístico do TBC), Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Ziembinski, Maurice Veneau, Flaminio Bollini, entre outros, além dos brasileiros Flávio Rangel e Antunes Filho.

<sup>29</sup> Sua contribuição busca revelar como não havia uma hegemonia nestas produções culturais, mas sim diversidade nesta eclosão expressiva do período: “(...) no teatro, assistiu-se um processo de implosão do

Apesar de o TBC já contar com a concorrência na década de 1950 de outros projetos artísticos, nascidos em grande parte de dissidências de seu próprio elenco, o impacto da idéia de engajamento nas artes foi particularmente forte, pois se materializou tanto nas “revoluções do espaço cênico” quanto nas alterações estéticas e políticas das teorias da interpretação teatral. Assim, se o TBC consagrou-se como demiurgo da modernização e profissionalização das artes cênicas, contrapondo-se ao “teatro improvisado” e popular até então vigente, ele seria repreendido por seus opositores uma vez que passou a ser identificado com um certo ideal de “estrangerismo imperialista”<sup>30</sup>.

Centros irradiadores desta nova postura artística, que valorizava a orientação ideológica e também a alteração da relação artista-obra-público, foram tanto o Teatro de Arena, quanto o Centro Popular de Cultura, que seria formado por dissidentes do Arena. Em 1953, José Renato, recém-formado pela EAD<sup>31</sup>, juntamente com alguns amigos fundaram o Teatro de Arena, buscando trabalhar com uma nova idéia de viabilidade econômica e mobilidade de um espaço circular, que poderia alcançar um público que não freqüentava teatro<sup>32</sup>. Na opinião de Oduvaldo Vianna Filho, o Arena “(...) surgia mais adequado às condições econômicas e sociais. Sem poder se apoiar em figuras de cartaz, em cenários bem feitos, em peças estrangeiras de sucesso (...), o Teatro de Arena, mais cedo ou mais tarde, teria que apoiar sua sobrevivência na parcela politizada do público paulista, identificada com aquelas condições econômicas” (Vianna Filho apud Campos, 1988:34).

Após a inauguração da sede em 1955<sup>33</sup>, quase em frente da Igreja da Consolação, no centro de São Paulo, a aproximação de José Renato com Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri<sup>34</sup>, integrantes do Teatro Paulista do Estudante, promoveu uma maior unidade entre os dois grupos, e fez com que o Arena fosse influenciado pela ideologia de esquerda dos quadros da Juventude Comunista (o TPE era ligado ao PCB).

---

público. No cinema (brasileiro), um processo de fechamento do público. Na MPB, um formidável (e problemático) processo de abertura do público” (Napolitano, 2001:106).

<sup>30</sup> Em O Teatro do Oprimido, Augusto Boal realiza o seguinte comentário acerca do TBC: “(...) teatro fundado – e quem me disse foi o seu fundador – entre dois copos de whisky, para orgulho da ‘cidade que mais cresce’. Feito por quem de dinheiro para quem também o tivesse. Luxo indiscriminado cobrindo Gorky e Goldoni. Teatro para mostrar ao mundo: aqui também se faz o bom teatro europeu. On parle français. ‘Somos província distante, mas temos alma de Velho Mundo’” (Boal, Augusto. 1983:188).

<sup>31</sup> Sobre a EAD ver: Silva, Armando Sérgio da, Uma Oficina de Atores, São Paulo, Edusp, 1988.

<sup>32</sup> Segundo Silva, tal idéia nasceu da leitura de um artigo sobre este espaço publicado por Margo Jones, que havia sido indicado aos atores por Décio de Almeida Prado (Guinzburg e Silva, 1992:178).

<sup>33</sup> Segundo Cláudia Arruda Campos, José Renato, em entrevista à autora, declarou que, “(...) as condições para a consecução da sede própria surgem a partir da repercussão de um espetáculo que apresentam, em 1954, no Palácio do Catete a convite do Presidente Café Filho. Aparecem então pessoas interessadas (José Renato não especifica quais) em auxiliar financeiramente o grupo (...)” (Campos, 1988:33).

<sup>34</sup> Guarnieri conseguiu sua primeira projeção artística como ator revelação premiado no II Festival Paulista de Teatro Amador de 1955.

Tal orientação ganhou novo reforço com a contratação do jovem diretor Augusto Boal<sup>35</sup>, sendo que, para Cláudia Arruda Campos, “Já aqui estão contidas as preocupações com uma cultura desalienante, uma arte vinculada ao povo e de conteúdo nacional, que virá a integrar, enquanto aparato teórico e realização prática, a linha de trabalho pela qual o Arena se distinguiu a partir de 1958” (Campos, 1988:36).

De fato a autora destaca a influência marxista na posição “engajada” e a busca de expressão “popular” que se fará visível no Arena na voga do autor nacional que eclodiu a partir da encenação da peça *Eles Não Usam Black-Tie* de Guarnieri, em 1958, com tamanho sucesso que estabeleceu um divisor de águas da história do teatro brasileiro. A enorme repercussão deveu-se ao fato da montagem tratar explicitamente das duras condições de vida do proletariado urbano que, pela primeira vez, aparecia como centro de um texto teatral. Décio de Almeida Prado em *Peças, Pessoas, Personagens*, recorda a montagem “Gente humilde, gente pobre, já tínhamos visto por certo em nosso teatro. Mas operários mostrados como tal, definidos em função de sua categoria, atuando coletivamente contra os patrões, constituía-se em algo absolutamente novo (...)” (Prado, 1993:110).

Movidos pelas tendências nacionalistas, o Arena promoveria diversos eventos culturais<sup>36</sup>, entre eles os Seminários de Dramaturgia que resultam na montagem de diversos textos nacionais inéditos, com destaque para *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho. Segundo Cláudia Arruda Campos, o impacto das produções do Arena foi tão grande que “a voga do autor nacional espalhou-se a outras casas, inclusive o TBC (...) adotam a política de abrir as portas para a dramaturgia brasileira que desponta”<sup>37</sup> (Campos, 1988:43). Ao promover uma alteração na “idéia de teatro” vigente até o momento, a trajetória e a repercussão do Arena eclipsava o TBC. Porém, este mesmo processo também iria ocorrer com o Arena posteriormente, a partir do surgimento do Teatro Oficina.

Em 1958 a Faculdade de Direito do Largo São Francisco perde alguns advogados e assiste o surgimento de um dos mais importantes grupos teatrais do país, o Teatro

<sup>35</sup> Boal foi indicado ao Arena por Sábato Magaldi que conhecia o autor pelas tentativas de dramatizar Nelson Rodrigues. Tinha largado a faculdade de química e acabava de voltar dos Estados Unidos após um contato com o método Stanislavski do Actor's Studio.

<sup>36</sup> É interessante destacar que os professores da EAD ministraram cursos rápidos dentro do Arena: “É o caso das colaborações prestadas por Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld, sem dúvida, os principais críticos paulistas naqueles tempos, em 1957” (Guinsburg, 1992:179).

<sup>37</sup> Décio de Almeida Prado destaca que, se a obra inaugural de Guarnieri *Eles Não Usam Black-Tie* não ocupa o primeiro lugar cronológico do período de revelação de novos autores nacionais (de 1955 a 1960) pois é posterior às peças de Joracy Camargo, Abílio Pereira de Almeida, Jorge Andrade e Ariano Suassuna, “(...) foi ela, contudo, que ficou como marco histórico, seja pelo inesperado e prolongado sucesso de bilheteria que obteve, revertendo em favor das peças nacionais a expectativa do público, seja pela guinada estética e política que significou, ao aproximar duas entidades até então julgadas quase incompatíveis – teatro e povo” (Prado, 1993:109).



Oficina. Composto inicialmente por José Celso Martinez Correa, Carlos Queiroz Telles e Amir Haddad a equipe consegue destaque já em sua “estréia” amadora com dois textos premiados de Zé Celso, conferindo ao Oficina:

(...) acesso ao Teatro de Arena, onde ficou dois meses em cartaz. Estava aberto ao grupo o caminho do destaque, pois o Teatro de Arena, na época, aglutinava em torno de si o público universitário e grande parte da pequena burguesia intelectual (...) Foi justamente o Teatro de Arena que, de certa maneira, orientou o grupo para a busca de um teatro que poderia ser definido como “preocupado socialmente” (Silva, 1981:19).

Tal influência fez com que as produções do Oficina, que eram até então baseadas em assuntos pessoais e quase autobiográficos de José Celso, adquirissem nova feição<sup>38</sup>. Após a boa recepção de público e crítica de seus trabalhos posteriores, o Oficina passou a buscar sua profissionalização com Zé Celso na liderança do grupo e Eugênio Kusnet (que havia voltado aos palcos no país com o TBC) orientando o processo de interpretação do grupo segundo o Método Stanislavski.

O evento de inauguração do espaço exemplifica precisamente a dupla influência sofrida pelo Oficina em sua formação: do Arena por um lado e do TBC por outro, seja no espaço cênico escolhido que combinava o palco de arena com o italiano, ou na grande festa de inauguração do teatro, no estilo do Teatro Brasileiro de Comédia, que contrastava com as dificuldades que o grupo teve com a censura no dia mesmo da estréia para liberar o espetáculo *A Vida Imprensa em Dólar*, nome que recebeu a peça *Awake and Sing* de Clifford Odets, que inaugurou o interesse do Oficina pela dramaturgia americana que duraria até 1963.

Logo em seguida da inauguração de seu espaço, uma malograda produção de *José do Parto à Sepultura*, um texto de Boal realizado em 1961, fez com que o grupo rompesse “publicamente com a linha do teatro de Arena” (Silva, 1981:30), e passasse a ensaiar *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, o grande sonho de todos os integrantes, que, como diria Fernando Peixoto: “(...) seria a instituição, dentro do Oficina, do grande espetáculo, reminiscência do TBC (...) [mas um] TBC filtrado pelo contato com o Arena” (Peixoto apud Silva, 1981:30).

Neste mesmo ano de 1961 em que o TBC apresenta dificuldades financeiras, e o Oficina, já com alguma notoriedade, se lança em caminho próprio, o Arena enfrentará nova divergência, sofrendo a clivagem estética e política de seu elenco. Leslie Hawkins Damasceno, em seu livro dedicado à obra de Oduvaldo Vianna Filho<sup>39</sup>, explicita os motivos da fissão ocorrida no Arena. Para ela a partir de 1956, o grupo se volta à investigação de

<sup>38</sup> Tal nova orientação pode ser exemplificada com os dois textos de Sartre montados a seguir: *As Moscas* e *A Engrenagem*.

um “teatro popular brasileiro”: “sendo ‘popular’ definido nesta época como uma relação mais livre entre ator e público”<sup>40</sup> (Damasceno, 1994:80).

Apesar de algumas montagens panfletárias realizadas em fábricas, sindicatos e subúrbios dos estados do Rio e São Paulo, Oduvaldo Vianna Filho, Francisco de Assis, Flávio Migliaccio e Nelson Xavier (particularmente ativos neste tipo de encenação), passam a questionar as limitações do Arena, que, segundo os atores, não alcançaria o público mais amplo como desejado, atingindo apenas “as esquerdas” (já de acordo com a orientação que pregavam) e manteria um modelo “empresarial” de teatro profissional.

O desacordo ocorreria também no plano estético, tanto Guarnieri quanto Oduvaldo Vianna Filho buscavam um teatro baseado no drama realista, tendo a empatia e a emoção como ferramentas de aliciamento do público para a causa ideológica em questão. A esta postura se opunham Augusto Boal e Francisco de Assis que defendiam peças de maior caráter épico, formato de fábula e “estilo teatralista” (com a “deformação expressiva” típica de Brecht) como em *Revolução na América do Sul*, de Boal, montagem que, segundo Prado: “(...) modificava a fórmula da casa, trocando o dramático pelo farsesco e abandonando de vez os processos naturalistas” (Prado, 2007:69). Deste embate irá se formar o Centro Popular de Cultura, buscando “(...) desenvolver um trabalho que possa ir de encontro a uma platéia popular” (Campos, 1988:52).

Damasceno destaca o importante vínculo que o CPC mantinha com o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, uma agência autônoma de pesquisas de que faziam parte diversos intelectuais progressistas e que, de 1955 a 1959 influenciaria a política ideológica e os programas econômicos do governo<sup>41</sup>. Para Renato Ortiz, apesar do golpe militar ter erradicado a oficialidade da ideologia isebiana, esta concepção ganhou espaço nos setores progressistas e de esquerda e se popularizou enormemente, ganhando dimensões de senso comum, de forma que, para o autor “(...) não seria exagero considerar o ISEB como matriz de um tipo de pensamento que baliza a discussão cultural no Brasil dos anos 60 até hoje” (Ortiz, 1986:46). Isto porque uma série de conceitos políticos e filosóficos discutidos na década de cinqüenta pelos intelectuais do ISEB “se difundem pela sociedade

---

<sup>39</sup> Damasceno, Leslie Hawkins. Espaço Cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho. Ed: Unicamp 1994.

<sup>40</sup> Damasceno também destaca que a desmistificação do teatro poderia levar a um novo interesse e participação do público, tal qual nas “(...) raízes da tradição brasileira que se desenvolveu amplamente nas mãos dos grupos itinerantes, conhecidos como mambembes e/ou dos circos” (Damasceno, 1994:80).

<sup>41</sup> Renato Ortiz em um capítulo de seu livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* dedicado ao ISEB, argumenta que “o que é atual no pensamento do ISEB é justamente que ele não se constitui em ‘fábrica de ideologia’ do governo Kubitscheck. Se de um lado o Estado desenvolvimentista procurou uma legitimação ideológica junto a um determinado grupo de intelectuais, não é menos verdade que os avatares desta ideologia caminharam em um sentido oposto ao do Estado brasileiro. O período Kubitscheck se caracteriza por uma internacionalização da economia brasileira justamente no momento em que se procura ‘fabricar’ um ideário nacionalista para se diagnosticar e agir sobre problemas nacionais.” (Ortiz, 1986:46-7).

e passam a constituir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira” (Ortiz, 1986:47).

Exemplo dos ideais políticos do ISEB é o “Manifesto do CPC”, escrito por Carlos Estevam Martins (que trabalhava no ISEB quando assumiu, juntamente com o escritor e poeta Ferreira Gullar, a presidência do CPC) e muito criticado pelos intelectuais do período, pois partia de uma orientação marxista para destacar o problema da “alienação cultural” no país, reconhecendo três tipos de manifestações artísticas: a “arte do povo” (sem valor artístico ou transformador), a “arte popular” (com consciência artística, mas sem valor transformador) e por fim, a “arte popular revolucionária” que o grupo acreditava desempenhar. Segundo Damasceno: “Hoje a crítica considera a análise política do CPC ingênua, falta-lhe uma visão da dinâmica da cultura popular (...) Membros do CPC (...) relacionam essa ingenuidade a um sentido prático de intervenção política rápida e à urgência da realidade social do Brasil no pré-64” (Damasceno, 1994:94).

A análise das causas e implicações de tal “ingenuidade” é o assunto que Marcelo Ridenti aborda em seu livro *Em Busca do Povo Brasileiro*, voltado para a análise das representações sobre o “povo” mantidas pelos artistas do período. Assim, as lutas políticas e sociais que ocorrem nas artes (música popular, cinema, teatro, artes plásticas e literatura) brasileiras dos anos 60 e 70 são classificadas por Ridenti como “romântico-revolucionárias”, por buscarem no passado, nas raízes culturais nacionais, elementos para a construção da utopia do futuro. Para o autor, os artistas idealizavam o homem do povo (o camponês bem como o migrante favelado que trabalhava nas grandes cidades), buscando “(...) no passado elementos que permitiam uma alternativa de modernização da sociedade que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro” (Ridenti, 2000:25).

No contexto dos anos sessenta, tal proposta de “crítica da modernidade” não era meramente idealista, mas inspirada no sucesso das revoluções camponesas ocorridas em Cuba e no Vietnã, e portanto, a “(...) valorização do povo não significava criar utopias anticapitalistas regressivas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução social modernizante que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo” (Ridenti, 2000:51).

No conturbado ano de 1964, ocorreu o primeiro grande sucesso simbólico do Teatro Oficina, com a peça “Pequenos Burgueses”, de Gorki<sup>42</sup>. O espetáculo permaneceu um ano

---

<sup>42</sup> Décio de Almeida Prado, destacando a filiação do Oficina ao Arena e ao TBC (que mesclava a preocupação política do primeiro e o empenho estético do segundo), concebe como ponto máximo desta primeira “fórmula” do Oficina a montagem de Pequenos Burgueses “(...)drama que Máximo Gorki escrevera para a Rússia pré-

em cartaz, viajando por várias cidades do país e chegou a obter o grande prêmio no Festival Latino-Americano de Teatro no Uruguai de 1964. De fato, com o novo contexto político e social do período bem como o referido ideário de engajamento nas artes, “a juventude universitária, em busca de manifestações culturais mais consentâneas com seus anseios sociais, elegeu a equipe do Oficina, ao lado do Arena, como um dos porta-vozes artísticos de seus movimentos inconformistas” (Silva, 1981:35)<sup>43</sup>.

A primeira reação explícita ao golpe ocorreu em dezembro de 1964 no Teatro de Arena do Rio de Janeiro e consistiu em um show denominado *Opinião*. Em uma das diversas manobras unilaterais e violentas do regime militar, a UNE foi “declarada ilegal” e impedida de continuar em atividade (e desta forma também o CPC) sendo que, diversos artistas (entre estes Ferreira Gullar, Vianinha e Paulo Pontes) resolveram, em uma discussão no célebre bar Zi-Cartola (conhecido por agregar diversos intelectuais cariocas interessados em cultura popular), realizar um show para “(...) demonstrar um sentido de unidade cultural dos vários setores da sociedade brasileira através da música popular” (Damasceno, 1994:153).

A saída para driblar a “ilegalidade” foi recorrer ao Arena, sua chancela, seu espaço e à direção de Augusto Boal. Escrita a partir das trajetórias dos intérpretes Nara Leão (substituída posteriormente por Maria Bethânia), Zé Kéti e João do Vale, que segundo Damasceno representavam a classe média carioca, a imigração nordestina para as cidades e a marginalidade urbana do “morro”, o espetáculo, aludindo a tais “tipos sociais” buscava compor a “voz popular da nação”.

Apesar de concordar com a ressalva dos críticos, de que o espetáculo criava conceitos inadequados de “povo”, “popular” e “democrático”, Damasceno destaca a intensa espontaneidade entre palco e público, a técnica do pastiche e as posturas brechtinianas (alegorias críticas e a utilização de práticas de distanciamento), empregadas no espetáculo que rompiam a “distância teatral entre o texto e performance com uma linguagem comum da interação espontânea” (Damasceno, 1994:170).

A busca do Opinião de construir um painel da realidade brasileira, de denunciar os problemas sociais e de aproveitar as formas populares de expressão musical são vistas

---

revolucionária de 1902 e que se aplicaria, segundo se acreditou, também ao Brasil pré-revolucionário de 1963” (Prado, 2007:112). Durante a temporada desta peça, o país sofreu violenta transformação política com a instalação do Regime Militar, e o Oficina, buscou ir ao encontro das exigências do público intelectualizado que cativara ao escolher o texto Andorra, de Max Frisch, como metáfora crítica ao golpe.

<sup>43</sup> Neste período, Zé Celso realizou um estágio no Berliner Ensemble, e, ao retornar, conferiu nova orientação ao Oficina, passando do realismo psicológico das peças anteriores para um “realismo crítico”, com montagens que não apenas apresentavam a realidade, mas analisavam-na através de elementos épicos, buscando: “(...) atingir condições para um teatro popular, livre, ligado às mais autênticas tradições culturais de nosso povo, de nossa cultura” (Silva, 1981:35). Como Silva destaca, Zé Celso receava incorrer em fracasso semelhante ao de “Antunes e Abujamra que, tendo voltado ao Brasil com a cabeça cheia de idéias inovadoras, fracassaram inteiramente nos seus primeiros espetáculos” (Silva, 1981:39).

por Cláudia Campos como antecedentes dos musicais de protesto do Arena, como *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*. O *Opinião* se colocava como um abre-alas político e estético em período de censura, visando: “(...) continuar desenvolvendo uma arte coerente com as então generalizadas concepções de ‘arte popular’ como arte que se alia ao povo na perspectiva de sua libertação” (Campos, 1988:8-9). Da mesma forma, as peças musicais do Teatro de Arena, *Zumbi* e *Tiradentes*, partindo do humor, da alusão a costumes e acontecimentos próximos, valem-se da revista musical (tal como o *Opinião* que ancorava-se na música popular) para alinhar as cenas inspiradas em acontecimentos históricos, agora dotadas de função metafórica e crítica para demonstrar uma análise político-ideológica do momento.

Em ambos os espetáculos do Arena: “mantém-se o ecletismo de gênero e estilo (...) de *Revolução na América do Sul*. Melodrama, farsa circense, drama naturalista compõem ao lado de gêneros não propriamente teatrais, como a conferência e a entrevista” (Campos, 1988:113). Os espetáculos buscavam a “essencialização do teatro”, não possuíam cenários (sugeridos pelo texto, ou por efeitos de som e luz), o figurino era padronizado (calça Lee branca e camisa escura) e não havia preocupação com a caracterização dos personagens “(...) pois esta não é uma história vivida, é uma história narrada” (Campos, 1988:79).

Operando uma união de elementos populares e eruditos, em espaço cênico de arena, mais pobre, versátil e propenso à “teatralidade”, o grupo deu expressão cênica a uma visão de mundo de esquerda que, apesar de valer-se de incongruências históricas<sup>44</sup> segundo seus objetivos políticos, compôs um quadro crítico do *status quo*.

Assim, se geralmente se critica tais espetáculos (e mesmo os do CPC) por não conseguirem ampliar sua pequena platéia intelectualizada e de esquerda, concretizando de fato o engajamento de uma audiência popular tal como a proposta de Brecht e Piscator, é inegável que estas companhias promoveram diversas inovações artísticas que repercutiriam em trabalhos artísticos posteriores.

Campos classifica como “quebra de rituais” as diversas rupturas do Arena com a forma tradicional de representação ilusionista, que vão desde o discurso descaradamente político, a ousadia da análise social em cena, a recusa desta de ser “bem-comportada”, a acolhida de todos os tipos de humor<sup>45</sup> (ironia, farsa, bandalheira), a aceitação de todas as

<sup>44</sup> A autora destaca as interpretações históricas tendenciosas que o grupo realizava ao propor a conjuntura de Zumbi ou Tiradentes como metáfora do regime militar (Campos, 1988: 148-164).

<sup>45</sup> Décio de Almeida Prado destaca a importância do humor para Augusto Boal, desde o período da nacionalização dos clássicos da dramaturgia feita pelo Arena: “(...) reinterpretados em termos de comicidade popular, o único traço estilístico, na opinião de Boal, que se encontra em todos os gêneros de comunicação teatral brasileiros, da peça de costumes às pantomimas circenses, dos números de televisão aos sketches do teatro de revista. As grandes comédias européias (tragédias e dramas não faziam parte do programa),

linguagens e estilos, o desrespeito pela História, a brincadeira com as convenções teatrais, a explosão do discurso direto, vivo até a comunicabilidade imediata conquistada com a platéia.

De fato, diversas destas tendências do Arena seriam reapropriadas pelo Oficina: a influência brechtiniana (tanto em sua conotação política, sua busca de engajamento quanto na forma narrativa derivada do teatro épico), a desvinculação ator/personagem evidente no Sistema Coringa elaborado teoricamente por Boal<sup>46</sup>, o deslocamento do texto como centro da produção teatral para uma produção coletiva, a união de elementos populares e eruditos, bem como a apropriação da revista musical já existente no país, agora como ferramenta crítica com destaque para o procedimento cômico<sup>47</sup>. *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenado em 1967 pelo Teatro Oficina foi uma revolução no teatro brasileiro, pois revelou:

(...) uma nova maneira, formal e ideológica, de mostrar a realidade nacional. Uma agressividade que acachapava certos mitos brasileiros e que, por sua estrutura, dava ensejo a uma pesquisa teatral das mais interessantes. Oswald de Andrade passou então a servir de estímulo básico para o grupo lançar o seu espetáculo-manifesto, que iria provocar reações das mais contraditórias e polêmicas, bem como influenciar, diretamente, todo um movimento de artistas de outros gêneros, que recebeu o nome de “Tropicalismo”. O espetáculo deveria ser um devorador, estético e ideológico, de todos os obstáculos encontrados. Seria o desvencilhamento das influências que marcaram o grupo: Stanislavski, Brecht, Brecht via Berliner Ensemble, todas enfim, na ordem, deveriam ser deglutidas. Deveria constituir-se em chute no teatro realista historicista, no teatro comercial, no show político musical de esquerda, tão comum naqueles tempos. Deveria ainda violentar a própria ideologia dos componentes do grupo. Esse rompimento total teria o sentido de uma descolonização rumo a alguma coisa que poderia ser chamada de “anticultura brasileira, de uma cultura que sempre esteve marginalizada dos padrões estéticos internacionais e do bom gosto ditado pela pequena burguesia” (Silva, 1981:48).

O ideário vigente no Tropicalismo, reinventando a antropofagia oswaldiana, combinaria elementos modernos e arcaicos, lutando contra um “congelamento das raízes tradicionais” da cultura brasileira em um procedimento “nacionalista modernizante”. Décio de Almeida Prado destaca que o modernismo anterior ora enaltecia o país que principiava a se industrializar ora concebia e explicava-o a partir de suas raízes poéticas. Portanto, para o

---

encenadas por esse ângulo pendiam mais para o riso grosso, para a atividade devastadora da farsa – realizada, aliás com muito talento - do que para o humor sutil e elegante” (Prado, 2007: 66).

<sup>46</sup> O Sistema Coringa, baseado no distanciamento brechtiniano, era uma forma multiplicar os personagens a cargo de cada ator, a fim de que peças importantes de muitos personagens pudessem ser montadas, além de conferir à interpretação um caráter esquemático anti-ilusionista.

<sup>47</sup> A peça “Quatro Num Quarto” de Valentin Katáiev, maior êxito financeiro do grupo, foi re-encenada em 1967 em um estilo de chanchada. Criticando o preconceito contra este estilo, fruto de uma visão de classe definida, Zé Celso no programa da peça denuncia que a “comédia válida” seria, nesta visão, a comédia sofisticada, elegante, de uma comicidade contida, segundo o “bom gosto”. “Este tipo de forma teatral não nos interessa. Se uma comédia tem interesse para o nosso trabalho, este interesse reside justamente na possibilidade de um mergulho. Mergulho em um trabalho livre, independente, desimpedido, isento de qualquer preconceito ou

autor, a antropofagia “(...) foi uma tentativa de síntese. Se por um lado remetia-nos a um passado virgem e inaugural, por outro projetava-nos a um futuro modernizador (...) autorizava-nos a mastigar e a deglutir (...) toda a civilização mecânica que nos chegava da Europa e dos Estados Unidos para enlevo dos nossos modernistas” (Prado, 1993:105).

Heloísa Buarque de Hollanda, enfatizando a descrença dos tropicalistas com o projeto político de esquerda, argumenta: “Recusando o discurso populista, desconfiado dos projetos de tomada de poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmento, o alegórico, o moderno e a crítica do comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise” (Hollanda, 1980:55). Destacando que o movimento promoveu uma guinada das preocupações do “futuro” para o “presente”, a autora concebeu a postura crítica tropicalista fundamentalmente no plano comportamental<sup>48</sup>

O problema do tropicalismo não é então saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à idéia de tomada de poder (...) Recusava, portanto, o Tropicalismo, a esperança no Futuro prometido como redentor (...) começava a sugerir uma preocupação com o aqui e agora, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente (Hollanda, 1980:61).

Assim, Heloísa Buarque de Hollanda percebe também nas posturas que se sucedem ao Tropicalismo, tanto a preocupação com a modernidade, a insatisfação com a esquerda ortodoxa, a radicalização da crítica comportamental quanto a tendência anarquista a se “retirar do sistema”, pois a possibilidade de transformação social seria inconcebível sem uma revolução individual. O movimento da contracultura eclodiria no país “(...) colocando em debate as preocupações com o uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, jornais *underground*, discos piratas etc.” (Hollanda, 1980:63) e embalando a concepção de que a marginalidade, mais do que uma alternativa, seria uma ameaça ao sistema “(...) valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão” (Hollanda, 1980:68).

Macrelo Ridenti, em seu livro *Em Busca do Povo Brasileiro* se propõe a uma análise do tropicalismo que não enfatiza esta “ruptura radical” com a visão engajada do contexto, mas concebe o movimento como um de seus “(...) frutos diferenciados, modernizador e crítico do romantismo racionalista e realista nacional-popular, porém dentro da cultura política romântica da época, centrada na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na

---

qualquer respeito, mergulho na busca de uma comicidade popular, onde a comunicação com a platéia seja autêntica, sem barreiras, circense mesmo, não ilusória (...)” (IN: Silva. 1981:34).

<sup>48</sup> “Será inclusive por este aspecto da crítica comportamental, pelo deboche diante das atitudes ‘bem comportadas’, que Caetano e Gilberto Gil acabarão exilados pelo regime militar” (Hollanda, 1980:61-62).

constituição de uma identidade do povo brasileiro, com o qual artistas e intelectuais deveriam estar intimamente ligados” (Ridenti, 2000: 269). O autor percebe continuidades das coordenadas históricas do modernismo, desde os anos 20 até meados de 68, ressaltando a “descoberta” de Oswald de Andrade pelos integrantes do Oficina, cujas idéias antropofágicas “caíam como uma luva” para os tropicalistas: “(...) porque permitiam conjugar a amplitude cultural da época em escala internacional com outra tradição igualmente importante de sua formação, que tem sido minimizada pelos críticos: a cultura brasileira que gerou o Cinema Novo, os CPCs da UNE, a utopia da ligação entre os intelectuais e o *povo* brasileiro, empenhados na constituição de uma identidade nacional” (Ridenti, 2000:275).

Destacando o convite de Boal e do Opinião para os primeiros passos da carreira de Gil e Caetano Veloso, o autor reconhece que, apesar de simpatizantes com as tendências de esquerda, os tropicalistas eram críticos ao teatro didático, à poesia panfletária, aos nacionalismos estreitos e *slogans* panfletários de muitos militantes de esquerda. Contudo, para Ridenti, “as críticas tropicalistas ao nacional-popular não implicavam uma ruptura com o nacionalismo, antes constituíam uma variante dele: a preocupação básica continuava sendo a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro, afinados com as mudanças no cenário internacional, a propor soluções, à moda brasileira para os problemas do mundo” (Ridenti, 2000: 276-77).

Marcos Napolitano mantém perspectiva semelhante, ao argumentar que o movimento surgiu influenciado pelos marcos vanguardistas do Modernismo Antropofágico e da Poesia Concreta, radicalizando as questões levantadas pelas artes da década de sessenta<sup>49</sup>. Partindo do debate de Celso Favaretto, Heloísa Buarque de Hollanda e Roberto Schwarz acerca do significado e impacto do movimento<sup>50</sup>, o autor argumenta que com a “crise terminal do ‘nacional-popular (...) apesar do seu hiper-criticismo, a Tropicália será a face positiva, prospectiva e culturalmente inovadora, do processo histórico marcado pelos ‘impasses’ catalisados pelo golpe militar de 1964” (Napolitano, 1998: 54). Como exemplo desta posição, Napolitano destaca o procedimento da “ritualização paródica” tropicalista e esboça uma análise de suas implicações

<sup>49</sup> O autor destaca o débito do Tropicalismo com o filme “Terra em Transe” de Glauber Rocha de 1967, o 3º Festival de Música Popular da Record no mesmo ano e a instalação de Hélio Oiticica “Tropicália” de 1969.

<sup>50</sup> Para Napolitano, Celso Favaretto concebia o tropicalismo como uma abertura político-cultural para a sociedade brasileira que superava os temas do engajamento artístico da década de sessenta em seu potencial crítico e reflexivo. Heloísa Buarque de Hollanda, em desacordo com esta perspectiva, via o movimento como fruto de uma crise das vanguardas históricas que teria causado uma implosão político-cultural, cujo principal efeito seria a perda do referencial de atuação propositiva do artista no processo histórico do país. A crítica feroz de Roberto Schwarz (concebida “no calor da hora”), também é lembrada por Napolitano, quando este critica o movimento por perceber um vínculo com um pensamento a-histórico (a alegoria tropicalista acabaria reforçando a visão ideológica de dois brasis irreconciliáveis) e por isto, incoerente com suas próprias intenções revolucionárias.



Ao contrário da proposta da esquerda nacionalista, que atuava no sentido da superação histórica dos nossos males de origem, e dos elementos arcaicos da nação (como o subdesenvolvimento sócio-econômico), o Tropicalismo nascia expondo estes elementos de forma ritualizada. A ritualização paródica operada nas obras e discursos dos eventos e personagens que vão convergir em 1968 sob o nome de Tropicalismo, pôde assumir dois significados: por um lado, se afasta da crença da superação histórica dos nossos arcaísmos, provocando no espectador a estranheza diante de todos os discursos nacionalistas. Neste sentido, afirma o Brasil como absurdo, como imagem atemporal, estática e sem saída. Por outro, ao justapor elementos diversos e fragmentados da cultura brasileira, o Tropicalismo retoma a antropofagia, na qual as contradições são catalogadas e explicitadas numa operação desmistificadora, crítica e transformadora. (Napolitano, 1998: 57)<sup>51</sup>.

Se *O Rei da Vela* constitui marco fundamental no tropicalismo, o Teatro Oficina emplacaria ainda mais uma montagem lendária, *Roda Viva*, alcançando o momento mais alto de sua trajetória (e segundo Silva, também o maior êxito de bilheteria do país) em 1968. A encenação parte do texto de Chico Buarque<sup>52</sup> materializando sua revolta à “engrenagem da televisão, que cria ídolos ao gosto da massa, reveste-os de fama e de prestígio, usando-os como bonecos, para depois trucidá-los, substituindo-os por novos ídolos, destinados a sofrer o mesmo processo” (Silva, 1981:56). O recado não era apenas aos cantores de iê-iê-iê, mas também à “esquerda festiva”, com seus “shows musicais de protesto”, por sua proposta de profanação total dos ídolos populares<sup>53</sup>. Contudo, a montagem também ficou conhecida pela agressão do Comando de Caça aos Comunistas aos atores em pleno Teatro Ruth Escobar e posteriormente, quando o elenco apresentava-se em Porto Alegre. Devido a estes incidentes, a censura federal interditou o espetáculo bem como *O Rei da Vela*, alegando que “provocavam tumulto”<sup>54</sup>.

A partir da intensificação da censura, a perspectiva teatral informada por Jerzy Grotowski, baseada em uma fuga dos “automatismos” e estereótipos levados à cena

<sup>51</sup> Este procedimento recupera a tendência antropofágica, como podemos ver em Peixoto, Fernanda. “Diálogo Interessantíssimo – Roger Bastide e o Modernismo”. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 14, nº 40, 1999, quando a autora relaciona Roger Bastide e os modernistas no que se refere ao projeto para o país: “A questão da autenticidade cultural – que diz respeito à constituição de uma identidade nacional do ângulo da cultura – coloca-se como um problema especialmente delicado em um país colonial que se desenvolveu a partir da importação, e da imposição de modelos estrangeiros. O autêntico, nesse contexto, tanto para os modernistas quanto para Bastide, compreende a contribuição de legados culturais distintos que se mesclaram em diferentes momentos da história do país, e que produziram sínteses particulares, diferentes dos padrões primeiros que aqui chegaram. A originalidade, como vimos, corresponde à mescla cultural, à criação dotada de caráter próprio, não se confundindo, portanto, com “pureza” ou “cópia”. (Peixoto, 1999:102)”.  
<sup>52</sup> O já célebre músico e compositor que já havia composto a trilha sonora para outras peças, entre estas, a famosa montagem de “Morte e Vida Severina”, do Teatro Universidade Católica, premiado no Festival de Nancy em 1966.  
<sup>53</sup> Para intensificar esta questão, poucos integrantes do Oficina participaram de Roda Viva devido ao envolvimento em *O Rei da Vela*, de forma que o coro da peça foi composto por atores recém saídos do Conservatório do Rio de Janeiro. Este fato ocasional foi apropriado simbolicamente na montagem pois tornou-se expressão da dessacralização dos “ídolos populares” dentro do próprio grupo. O coro formado por atores jovens e inexperientes, chamado pelo grupo de “marginália” foi valorizado como símbolo do “povo” em detrimento dos chamados “representativos”, os grandes intérpretes da companhia, que deixariam posteriormente o Oficina.  
<sup>54</sup> Como resposta, o Oficina encenou um texto de Brecht, *A Vida de Galileu Galilei*, que tratava exatamente da repressão ao intelectual, ao pensamento científico, em clara alegoria ao regime militar.

convencional e principalmente sua proposta de “via negativa”<sup>55</sup>, parecia oferecer ao grupo o caminho para a nova revolução individual e comportamental dos atores, almejando “uma entrega total, um desnudamento corajoso, na procura de uma nova forma de relacionamento com a platéia” (Silva, 1981:68). Contudo, *Na Selva das Cidades* de 1969 não trouxe o resultado esperado levando o grupo a uma crise aberta. Segundo a versão do próprio Zé Celso, registrada no livro *Primeiro Ato* organizado por Ana Helena de Camargo Staal

Na Selva, a nossa entrega subjetiva foi total. Começamos a pesquisar muito o corpo, através de muitos laboratórios (...) mas quando tivemos que embalá-la para versão comercial de duas ou três horas, quando tentamos receber subvenções para pagar os atores, então é que começamos a perceber que, no fundo, a peça possuía uma estrutura caríssima, estrutura de empresa, a mais arcaica possível (...) A divisão entre nós, nossa esquizofrenia ficou então muito clara. Estávamos entre a profissionalização do teatro e um caminho totalmente desconhecido (...) Preferimos encerrar. Cumprimos o contrato com os atores – que era de quatro meses – e sentimos que tínhamos que nos separar. Não dava mais pé. Nós já não éramos mais um coro uníssono, como sempre tínhamos sido (Staal, 1998:168-69).

Com a separação (entre 1969 e 1970), Zé Celso e Zé Renato viajaram para a Europa e Fernando Peixoto, para os Estados Unidos e América Latina onde apresentou com o Arena “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Bolívar”. O retorno das atividades do Oficina foi promovido pela chegada do Living Theatre ao país em 1970, um dos grupos de vanguarda de maior renome internacional com ênfase artaudiana, que vinha para a América Latina em busca de “respostas” para suas inquietações e aceitou o convite feito pelo Teatro Oficina<sup>56</sup> de trocar experiências. Mas apesar das semelhanças do trabalho dos grupos, as expectativas de uma grande colaboração foram frustradas, e o rompimento foi inevitável. Mesmo assim, a influência exercida nos atores do Oficina foi tão forte que implicou rearranjo estrutural do grupo em uma espécie de comunidade teatral.

O Oficina passou a se afastar do edifício teatral, do palco convencional e buscar locais alternativos, procurando uma nova relação, “mais viva” entre palco e platéia. Descobrimo esta qualidade cênica no teatro de rua, o grupo viajou pelo país com seu *Trabalho Novo*, centrado nas influências dos *happenings* e *performances*, com destaque

<sup>55</sup> Segundo Grotowski em seu célebre livro *Em Busca de um Teatro Pobre* “Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios” (Grotowski, 1992:14-15).

<sup>56</sup> Segundo o relato de Zé Celso no referido livro de Staal, quando ele e Renato Borgui estavam na Europa, um conhecido de Glauber, Pierre Clementi conseguiu uma entrevista com o Living Theatre: “Chegamos, eles abriram a porta, nós não tínhamos absolutamente nada a dizer.: ‘O que é que vocês querem?’, aquele papo furado... Por falta de assunto, dissemos: ‘Vocês querem ir ao Brasil?’. Eles toparam na hora! Estávamos na mesma situação que nós, no mesmo vazio, embora não confessassem a coisa totalmente” (Staal, 1998:170).

para os “eventos” promovidos em Brasília, Santa Cruz e Mandassuaia. O projeto político e estético do grupo buscava suprimir as barreiras entre atores e público para chegar a um amplo jogo criativo aos moldes de Antonin Artaud, buscando uma liberação de atuação corporal, coletiva, “ritualística”, percebida como re-configuração estética e ideológica de um “fazer teatral” que extrapolava a convenção cênica para chegar à vida, ao “te-ato”.

Ao retornar a São Paulo, todas estas experiências foram fundidas em um espetáculo ritualizado chamado *Gracias Señor*, uma referência à própria história do Oficina, uma peça-estrutura, de autoria coletiva, sem direção, que abolia a divisão entre “vida” e “teatro”. Segundo Silva, a peça era uma “(...) tentativa de fazer com que o público entendesse e vivenciasse o mesmo processo pelo qual passou o Teatro Oficina do teatro ao ‘Te-ato’. Era uma aula, em sete partes, de como transformar o espectador em atuador (...)” (Silva, 1981:206). Desta empreitada, os críticos destacam a dificuldade de um teatro “ritualístico” e a problemática de um trabalho que visava atingir um “inconsciente coletivo”. A partir de então, segundo Silva: “(...) o Teatro Oficina já não era mais uma trupe. A partir daquele momento, a história do grupo passaria a ser a de José Celso Martinez Correa, pelo menos a partir de 31 de dezembro de 1972, quando Renato Borghi o abandonou” (Silva, 1981:214).

Este ardor revolucionário, político e estético foi bem retratado por Décio de Almeida Prado quando ilustra a busca de “ampliação do teatro” levada a cabo por estes dois grandes marcos do teatro brasileiro: o Arena e o Oficina:

Tanto o Arena quanto o Oficina, e seus seguidores, naturalmente, sonharam a certo instante em romper os limites de sua profissão e sua arte, colocando-a em contato direto com a vida. Num caso, passava-se à ação política, ao comício disfarçado e menos convincente, ao espetáculo que não ousava confessar em praça pública a sua natureza estética. No outro, entrava-se pelo terreno da investigação psicológica, da auto-análise, próxima mas não igual ao psicodrama, quando não se enveredava por um misticismo sem mitologia a não ser artística e por uma religião curiosamente profana (...) (Prado, 2007:118).

Se as propostas de atuação direta no mundo social não obtiveram sucesso, as formas de atuação e a visão de mundo que estes grupos conceberam deixaram profundas marcas no “modo de pensar” e na “forma de fazer” teatro, como apontarei a seguir.

### 2.3 ENTRE SAUDOSISTAS E MODERNOS: UM TROPICALISTA ENGAJADO É UM ORNITORRINCO?

Mais do que uma rápida retrospectiva da história do moderno teatro paulistano, o recorte que sintetizei aqui buscou apontar como estas quebras de convenção, relacionando-se com uma visão politizada do popular, serão fundamentais para o “fazer teatral” que se

segue a tais marcos centrais do Teatro Brasileiro. Busquei também perceber, à maneira de Bourdieu, como a modificação das concepções acerca da “idéia de teatro” ocorridas no país se relaciona com a visão de mundo dos agentes, ou seja, as tomadas de posição artística revolucionárias só causam tal impacto por estarem tanto voltadas a modelos estéticos como anexadas a ideários e visões de mundo que vão além da mera “ruptura” artística.

Desta forma, se o Arena promoveu nova modificação do “ideal de teatro” do período com seu processo herético de deslocamento de capital simbólico do TBC, considerado pelo público engajado como “esteticista e dependente do teatro estrangeiro” (Damasceno, 1994: 86), novos desentendimentos estéticos, políticos e de visão de mundo iriam fomentar a oposição do Oficina ao CPC e Arena, que, ao canalizar toda a tendência de oposição no teatro, englobava a proposta tropicalista, o teatro político, a contracultura, e inaugurava a influência dos *happenings* e *performances*<sup>57</sup> no país radicalizando o processo já iniciado de “ruptura das convenções teatrais”.

Apesar do clima de “marasmo” da abertura política, referido por diversos artistas e analistas das artes do período, o legado destas companhias irá repercutir por muito tempo. O chamado “teatro alternativo”, desenvolvendo a tendência “comunitária” do Oficina de manter uma produção coletiva, igualitária, sem hierarquias, se desenvolve em oposição ao teatro comercial, chamado de “teatrão”. Também “(...) à margem dos grupos alternativos e elencos profissionais, vão surgir, de modo mais ou menos espontâneos, dezenas de grupos que se deslocam para a periferia das Capitais à procura de um público mais popular, totalmente apartado dos bens culturais produzidos no Centro” (Garcia, 1990:122).

Percebe-se como a ampliação, diversificação e contato direto com o público buscados tanto pelo Arena quanto pelo Oficina, suas experiências de ruptura com as convenções e formas de atuação cênicas, a influência da *performance* (que valoriza a encenação em detrimento da interpretação e do texto), bem como o impasse entre o “engajamento político” *versus* “atuação estética” serão as questões que orientarão as tomadas de posição cênicas da década de setenta mesmo após a dissolução destas companhias (o Arena em 1971 e o Oficina em 1973).

Exemplo disso é a polarização dos grupos de teatro em duas correntes: os “independentes” que tinham como característica uma orientação política explícita, uma linguagem popular e a radicalização da idéia do engajamento e militância nos moldes do antigo Arena e do CPC: “(...) abandonando o circuito do mercado e optando pelo trabalho

---

<sup>57</sup> Esta concepção de performance geralmente atribuída ao Oficina é antes analítica do que artística. As expressões propriamente concebidas como performance art iriam ocorrer principalmente na década de 80.

árduo nas comunidades periféricas” (Fernandes, 2000: 13)<sup>58</sup>, e os “alternativos”, envolvidos com o teatro como “manifestação artística, lúdica, ou, principalmente, como meio eficaz de auto-expressão” (Fernandes, 2000: 14)<sup>59</sup>. Sívia Fernandes apresenta em seu livro *Grupos Teatrais* um panorama de efervescência no processo de criação coletiva no período de 1974 e 1983, fato ilustrado com a criação da Cooperativa Paulista de Teatro em 1979, destacando as tendências de um trabalho cooperativado com produção e criação igualitárias, o destronamento do texto em favor do roteiro e da “teatralidade”, o descolamento do ator frente à personagem, a busca de relação mais “direta” entre palco e platéia (influência do *happening* e da *performance*), o uso político do humor e principalmente a utilização da linguagem “popular”, circense, da chanchada e do humor televisivo.

Estas características do período - a busca de um comportamento “alternativo”, a efervescência de um “teatro na periferia” e a influência da televisão - são mais bem compreendidas se alertarmos para a forte emergência de uma cultura de massa no país na época. Segundo Renato Ortiz,

A relação entre cultura e política se expressava como complementaridade nos anos 50 e até meados do 60, porque vivíamos um clima de utopia política no interior de uma sociedade de mercado incipiente. Os grupos culturais podiam, desta forma, associar o fazer cultura ao fazer política. Com o golpe militar e o avanço da sociedade de consumo ocorre um desenvolvimento e uma especialização do mercado, os produtores culturais se encontram atomizados, e para se expressar enquanto tal devem se profissionalizar. Isto não significa que eles não mais irão se posicionar politicamente. Só que doravante se acentua uma dicotomia entre trabalho cultural e expressão política. Enquanto cidadãos, como o resto da população, eles poderão participar das manifestações políticas; enquanto profissionais, eles devem se contentar com as atividades que exercem nas indústrias de cultura ou nas agências governamentais. (Ortiz, 1989: 164)

O impacto da emergência e consolidação da indústria cultural no país promove, segundo o autor, alterações na noção de nacionalidade, pois revela uma possibilidade de equacionar uma identidade nacional agora em termos mercadológicos, uma vez que “a idéia de ‘nação integrada’ passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo” (Ortiz, 1989:165).

A percepção de Ortiz das modificações promovidas pela indústria cultural no país leva também a uma alteração da “idéia de popular”, “Nesse sentido se pode dizer que a

<sup>58</sup> Desta corrente chamada “independente” faziam parte os grupos Núcleo; União e Olho Vivo; Truques, Traquejos e Teatro entre outros. Para uma exposição acerca desta tendência ver Garcia, Silvana. *Teatro da Militância*. Ed:Perspectiva, São Paulo, 1990.

<sup>59</sup> Dos “alternativos”, destacam-se o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Ornitorrinco, o Ventoforte, e o Mambembe.

lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais” (Ortiz, 1989:64). Tendo em vista este processo, o caráter “crítico” do Tropicalismo, como enfatizado por Ridenti e Napolitano, se daria na contraposição à indústria cultural emergente.

Apesar de também estes produtos culturais contestadores terem sido incorporados pela indústria cultural, como salienta Napolitano, não é prudente restringir a observação a uma perspectiva puramente mercadológica, pois: “ao problematizar o consumo da canção (e a canção enquanto consumo), o Tropicalismo abriu um leque de novas possibilidades de escuta, que a diretriz ideológica do nacional-popular, já em crise como gênero reconhecível pelo público, não mais comportava” (Napolitano, 1998: 74). Para o autor, o legado maior do Tropicalismo foi “a incorporação com intenções de crítica cultural, dos impasses e dilemas gerados pela modernização da sociedade brasileira, no universo do consumo” (idem.), ajudando a problematizar (e a confundir) a própria dicotomia entre cultura versus consumo, das relíquias do Brasil promovidas de antigüidades exóticas a últimas novidades do mercado.

Ao reconstituir o movimento antropofágico, o Tropicalismo consolidou um modelo, um *modus operandi* teatral brasileiro a partir de sua postura anárquica que fundia os arcaísmos e a modernidade do país. Primando por essa “reinvenção da tradição”<sup>60</sup>, criou uma tendência de expressão do nacional, do popular, do marginalizado, e também do cômico - e o que este implica (pastiche, chanchada, paródia etc.) - sem deixar de ser “moderno”, marcando um modo de fazer teatral característico que continuará a ser percebido nas práticas cênicas posteriores.

Acredito ser revelador analisar as tomadas de posição cênica subseqüentes relacionando-as com a polaridade do “popular” versus “moderno”. Isto pois a constante busca de uma produção e expressão artística nacional se relaciona inevitavelmente com as tendências contemporâneas internacionais do palco (seja em uma postura de recusa radical ou mesmo a partir de certas re-significações de tendências estrangeiras). Veremos assim, diversas tomadas de posição que parecem pender ora para um lado romântico e saudosista: recuperando tradições nacionais tidas como em vias de extinção, ora para uma modernidade artística brasileira (influenciada pelo legado tropicalista).

Talvez um dos exemplos mais “preservacionistas” seja o de Carlos Alberto Soffredini, que logo após formar-se pela EAD, adotou uma orientação estética contrária à tendência da década de 1970 “[...]de] manutenção da tradição de se absorver o que vinha de fora do país, como as técnicas de Stanislawski e Grotowski” (Costa, 1999: 299). Em sua

busca de uma expressão cênica genuinamente brasileira, o autor voltou-se para a cultura popular, centralizando suas investigações a partir de 1975 no circo-teatro. Em 1976 surge um convite do SESC para o “Projeto Mambembe”, que se propunha a subvencionar uma equipe de teatro ambulante para apresentações ao ar livre, dirigidas a um público diferente do espectador de classe média. Soffredini, acompanhado de alguns artistas plásticos e amigos da EAD, constituiu o grupo Mambembe dedicado a estudar a linguagem teatral brasileira, suas manifestações folclóricas e principalmente seu circo-teatro: “(...) na tentativa de descobrir um modo de representação que ligasse seu trabalho à tradição do intérprete brasileiro, interrompida, conforme considerava [Soffredini], pela influência estrangeira do Teatro Brasileiro de Comédia” (Fernandes, 2000: 201).

O grupo realizou o que Fernandes considera como “abordagem sociológica e aproximação estética” com o circo, pois estudou e conviveu com o universo circense no decorrer de dois meses de criação da peça, *A vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, apresentada na Praça da República<sup>61</sup>, num palco desmontável<sup>62</sup>. O objetivo do grupo era, portanto, o de “transportar” o estilo de interpretação teatral pesquisado às convenções do palco montado na praça, a partir de outra concepção de “popular”, distinta daquelas operantes na década de 60, que elegia o povo como temática, ou voltava-se à parte mais pobre da população com tentativas de politização. Inspirado em Otto Maria Carpeaux que apontava para a oralidade como característica da “verdadeira literatura popular”, o Mambembe selecionava alguns índices da estética popular para levá-los ao palco mantendo suas características, fundamentalmente a liberdade de interpretação, a relação direta com a platéia e a composição exterior da personagem<sup>63</sup>.

Compreendendo a relação direta com a platéia como elemento diferencial do circo-teatro, o grupo desenvolveu a idéia de triangulação<sup>64</sup> para traduzir esta concepção de interpretação. Soffredini percebeu que os atores circenses realizavam o oposto do que no teatro se chamava de “quarta parede”, executando uma cena “através do público”, ou seja,

<sup>60</sup> O termo é de Eric Hobsbawm e refere-se ao livro editado juntamente com Terence Ranger: Hobsbawm & Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Ed: Canto, 1997.

<sup>61</sup> Segundo Fernandes “Quanto aos espaços alternativos em que se apresentava, principalmente praças públicas, foram uma decorrência do financiamento do SESC. O grupo sempre soube que a subvenção acabaria e contava com a volta ao circuito comercial de produção do teatro” (Fernandes, 2000; 204-5).

<sup>62</sup> Segundo Fernandes e Costa, o palco era dotado de quatro alçapões por onde surgiam e desapareciam atores, bonecos e imensos balões a gás, e tinha no fundo um telão e uma cortina que mostravam ao público paisagens diferentes onde se passavam as ações.

<sup>63</sup> Esta “técnica” distanciava-se da motivação interior e psicologizada da interpretação, para deixar explícito ao público as características e intenções da personagem. Com isso o espectador tornava-se cúmplice do jogo teatral, tomando parte ativa nele: “(...) torce pela ingênua, anuncia em altos brados as cafajestadas do cínico, avisa a dama-galã dos perigos que a trama picaresca lhe reserva (Fernandes, 2000: 203) e o grupo, como ocorre na tradição circense, procurava, na medida do possível, incorporar estas manifestações à representação.

<sup>64</sup> No artigo “O Grupo de Teatro Mambembe e o Circo-Teatro”, presente na revista *Sala Preta*, o ex-integrante do grupo Rubens de Souza Brito explana detalhadamente esta técnica característica do circo-teatro. Também

voltavam-se à audiência mesmo quando as falas eram endereçadas aos outros atores presentes em cena, para quem olhavam apenas momentos depois. Tal elemento diacrítico foi utilizado nas montagens do grupo, e despertou a atenção da classe teatral: “O elenco recebeu, então, um convite para dar uma aula prática sobre essa técnica (...) no Teatro de Arena de São Paulo com a presença de inúmeros artistas. Esse evento foi muito significativo para o Mambembe – uma espécie de reconhecimento – pois o elenco estava ali reunido com parte da classe artística de São Paulo num dos espaços sagrados do Teatro Brasileiro<sup>65</sup>. (Brito, 2006; 82).

Com a retirada do apoio do SESC em 1977, após 60 apresentações, cerca de metade do grupo se desligou. Na tentativa de manter-se em atividade, o resto do elenco trabalhou com textos clássicos escolhidos pela identificação do “popular”<sup>66</sup>, mas uma crise interna fez com que Soffredini (que até então exercia a liderança evidente da equipe) se afastasse. O Mambembe abandonou então a linha do circo-teatro, e adotou como novo dramaturgo Luis Alberto de Abreu, mas como diversos problemas de execução, linguagem, encenação permaneceram, o grupo acabou por dissolver-se<sup>67</sup>.

Outro exemplo fundamental desta problemática entre o “moderno” e o “popular” pode ser percebido na trajetória do grupo carioca “Asdrúbal Trouxe o Trombone” formado em 1974, a partir de seu diretor Hamilton Vaz Pereira<sup>68</sup> que almejava uma nova linguagem cênica e “(...) considerava a personagem um sério limite para o ator, que deveria usá-la para mostrar a si mesmo em cena” (Fernandes, 2000: 40). O objetivo de desafiar as convenções teatrais expresso pelo distanciamento entre ator e personagem também se materializava no primeiro texto escolhido, *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, que representa a destruição das principais convenções cênicas. Para concretizar o objetivo do diretor, a ambientação circense da peça foi fundamental para a montagem, uma vez que “o circo funcionava como continente para os diversos elementos descobertos pelos criadores, estabelecendo ao mesmo tempo o vínculo de união com o texto (...) (Fernandes, 2000: 41).

---

Bolognesi (2003) e Jesus Martin-Barbero (2001) destacam as relações históricas entre o circo-teatro e o melodrama.

<sup>65</sup> Sílvia Fernandes, apesar de ter destacado a “distância” entre o circo-teatro e o palco, critica o Mambembe por não ter reelaborado os elementos do circo-teatro obtidos com sua pesquisa para chegar a uma linguagem própria. Em desacordo com a autora, acredito que a “pesquisa” acerca do “popular” (de fato influenciada pelas buscas nacionalistas da década de 60), é posição estética e política, que, com a “descoberta” do circo-teatro, enfatizava a “interpretação exteriorizada” e a “relação direta entre palco e platéia” como elementos fundamentais. O Mambembe promoveu uma orientação contrária à efetuada pelo CPC, pois ao invés de “levar o teatro ao povo”, trouxe o “teatro do povo” para o palco italiano, mantendo algumas particularidades cênicas do circo-teatro.

<sup>66</sup> Encenando a *A farsa de Inês Pereira de Gil Vicente* e *O dileitante de Martins Pena*.

<sup>67</sup> Soffredini escreveu ainda diversos textos que tiveram repercussão no panorama teatral paulistano. Além do famoso “*Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*” sobre a vida de uma companhia de circo-teatro, conquistou sucesso com “*Na Carreira do Divino*”, um panorama da cultura caipira, “*Dercy Beaucoup*” em que o autor aborda o teatro de revista, e com as adaptações “*O Pássaro e o Poente*” para o Grupo Ponkã e “*O Guarani*” dirigido por Luis Otávio Burnier, o grande mentor do grupo Lume, de Campinas.



Com a montagem seguinte, *Trate-me Leão*, de 1977, o Asdrúbal<sup>69</sup> passaria a ser destaque nacional, ao abandonar a busca de textos como eixo fundamental, voltando-se para a criação coletiva e a compilação de fragmentos, contos, músicas, poemas, e agregando diversos outros artistas<sup>70</sup>. A grande contribuição dos Asdrúbals para o teatro brasileiro é geralmente sintetizada na idéia de “despojamento cênico”, que comporta tanto uma atuação baseada no humor, na rejeição da idéia do personagem e na expressão “quase intuitiva” de um grupo com uma experiência social semelhante: “Os ‘asdrúbals’ representavam um estrato social que, no início da década de 70, estava com quase 20 anos, cursava faculdade, pertencia à classe média e residia na Zona Sul do Rio de Janeiro” (Fernandes, 2000: 73).

Apesar de relacionadas a este universo específico, as encenações do Asdrúbal tiveram grande impacto no teatro de todo o país, seja pelo modo de atuar, seja pelo sucesso que a companhia, estruturada nos moldes de cooperativa (com criação coletiva repartição das tarefas e custos), alcançou. Se a montagem que o consagrou era “despojada”, a peça seguinte, *Aquela Coisa Toda*, em 1980, já buscava apresentar uma meta-teatralidade que aludia às rupturas das convenções teatrais do Arena e Oficina<sup>71</sup>. A última empreitada do grupo<sup>72</sup>, *A Farra da Terra*, em 1983, já constituía uma proposta estética claramente influenciada pela performance. Pretendia abandonar o espetáculo, a obra acabada, para transformar-se em propositos de situações, idéias e estímulos testados com o público em uma busca de um *work in progress*, possível de ser repensado durante a feitura e baseado em cursos abertos<sup>73</sup>. O espetáculo tornou-se quase um “show” mesclando várias técnicas como dança, música ao vivo, circo, slides, vídeos etc., em detrimento da consistência dos textos, desta vez mais líricos e sérios, perdendo seu caráter distintivo de humor penetrante. Após esta montagem, o Asdrúbal encerrou sua trajetória.

Proposta estética oposta ao do grupo carioca é a de Antunes Filho. Não há como deixar de mencionar, em qualquer esboço de história do teatro nacional, o trabalho deste

---

<sup>68</sup> Hamilton era ex-aluno da escola “Tablado” de Maria Clara Machado.

<sup>69</sup> O “Asdrúbal” era formado por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luis Alberto Soares, João Carlos Motta, Perfeito Fortuna, Nina de Pádua, Paulo Conde, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos e Fábio Junqueira.

<sup>70</sup> Entre estes, destacam-se os poetas da Nuvem Cigana, Fauzi Arap e Chico Buarque.

<sup>71</sup> Sílvia Fernandes destaca que os atores do Asdrúbal estavam constantemente sujeitos à pressão por parte dos artistas e críticos por uma “tomada de posição política mais clara”, pois a pouca distância entre o ator e o personagem não apresentava “uma fronteira nítida entre a crítica a um determinado estado de coisas e a sua aceitação” (Fernandes. 2000; 57), o que, para Fernandes não impede a crítica corrosiva e não diminui a importância de um trabalho que tem a coragem de assumir posturas políticas no processo socializado de criação” (Fernandes. 2000; 57).

<sup>72</sup> *Aquela Coisa Toda* fomentou um grande choque no elenco, sendo que três elementos centrais abandonaram o grupo: Perfeito Fortuna (passa a ser a principal figura do Circo Voador), Patrícia Travassos e Evandro Mesquita (que cria a banda Blitz).

<sup>73</sup> Esta semelhança “de objetivos” (apesar da evidente diferença de comportamento cênico) com o Oficina trouxe também resultado semelhante, pois o grupo percebeu que seu “sistema” era muito específico, e que tais “experiências criativas” eram difíceis de serem transmitidas.

grande diretor e encenador brasileiro. Não é tampouco exagero argumentar que sua trajetória acompanha a evolução do teatro moderno no país<sup>74</sup>. Diretor consagrado e muito premiado desde a década de sessenta<sup>75</sup>, já acumulava importantes montagens como *Yerma*, de García Lorca e *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, com o elenco do TBC<sup>76</sup>, *A Falecida*, de Nelson Rodrigues no período em que lecionou na EAD, além de diversas outras encenações no período que se auto-produziu (de 1967 a 1972)<sup>77</sup>.

Conhecido por seu trabalho ímpar na técnica de atuação, mas também pelo apuro e qualidade de suas montagens, Antunes sempre exigiu de seus atores uma entrega física e intelectual<sup>78</sup> total em seu processo (que veio a se constituir posteriormente em um método de interpretação). Apesar de sua consagração, o diretor conquistou certa estabilidade em seu trabalho apenas quando, em 1974, propôs um projeto de pesquisa à Comissão Estadual de Teatro de São Paulo visando montar uma versão teatral da obra de Mário de Andrade, *Macunaíma*.

Contemplada a proposta, com o Teatro São Pedro à sua disposição, uma equipe de atores selecionada e apoiado em uma vasta bibliografia que envolvia livros de sociologia, antropologia, etnologia, além de lendas e folclore, Antunes, sua assistente Isa Kopelman, o roteirista Jacques Thiérot e o “diretor de arte” Naum Alves de Souza trabalharam exaustivamente. Neste período de forte pressão política<sup>79</sup>, o Primeiro Festival Internacional de Teatro promovido por Ruth Escobar veio a se constituir um marco no panorama cultural da cidade, influenciando decisivamente o diretor, como registra Carmelinda Guimarães:

Quando assistiu em 1974 ao espetáculo de Bob Wilson, Joseph Stalin – que no Brasil se chamou *The life and times of Dave Clark* (A vida e época de Dave Clark), para evitar problemas com a censura -, Antunes ficou vivamente impressionado. Nesse momento, em que o País estava paralisado pela forte repressão militar, a discussão artística estava sufocada. A vinda de Grotowski, Andrei Serban e Bob Wilson para o I Festival Internacional de Teatro, organizado por Ruth Escobar, foi um sopro de vida.

Embora seja de imagens, no teatro de Wilson a organização concreta do espaço e, sobretudo, a manipulação da duração do movimento implicam uma nova percepção do corpo e do espaço cênico. (Guimarães, 1998:58).

<sup>74</sup> Antunes estreou profissionalmente em 1953, participou como assistente de direção do TBC, além de ter experiências de direções paralelas de elencos profissionais, e também ter sido responsável por uma série de montagens de teledramaturgia.

<sup>75</sup> Segundo Carmelinda Guimarães, Antunes recebeu seu primeiro prêmio em 1958, consagrado como melhor diretor pela APCA por *O Diário de Anne Frank* de Goodrich e Hackett, prêmio que voltaria a receber logo a seguir pelas montagens de *Picnic* de William Inge e *Plantão 21* de Sidney Kingsley em 1959.

<sup>76</sup> *Yerma* foi contemplada com o prêmio Saci de melhor espetáculo em 1962 e com *Vereda da Salvação* Antunes ganha novamente o prêmio de melhor diretor da APCA.

<sup>77</sup> Neste período tem destaque as montagens de *A Cozinha* de Arnold Wesker em 1968 e a muito premiada *As Aventuras de Peer Geent* de Ibsen encenada em 1971

<sup>78</sup> O diretor sempre trabalhou com textos teóricos para fundamentar suas idéias sobre a encenação e o trabalho do ator, como *Princípios fundamentais de filosofia* de Georges Politzer, e posteriormente obras de Jung e de Mircea Eliade.

<sup>79</sup> O Oficina havia abandonado os palcos apenas no ano anterior.

Com novas inspirações, fundindo essas influências ao seu trabalho metódico e desenvolvendo um longo e exaustivo processo de pesquisa e trabalho intenso, Antunes foi responsável por um novo marco no teatro brasileiro, com a estréia de *Macunaíma* em 1978. Guimarães avalia a montagem da seguinte forma:

Com esse trabalho, Antunes tira do palco todo o ranço colonizador que poderia existir no teatro brasileiro (...) abole os cenários pomposos, usa o espaço nú e vai buscar na literatura brasileira a essência, a poesia, o humor e a dor do homem oprimido, mas incorpora também a ironia, o riso e a carnavalização (...) Por fazê-la dessa maneira, e dentro de um extremo rigor formal, ele cria uma nova linguagem. Ao mesmo tempo em que está demolindo um teatro estabelecido, reprova, mas usa em sua revolução um requinte e uma seriedade de trabalho superiores às formas de expressão consagradas até então. (Guimarães, 1998:63).

Em *Teatro Antropofágico*, um livro destinado a investigar as influências modernistas e tropicalistas no teatro brasileiro, David George relaciona *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, dirigido por Zé Celso em 1967, com a montagem de Antunes de *Macunaíma*, rapsódia de Mário de Andrade. Referindo-se a esta última peça, argumenta o autor:

(...) a encenação é antropofágica<sup>80</sup> em sua devoração de modelos estrangeiros e em sua tentativa de levar o teatro brasileiro de volta às raízes da cultura nacional. A montagem antropofágica debocha da tecnologia sofisticada do teatro americano e europeu, empregando os materiais simples de um país do Terceiro mundo (...) O resultado do trabalho do Pau-Brasil foi um espetáculo visual e auditivo de tipo circense, que acomete os sentidos da platéia tal como faz o texto original, com uma estonteante rapsódia e um mosaico da cultura nacional. O ponto central desse mosaico é o estabelecimento de um teatro-arquetípico e não-linear, baseado, em parte, na música indígena, no ritual afro-brasileiro e no folclore (George, 1985:72).

A montagem de Antunes viaja não só pelo país como entra em cartaz entre 1978 e 1987 em dezessete países, entre eles Venezuela, México, Canadá, Estados Unidos, Israel, Austrália e mais dez nações européias. Se o diretor já gozava de grande reconhecimento por seu trabalho anterior, a partir de então Antunes irá se consolidar como um dos maiores encenadores brasileiros, desenvolvendo ainda diversas montagens de importância fundamental na história teatral do país, com destaque para suas peças baseadas nos textos de Nelson Rodrigues (*Nelson Rodrigues o eterno retorno*, *Nelson 2 Rodrigues* e *Paraíso, Zona Norte*) e Guimarães Rosa (*A hora e a vez de Augusto Matraga*).

Outro grande impacto no panorama teatral foi causado pelo Teatro do Ornitorrinco, grupo consolidado a partir da união de Cacá Rosset, Maria Alice Vergueiro, e Luiz Roberto Galízia, no fim de 1977. A particularidade do processo teatral do Ornitorrinco era que a

<sup>80</sup> Apesar do conceito de "antropofagia" de George suscitar problemas, a caracterização dos objetivos e do resultado da encenação de Antunes nos é de grande importância.

criação dos espetáculos baseava-se em debates teóricos de conteúdo variado<sup>81</sup> e pouca ênfase no trabalho prático, como relata Fernandes: “O Ornitorrinco não improvisava: lia, conversava sobre as cenas e decidia os principais procedimentos no trabalho de mesa. O ensaio era, na maioria das vezes, a concretização cênica do projeto elaborado intelectualmente, durante o processo de discussão das idéias” (Fernandes, 2000: 120).

Esta forma criativa buscava integrar os elementos cênicos, as idéias do autor, o esquema de produção e a proposta de interpretação em um plano conceitual (assemelhando-se a um processo brechtiano de demonstração de idéias), pois o Ornitorrinco ancorava sua criação cênica nas idéias de “essencialização” e “roteirização”. A primeira baseava-se na busca de sintetizar o argumento de sustentação das obras de um autor até alcançar algumas idéias centrais, o que levaria à “roteirização”, ou construção de uma versão sintética das peças, transformadas numa seqüência de episódios sucintos.

A influência de Bob Wilson e a tendência para a *performance* e para a “modernidade” eram evidentes, principalmente na segunda montagem do grupo (realizada no porão do Oficina em horário alternativo) que consistia em uma espécie de show: *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*. Contudo, Galízia, o mentor intelectual do grupo, abandonou o Ornitorrinco para terminar seu doutorado em Berkeley<sup>82</sup> e após a tentativa frustrada de manutenção do elenco, o grupo encerrou temporariamente suas atividades em março de 1979, retornando no início de 1982.

Neste meio tempo, a participação de Cacá Rosset como ator no espetáculo *O Percevejo*, de Vladimir Maiakóvski, em 1980 (uma produção e adaptação livre de diversos artistas coordenados por Luís Antônio Martinez Corrêa, que primava por trazer para a cena o autor e seu universo, incorporando outras obras suas, de teatro, cinema, circo, poemas, documentos, etc.) registrada por Eliane Costa<sup>83</sup>, parece fundamental para a linguagem que o diretor irá desenvolver posteriormente.

Principalmente a partir de *Ubu, folias físicas, pataphysicas e musicaes*<sup>84</sup>, espetáculo que mesclava as linguagens do teatro, do circo e da música inspirando-se no teatro produzido pelos diretores de vanguarda russa na década de 1920 - principalmente Meyerhold e Eisenstein que “buscavam no circo, no music-hall, cabaré e revista a

<sup>81</sup> Os artistas utilizavam para o seu processo criativo não apenas obras dramáticas, mas também livros de teoria teatral além de diversas publicações e análises teóricas da sociedade brasileira. Chegaram a consultar até a teoria darwinista, de onde vem, aliás, a inspiração para o nome do grupo.

<sup>82</sup> Os estudos de Galízia irão resultar no na publicação de *Os Processos Criativos de Bob Wilson*, pela Editora Perspectiva, em 1986.

<sup>83</sup> Ver Costa, Eliane. *Saltimbancos Urbanos*, tese de doutorado apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.

<sup>84</sup> Antes desta montagem o grupo encenou *Mahagonny Songspiel*, em que a técnica do distanciamento brechtiano já havia sido reelaborada em uma forma de deboche e de anarquia cênica que se aproximava do grotesco.

realização de um teatro construtivista, o teatralismo na encenação (Costa, 1999: 249) - o grupo conseguiu atingir “um público jovem, mais interessado em shows de rock que em teatro” (Fernandes, 2000: 116).

Mesmo nesta montagem, o maior sucesso do grupo, apresentado de 1985 a 1987 para cerca de 250 mil pessoas, podemos perceber algumas influências diretas do trabalho do Oficina, principalmente no que se refere à uma forma de fusão das artes cênicas populares e “arcaicas” com princípios de uma cena “moderna”. Segundo Fernandes, o diretor Cacá Rosset buscou um gênero de espetáculo que “recuperava formas cênicas consideradas menores, como o circo e o music-hall, inseridos nos roteiros como números independentes” (Fernandes, 2000: 122). *Ubu* “era uma mistura de circo, teatro popular, programa de auditório e show de música (...) havia, sem dúvida, uma marca brechtiniana na montagem (...) [e o] princípio da antropofagia cultural e artística vigorava a pleno vapor” (Raulino, 2006: 87-8).

A proposta baseada em números espetaculares era adequada por colocar o “espetáculo a serviço do ator e não o contrário” (idem), o que fez com que o grupo contratasse artistas especializados e dividisse os ensaios em três áreas distintas: o circense, coordenado por José Wilson Leite do Circo-Escola Picadeiro<sup>85</sup>; o musical feito pela Banda Patafísica e o teatral em que participavam Cacá Rosset, José Rubens, Chiquinho Brandão, Rosi Campos e Christiane Tricerri. “Justapostas e combinadas, as três áreas criaram no espetáculo uma interdisciplinaridade que se aproximava da *performance*, por mesclar com rara propriedade as diferentes linguagens artísticas” (Fernandes, 2000: 123).

A utilização de técnicas circenses (trapézio, pirofagia, pirâmides humanas) no espetáculo era acompanhada do humor circense<sup>86</sup>, baseado na comunicação direta com a platéia “ligado à palhaçada circense, com alusões sexuais às vezes muito ingênuas” (Fernandes, 2000: 130). Outra característica fundamental do Ornitorrinco (e que novamente remete ao trabalho do Oficina) era a utilização da paródia e da citação<sup>87</sup>, aliadas à utilização de expressões da comunicação de massa, música popular brasileira, cinema etc. Sobre a montagem de *Ubu*, Galízia, ex-integrante do Ornitorrinco, argumenta:

Com evidente admiração pelo “Gran Magic Circus” de Jérôme Savary, o Teatro do Ornitorrinco e *Ubu* perfilam-se na linha de frente da vanguarda. Que já não é mais heróica, mas cínica. (...) Todas as mais decantadas

<sup>85</sup> Esta instituição foi central no desenvolvimento da linguagem circense na cidade de São Paulo, como veremos adiante.

<sup>86</sup> Fernandes destaca uma alteração no tipo de humor feito pelo Ornitorrinco: se em suas montagens inaugurais este era mais “ferino e cínico”, após *Ubu* tornou-se mais circense e improvisado.

<sup>87</sup> Em geral trata-se de citações de espetáculos e diretores influentes na obra do grupo, como Giorgio Strehler, Peter Brook e principalmente Jérôme Savary. Como veremos a seguir estes princípios serão fundamentais para compreendermos a atuação dos Parlapatões.

estilizações composicionais comparecem para dar uma força: a paródia, a carnavalização, o desfile emblemático, as palavras em liberdade, a escrita automática, a alegoria e a perda da aura. É um banho para teórico nenhum botar defeito e – principalmente – uma grande festa para a platéia desinteressada destas preocupações (Galizia apud Fernandes, 2000: 133).

As demais montagens do Ornitórrinco continuavam desenvolvendo este “estilo” de Cacá Rosset, que mesclava o desfile carnavalesco, a *commedia dell’arte*, o universo circense, técnicas circenses como acrobacias, malabarismos, mímicas e pirofagias, fundidas a “belas imagens, oníricas e poéticas, além do espírito cômico carnavalesco” (Costa, 1999: 244). Pelo impacto de suas produções no panorama paulistano (com destaque para *Ubu*), pela utilização do circo como elemento espetacular diferencial no palco, a relação direta com o público, a mescla de estilos populares, a utilização da figura do palhaço, da comicidade e do “escracho”, além de certa perspectiva “crítica”, o Ornitórrinco constituiu mediação fundamental entre o tropicalismo da década de 70, e as companhias que se estabeleceram na década seguinte, sejam as que irão dedicar-se ao trabalho com a linguagem circense (entre estes os Parlapatões), ou mesmo os artistas voltados à *performance art*<sup>88</sup>.

Outro grupo proveniente deste período e que construiu grande notabilidade no panorama teatral do país, trabalhando com uma orientação mais “saudosista” e “popular” foi o Grupo Galpão de Minas Gerais. Curiosamente, se Soffredini foi ao circo como uma tomada de posição “contra os estrangeiros”, para o Galpão, foram estes que os “levaram à rua”. Inspirados por dois diretores do Teatro Livre de Munique, os artistas Antônio Edson, Eduardo Moreira, Fernando Linhares, Teuda Bara e Wanda Fernandes formaram um grupo em 1982 que buscava: “romper com o isolamento do teatro imposto ao artista, criar uma ação política naquele período, em que a liberdade de expressão estava ainda cerceada” (Costa, 1999:140).

Influenciados por Eugênio Barba<sup>89</sup>, os integrantes do grupo utilizavam-se de tradições populares como a *commedia dell’Arte*, o trabalho do *clown*, o circo e a pantomima como forma de treinamento do ator, buscando a disciplina, precisão, e resistência física para encenar textos preferencialmente relativos à cultura popular brasileira. O grupo que já no momento de sua formação concebia as apresentações de rua como orientação “política” para uma arte que recusaria as convenções do palco, criou um repertório específico para este formato desde 1986, organizando em 1990 o I Festival Internacional de Teatro de Rua, com a participação de grandes grupos do Brasil e do Exterior.

<sup>88</sup> Tratarei adequadamente do tema da performance art adiante.

<sup>89</sup> Eugênio Barba é um teórico teatral de grande repercussão em todo o mundo. Discípulo de Grotowski, Barba traz uma continuidade particular à linha do mestre através do que concebe como “teatro antropológico”, que nada mais é do que um estudo de técnicas corporais nas diferentes “tradições” cênicas.

Entretanto, a grande notabilidade do Galpão frente à mídia ocorreu a partir da parceria firmada com Gabriel Vilella, na direção de *Romeu e Julieta* de 1992 e *A Rua da Amargura* de 1993, repetindo a fórmula em 1997 com *Um Molière Imaginário*. Formado pela ECA-USP, Gabriel Vilella dirigiu em 1986 a montagem do grupo Terceira Dentição (de alunos da ECA e da EAD), da peça *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*, de Soffredini, iniciando assim sua carreira com o universo do circo-teatro com bom aval dos críticos.

Após se formar, passou a pesquisar o teatro popular e o teatro brasileiro de costumes com o grupo de teatro do Clube Pinheiros e foi também aluno do Circo-Escola Picadeiro, tendo entrado em contato com a rede de relações artísticas (e circenses) fomentada pelo grupo Ornitorrinco. Em 1989, realizando o seu primeiro trabalho profissional, uniu-se a alguns destes atores (entre estes, Rosi Campos - que havia integrado os grupos Ornitorrinco e Mambembe - e Caru Camargo - proveniente do Circo-Escola Picadeiro) e formou o Circo Grafitti<sup>90</sup>.

As encenações de Vilella procuravam também explorar o “universo popular”: uma fusão de circo, do circo-teatro, do melodrama e do teatro mambembe, expressões que o diretor concebia como raízes do teatro brasileiro. Se a peça que despertou a atenção para o seu trabalho foi *Concílio do Amor*, de Oscar Panizza, Vilella logo conquistou seus primeiros prêmios<sup>91</sup> com o grupo Boi Voador em 1989. A remontagem de *Vem Buscar-Me que Ainda Sou Teu* de Soffredini no ano seguinte e a referida colaboração com o Grupo Galpão a partir de 1992 lançaram Vilella como um dos melhores diretores teatrais contemporâneos do Brasil.

O recorte que fiz da história do moderno teatro brasileiro neste capítulo buscou destacar a problemática entre o “nacional” e o “estrangeiro” já presente nos palcos há muito tempo, mas que, com o engajamento das artes da década de sessenta, adquire novos contornos. Fundamentalmente o Teatro Brasileiro de Comédia passa a ser compreendido pelos artistas de esquerda como imperialista e burguês, e unicamente preocupado em realizar obras “bem acabadas” de textos dramáticos estrangeiros levados a cabo por encenadores europeus<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> A primeira peça do grupo foi *Você Vai Ver o que Você Vai Ver* de Queneau (autor de inspiração surrealista) que retrata uma simples situação cotidiana de 99 vezes diferentes, a partir de influências do circo.

<sup>91</sup> Melhor Diretor (Shell e APTESP); Diretor Revelação pela APCA; Melhor Espetáculo pela Fundacen e Prêmio Mambembe de Melhor Cenário.

<sup>92</sup> Após destacar que o TBC alterou o star system das companhias anteriores (centradas nas “vedetes”) e constituiu um novo modelo, dotado de ampla formação artística e recursos técnicos, Leslie Damasceno sintetiza a perspectiva virulenta dos artistas “nacionalistas e engajados” frente ao TBC da seguinte forma: “O TBC foi atacado por ser considerado esteticista e dependente do teatro estrangeiro. Ele foi acusado de ter canalizado recursos artísticos nacionais a serviço da elite ligada ao capital estrangeiro. Em resumo, foi condenado por ter produzido um curto-circuito no curso do teatro brasileiro” (Damasceno, 1994:86).

Na trajetória do Teatro de Arena, a utilização do espaço circular de mera “viabilidade econômica” passa a ser vista como afronta às convenções do palco italiano, provocando uma “quebra de rituais” que ocasionará uma nova forma de ver o teatro. A tais rupturas vão se somar ainda o incentivo aos textos nacionais, a utilização de ícones da arte popular (a revista, o melodrama, a farsa circense), o amplo emprego da sátira, da ironia, do humor e a comunicação direta entre atores e espectadores.

Como Napolitano e Ridenti destacaram, o Tropicalismo ao invés de refutar radicalmente este legado, iria deslocar o discurso propriamente político das artes para uma revolução comportamental e centraria suas ações artísticas em uma forma de “ritualização paródica” radicalizando ainda mais as quebras de convenções realizadas pelo teatro da década de sessenta. O movimento, ao inspirar-se na antropofagia modernista, promove uma fusão particular do “arcaico” e do “moderno”, elegendo certos ícones populares a serem “parodicamente processados” de forma a concretizar uma “cena moderna”. A histórica montagem de *Macunaíma* por Antunes Filho, apesar de obedecer a um procedimento teatral radicalmente distinto do processo desenvolvido por Zé Celso, poderia ser compreendida sem prejuízo a partir destes princípios de ritualização paródica.

David George, no livro *Teatro e Antropofagia*<sup>93</sup>, em que busca compreender a relação entre o movimento antropofágico e o teatro brasileiro moderno, destaca as relações da idéia antropofágica do modernismo literário no tropicalismo de Zé Celso em sua montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, e também na encenação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por Antunes. Salientando em ambas as peças teatrais a irreverência, o sarcasmo, a piada, o autor acredita que o desejo de “descolonizar a arte brasileira” (George, 1985:72) seja a essência da “antropofagia teatral”, em sua busca por estabelecer no palco uma certa “identidade nacional”.

Em obra posterior, *Grupo Macunaíma: Carnavalização e mito*, David George já não utiliza deliberadamente esta fórmula, e procura antes salientar o alto grau de paródia presente tanto no texto como na montagem de *Macunaíma*: “O que procuramos comprovar nesta leitura do texto modernista é a carnavalização da grande epopéia portuguesa (...) a epopéia literária apresenta a história em forma de nostalgia pela glória passada. A rapsódia modernista carnavaliza esta noção, retratando um decrépito passado colonial e seu prolongamento na exploração neocolonial” (George, 1990:48).

Segundo o autor, na encenação de Antunes, o escárnio manifesta-se sobretudo nas dimensões imagéticas e sonoras, embora haja também alguns enxertos de texto na

---

<sup>93</sup> George, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo, Ed: Global, s/d.



narrativa<sup>94</sup>: “(...) A música européia que predomina tem todas as qualidades da ‘virgiliana língua de Camões’, no sentido de ser anacrônica, ‘sublime’ e pomposa” (George, 1990:75). A famosa utilização dos atores em “blocos” realizada por Antunes acarretava também um efeito semelhante, uma vez que buscava cristalizar: “(...) diferentes aspectos da realidade brasileira” (George, 1985:78), como os blocos carnavalescos, de bichos, piolhos, mendigos, araras, bumba-meu-boi, urubus, povo, estátua, estrelas e operários geralmente de forma paródica ou satírica<sup>95</sup>.

Em um ensaio posterior, destinado à análise do teatro de Gerald Thomas, George recupera o legado histórico das obras de Antunes e Zé Celso valendo-se novamente da orientação antropofágica, uma vez que eles “(...) absorveram referências estéticas internacionais, abraçando-as” (George In: Fernandes & Ginsburg, 1996:244), para reconfigurá-las em uma fórmula pós-moderna. Salientando que Thomas valeu-se de Artaud, Beckett, Bob Wilson, Living Theatre, The Performance Group, Théâtre Du Soleil para constituir seu estilo pessoal, o autor argumenta: “Gerald, no nosso modo de ver, é o principal ‘distribuidor’ teatral no Brasil do pós-modernismo internacional, seus espetáculos estão cheios de colagens a-históricas e fragmentos estéticos nos quais representam-se todas as artes” (George In: Fernandes & Ginsburg, 1996:246).

Em contraposição à análise teórica de George, que mescla a antropofagia modernista, sua ressignificação tropicalista e a pós-modernidade artística, por reformular conceitos, “rótulos” e discutíveis “fórmulas” teóricas, acreditamos ser mais preciso e proveitoso conceber a análise destas encenações a partir das concepções de paródia e ironia, e sua relação com a arte chamada de pós-moderna. Se esta forma de discurso foi fundamental para Antunes Filho na montagem de *Macunaíma* de 1978, como notou George, ela voltaria a aparecer em *Nova Velha História* de 1991 e *Transilvânia*, de 1995, montagem que leva ao palco experiências do próprio diretor em sua carreira. Em um artigo publicado na Folha de São Paulo de 31 de Outubro de 2005, Gerald Thomas registra sua impressão da montagem:

É impossível não ver *Transilvânia* como um comentário muito bem humorado sobre ele mesmo e todos nós, encenadores. Está tudo lá, desde a estética formal da década de 80 até o manifesto político das décadas anteriores. Mas Antunes joga limpo com seus contemporâneos e com seu público, pois esse comentário incestuoso, que poderia ficar enclausurado entre quatro paredes, é transformado em um belíssimo espetáculo, que equilibra o riso e uma certa

<sup>94</sup> Um dos momentos de inserção textual que salienta George é quando o protagonista depara-se com a estátua de Carlos Gomes e sua inscrição, na qual está escrito: “Ao grande espírito brasileiro que conjugou seu gênio com itálica inspiração” (George, 1985:69).

<sup>95</sup> Exemplos desse emprego são o bloco carnavalesco executado em slow-motion, acentuando seu caráter “excessivo”, o dos operários com britadeiras que se “congelam” e assemelham-se à máquinas, o bloco dos piolhos que cantam uma ária de O Guarani de Carlos Gomes ou as estátuas que são representadas por atrizes nuas cobertas por um pó branco que “sugere o mármore, mas cria, também, um aspecto doentio” (George, 1990:69).

cruza emotiva da mesma maneira em que um filósofo e historiador tem que equilibrar períodos históricos em um só livro. (In: Guinsburg & Fernandes, 1996:85).

Apesar de Antunes ter se “permitido” uma maior “liberdade experimental” nesta montagem, tendo trabalhado com base na paródia dos procedimentos teatrais dos encenadores da década de 80, (o que chegou a emocionar Thomas), há uma evidente diferença de percepção e de “método” do processo criativo entre os diretores (pelo qual Antunes é particularmente reconhecido e venerado). O diretor do Centro de Pesquisa Teatral concebe o “pós-moderno” exclusivamente a partir de seus elementos visuais: “A imagem pela imagem. Você pode pôr a imagem, mas precisa de uma ironia. Muitos artistas europeus usaram o pós-moderno, mas com uma certa ironia. É preciso voltar a encontrar o homem” (apud Guimarães, 1998:106)<sup>96</sup>.

A perspectiva de Antunes Filho e de diversos integrantes do campo artístico acerca da ênfase da imagem na pós-modernidade remete à classificação de Flora Sussekind em um ensaio sobre Gerald Thomas e Bia Lessa, em que a autora, partindo desta “predominância da imagem”, destaca também a importante característica narrativa das encenações dos artistas:

(...) É pois, esse aspecto plástico que chama a atenção, de saída nas encenações de ambos. E o que os diretores mais parecem mesmo se divertir em sublinhar. Daí o palco propositadamente sempre “sujo” de Bia Lessa, ou as excessivas citações visuais (Magritte, Duchamp, Christo, Anselm Keiffer, Francis Bacon) espalhadas por Gerald Thomas. Se esse caráter plástico não é, sem dúvida, pista falsa, não é entretanto, pista única. Podendo, inclusive, a atenção exclusiva aos aspectos visuais do teatro de Bia Lessa e Gerald Thomas deixar escapar um de seus recursos mais significativos – o modo como trabalham o som em *off* e a trilha musical -, assim como o movimento, perceptível desde fim dos anos 80, em suas montagens, em direção à presentificação – muitas vezes auditiva – de um sujeito, à incorporação de um princípio formal narrativo ao seu método teatral (Sussekind, Flora in: Fernandes & Guinsburg, 1996:281-82).

No capítulo que escreveu para o livro *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*, Sílvia Fernandes também destaca a característica narrativa e presentificada identificada por Flora Sussekind nas encenações de Gerald Thomas. Para Fernandes “(...) a estrutura que sustenta o espetáculo – a maneira de organizar as seqüências, a decupagem de luz, a

<sup>96</sup> A “busca do homem” que se refere Antunes apareceria com a ironia e se relaciona com sua proposta de valer-se do teatro como um meio de formação, de educação e de emancipação social, como podemos perceber a seguir: “O teatro é ainda de uma elite, porque só a uma elite é permitido pensar no nosso país. Ao povo não foi dado instrumental cultural. Não interessa a mídia, o produto cultural brasileiro, é tudo enlatado. A cultura é subversiva sempre, por isso nenhum governante está interessado em investir nisso. Fazer contracultura no Brasil é ser rigoroso, porque vivemos a estética da besteira no dia-a-dia. Portanto, a contracultura aqui é a cultura, o rigor, a disciplina. Eu faço contracultura, o resto é o estabelecido. Sou contra o Zé Celso porque ele está fazendo o jogo das oligarquias. O Brasil hoje está em vermelho, ninguém mais quer falar de coisas brasileiras, só em cultura importada”. (Guimarães, 1998:107).

interferência musical, o movimento do ator – salta para o primeiro plano. Ela é a própria ficção que se narra” (Fernandes & Guinsburg, 1996:235). E mais a frente, sintetiza a autora:

Thomas se aplica em realizar a desconstrução da própria obra para se inscrever não numa tradição temática ou formal, mas numa auto-reflexividade, num comentário de sua enunciação e, portanto, do próprio funcionamento da cena. Como se todos os conteúdos e formas do espetáculo fossem mobilizados em função da consciência de seu funcionamento e o encenador mostrasse ao público a ordem de seu discurso. (Fernandes & Guinsburg, 1996:238).

Acredito que a ênfase na importância da ironia e da paródia na cena teatral da década de 90 permite destacar semelhanças em trabalhos tão díspares como os de Antunes, Gerald e dos Parlapatões, pois todos carregam formas de enunciação meta-discursivas que nos levam a relacionar utilização da ironia e paródia com o que se convencionou chamar de arte “pós-moderna”<sup>97</sup>.

A partir deste rastreamento de diversas tomadas de posição estéticas, espero ter destacado a convivência de projetos teatrais “saudosistas”, voltados a retratar e “difundir” as “raízes cênicas populares” do país (como os de Soffredini e Galpão) com as propostas mais “modernas” que objetivam um re-processamento paródico deste material (como as desempenhadas por Antunes, pelo Teatro do Ornitorrinco, o Asdrúbal trouxe o Trombone e Gerald Thomas, ainda que tais perspectivas contenham enormes diferenças).

Assim como no teatro, as formas expressivas variadas que utilizam o circo como caractere distintivo terão também grande impulso nas artes cênicas do período, exatamente pelo fato de permitirem a junção de propostas “modernas” e “saudosistas”, como veremos adiante.

## 2.4 “NOVO” VERSUS “VELHO” CIRCO

A emergência da linguagem circense nos palcos teatrais é algo evidente desde a década de 60, ganhando nova força na década de 80 com a montagem de *O Percevejo* de Luiz Antônio Martinez Corrêa e *Ubu, pholias physicas e pataphysicas* de Cacá Rosset. Se *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues dirigido por Ziembinski em 1943, a EAD e o TBC são vistos por muitos historiadores do teatro como a “montagem inaugural” e as primeiras instituições formadoras do moderno teatro brasileiro, talvez a referida montagem de Cacá

<sup>97</sup> Em seu livro introdutório ao debate acerca da pós-modernidade, Perry Anderson (1999) destaca que, além da ênfase na visibilidade, “(...) o motivo mais insistente do novo era um jocosos ou portentoso parasitismo sobre o velho. Nos textos de [Fredric] Jameson, o nome desse recurso é pastiche (...) o pastiche era uma ‘paródia vazia’ sem ímpeto satírico dos estilos do passado. Disseminando-se da arquitetura para o cinema, da pintura para o rock, tornou-se a mais padronizada assinatura do pós-moderno em todas as artes” (Anderson, 1999: 72-73).

Rosset e as instituições circenses paulistas possam ser compreendidas como marcos fundamentais para a consolidação da linguagem circense no teatro das décadas 80 e 90<sup>98</sup>.

Eliene Costa em sua tese *Saltimbancos Urbanos* registra que a primeira escola de circo do Brasil foi Academia Piolim de Artes Circenses, formada na capital paulista em 1978. Seus professores,<sup>99</sup> mesmo com poucas verbas e em local inadequado, chegaram a ensinar em uma quadra do Estádio do Pacaembu, acrobacia, equilibrismo, trapézio, magia e outras modalidades a cerca de 700 alunos em menos de um ano. Apesar dos dirigentes terem conseguido, posteriormente, a transferência da Academia para o pavilhão de circos do Anhembi (local muito mais apropriado), segundo a autora a falta de verbas mínimas (salário para o corpo docente e administradores e a verba de manutenção dos equipamentos) fez com que a iniciativa se encerrasse em 1982.

Contudo, após dois anos do fechamento da “Piolim”, a cidade já contaria com outra escola de circo (agora particular): a Circo Escola Picadeiro, iniciativa de José Wilson Moura Leite que transformou o seu empreendimento, o Circo Royal, em uma escola não-profissionalizante com apoio da Secretaria Municipal. Os ministrantes eram seis profissionais de circo orientados por José Wilson, que lecionavam o módulo básico por um ano e, em seguida, encaminhavam os alunos para as especialidades mais adequadas, dentre as 26 que dispunham.

Se a proposta destas instituições<sup>100</sup> era “evitar a extinção da categoria circense”, é significativo que a maioria de seus alunos tenha sido proveniente das classes médias, basicamente jovens que procuravam um “entretenimento gratuito e diferente” (Costa, 1999: 124-5) ou artistas de televisão, cinema e teatro, que tinham “a finalidade de aprender algumas modalidades para aplicar em trabalhos artísticos” (idem). Isso pois a linguagem circense, além de valorizada no teatro do período (podendo ser compreendida tanto como *performática* e “moderna”, como “tradicional” e “popular”, dependendo de sua aplicação<sup>101</sup>, (como veremos adiante), fornecia também um “capital espetacular” diferencial no contexto e

---

<sup>98</sup> Segundo Costa, a primeira tentativa de instalação de uma escola de circo no país data de 1967, quando se cogitou a construção do Circo Estadual de São Paulo. Tal proposta foi recuperada em 1970 por Waltdemar Seyssel, o palhaço Arrelia, que apresentou projeto na Assembléia Legislativa visando construir em São Paulo a única escola de circo da América do Sul, da qual seria professor e diretor. Mas apenas em 1976, quando Miroel Silveira assumiu a Comissão de Circo, foi possível fundar a Associação Piolim de Artes Circenses, que, com a iniciativa de Francisco Colman e outros artistas, tomou-se em 1978 a Academia Piolim de Artes Circenses.

<sup>99</sup> Leonardo Temperani; Júlio Tápia; Ubirajara Enriques; Roger Avanzi (ou Picolino II, Filho de Nerino, o palhaço Picolino, proprietário do circo de mesmo nome); Emery Marrocos; irmãos Santiago; Gibe Fernandes; Abelardo Pinto (sobrinho de Piolim); Juscelino Savala e Ester Fernandez.

<sup>100</sup> Além da Piolim e da Picadeiro, fundamentais para nosso trabalho, devemos destacar que no Rio de Janeiro, Luis Olimecha em 1982 funda a Escola Nacional de Circo visando impedir a “extinção da categoria”, que, por formar artistas de circo e reciclar profissionais, revela-se uma instituição pública de grande importância e referência no panorama circense do país. Também Salvador passa a ter uma escola de circo, quando, em 1985 Verônica Tamaoki e Anselmo Serrat, ex-alunos da Piolim, fundam a Escola Picolino de Artes do Circo, buscando orientar crianças de rua através das artes circenses.

de rápida aquisição <sup>102</sup>. Acerca desta questão não é possível deixar de mencionar a influência mundial do movimento Novo Circo que tem nos expoentes Arcaos na França e no Cirque du Soleil do Canadá seus principais representantes.

Mario Bolognesi<sup>103</sup>, um dos mais importantes estudiosos de circo no país, destaca que as modificações operadas no formato circense tradicional pelo Novo Circo são basicamente a inserção da música ao vivo e a supressão do apresentador, além da ênfase em narrar uma história, não mais apresentando os números circenses unicamente como quadros auto-suficientes. Em um artigo voltado à relativização do ideário de “novidade” do movimento, Bolognesi, após breve retrospectiva da história do circo (resgatando continuidades formais com a *commedia dell'arte*, o teatro das feiras, excentricidades, entre outros gêneros), demonstra como esta linguagem sempre possuiu uma orientação “teatralizada” ao longo de sua história, como ocorria, por exemplo, nos hipodramas ou dramas eqüestres na França.

Ao afirmar que o “novo nada mais é do que a retomada do potencial cênico e coreográfico” (Bolognesi, 2006:14) dos séculos anteriores, destacando a linguagem visual mais *pop*, moderna e a incorporação de tecnologias atuais, o autor busca explicitar a dimensão política e simbólica desta re-apropriação do circo, que diminui o “estigma popular” deste gênero espetacular. Assim, o “Novo Circo” abdica do fator épico e comunicativo que o espetáculo circense sempre possuiu em detrimento do dramático e expressivo: “(...) o espetáculo e os números fecham-se em si mesmos e a platéia é colocada na condição de espectadora quase que passiva (...) o espetáculo circense, que sempre primou por criar relações e contatos com o público, tende agora a dissipar esta característica” (Bolognesi, 2007:12).<sup>104</sup>

Esta “nova tendência” do circo pode ser mais bem compreendida ao se destacar sua consonância com outro paradigma cênico que eclode no país também neste período: a *performance art*. Segundo Renato Cohen, nos capítulos que precedem o conteúdo teórico de seu livro inaugural *Performance como Linguagem*, apesar de, nos anos 1970, São Paulo ter se constituído como um dos centros mundiais de experimentação teatral (com a

---

<sup>101</sup> Esta questão se relaciona com o emprego da performance e a relação com o movimento do Novo Circo, que será especificado adiante.

<sup>102</sup> Costa também registra uma fala de um dos professores da Academia Piolim, Francisco Colman, em entrevista à Folha de São Paulo de 27 de março de 1982, no dia do circo, que dizia que o tempo mínimo de formação de um “profissional de circo de verdade” seria três anos, porém muitos alunos: “não passavam três meses de treinamento e já se aventuravam em formar uma trupe” (Costa. 1999:125).

<sup>103</sup> Bolognesi publicou pela Editora da Unesp o livro *Palhaços*, além de ter sido o responsável por um dossiê acerca do circo-teatro na revista da pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da USP, Sala Preta.

<sup>104</sup> Isto ocorreria segundo o autor também com a figura do palhaço, que agora: “(...) enfatiza o gracioso, em detrimento do grotesco; investe na ironia, enfraquecendo a sátira e a paródia. Em poucas palavras, esse protótipo de clown passou por um profundo processo de subjetivação e individualização, a ponto de abandonar as características cômicas grotescas que o consagraram” (Bolognesi, 2007:14).

passagem de Arrabal, Grotowski, Bob Wilson, Living Theatre e Jérôme Savary pela cidade), apenas na década de oitenta as experiências acerca da *performance art* começaram a eclodir. Segundo o autor

Pode-se associar o início da difusão da performance, em 1982, com a criação quase que simultânea de dois centros culturais: o Sesc Pompéia e o Centro Cultural São Paulo. Nesses dois centros, buscou-se prioritariamente abrir espaço para as manifestações alternativas que não estavam encontrando local em outros circuitos. No Sesc Pompéia se realizam então, dois eventos: as '14 Noites de Performance' e o I Festival Punk de São Paulo. O festival de performances do SESC Pompéia foi o primeiro grande evento deste tipo realizado em São Paulo e contou com a participação de artistas oriundos das várias artes: do teatro – Ornitorrinco, Manhas & Manias, Denise Stoklos; das artes plásticas – Ivaldo Granatto, Arnaldo & GO.; da dança – Ivaldo Bertazzo (...) O evento foi uma 'fusão' de mídias e linguagens, que trouxe a oportunidade de justapor artistas e pesquisas de diferentes rumos, chegando-se a resultados que caminham para a totalização das artes. Na trilha dos Centros Culturais, e em conseqüência de um certo sucesso da produção alternativa (principalmente em termos de música com os grupos punk-new wave) abrem-se novos espaços. Os mais importantes são, por ordem cronológica de aparecimento, o Carbono 14, o Napalm e o Madame Satã” (Cohen, 2002:32).

Apesar de o estudioso argumentar que “de 1984 para cá a *performance* se diluiu enquanto vanguarda, sendo em contrapartida bastante absorvida pelas formas artísticas mais tradicionais” (Cohen, 2002:34), ele assinala que, ainda em 1988, o Madame Satã e o Espaço Off mantinham em São Paulo locais para a execução de *performances*. O Espaço Off, bem como o “Piu Piu” são locais freqüentados pelos integrantes dos Parlapatões e principalmente com seus colegas que buscam desenvolver uma linguagem mais afinada com estas tendências da performance<sup>105</sup>.

As características distintivas da *performance* e do “teatro alternativo” identificada por Renato Cohen em relação ao teatro “comercial”, centrado na dramaturgia, são: a proposta de radicalização da encenação como ponto principal da cena performática e o processo de “criação coletiva” que substitui as vontades “onipotentes” do diretor, isto quando o trabalho não passa a ser exclusivamente individual (principalmente na *performance*), o resultado de um artista que “verticaliza todo o seu processo” (Cohen, 2002:100), que o autor chama de ator-encenador. Aqui percebemos como o “ideário alternativo” das manifestações das décadas de sessenta e setenta é remodelado e re-processado a partir da influência da

<sup>105</sup> Não apenas Cohen, mas outros estudiosos como Jorge Glusberg (2003) e Marvin Carlson (1996) destacam o débito da performance com outros movimentos contestatórios nas artes como o dadaísmo, o futurismo, a bauhaus, o surrealismo, a body art, a live art e o happening. As definições de Carlson em Performance deixam claras as filiações. O autor identifica duas propostas de performance art, sendo a primeira, uma linha de trabalho de um artista individual que usa normalmente material de sua vida cotidiana, explorando sua autobiografia - o que implica que ele ou ela raramente se vale de uma “personagem”, mas enfatiza as atividades do corpo no espaço e no tempo, seja a partir do “enquadramento” de comportamentos naturais, seja a partir da demonstração de habilidades virtuosas. A segunda linha remete a uma tradição de espetáculos mais elaborados já não baseados no corpo do artista, mas sim na demonstração de imagens visuais, não-literárias, que envolvem a tecnologia atual e mídias variadas.

*performance*, que enfatiza a “estrutura de colagem” e o discurso da *mise en scène*, em oposição à arte teatral ilusionista.

Se as rupturas cênicas anteriores que destacamos já haviam desmontado algumas convenções teatrais, agora, segundo Cohen, certos aspectos do espetáculo (cenário, sonoplastia, iluminação, etc.) tornam-se o fundamento das *performances* em detrimento da centralidade do trabalho do ator. Radicalizando a postura brechtiana de distanciamento, a *performance* irá contar com um ator que antes de interpretar, “atua”, trabalhando com a ambigüidade de uma relação tempo-espaco real *versus* tempo-espaco ficcional e com uma postura menos psicológica frente ao personagem.

Se como diz Cohen, “(...) o contexto [internacional] do *happening* é o da década de 60, da contracultura, da sociedade alternativa” (Cohen, 2002:132), a *performance* estaria relacionada à década seguinte, sendo que, sinteticamente, a principal diferença da passagem do *happening* para a *performance* é o aumento da esteticidade. No Brasil, encontraremos a ideologia e as manifestações cênicas ligadas ao *happening* nos espetáculos ritualísticos do Oficina da década de 70 e a alta da *performance* ocorreria na cidade de São Paulo entre 1982 e 1986, sendo que os primeiros enfatizariam o “momento presente” do fenômeno estético e as *performances* trariam uma prioridade “visual”, centradas no re-processamento e re-utilização da tecnologia e da mídia, apresentadas de modo geralmente fragmentado.

Antes de buscar justificar as expressões estéticas pelo que ocorre no cenário internacional, o que Cohen e Carlson nos ajudam a perceber é que a forma do circo (e principalmente o *Novo Circo*) pode passar a adquirir certa conotação de “vanguarda” e “modernidade” nas artes cênicas, dependendo de sua “enunciação”<sup>106</sup>. A ênfase na colagem, na superposição de mídias, na utilização de efeitos especiais, no discurso da *mise-en-scène* característicos da *performance* remete às “novidades” enxertadas no circo e criticadas por Bolognesi e que veremos surgir em diversas tomadas de posição estética de grupos emergentes no contexto.

<sup>106</sup> A polaridade que percebemos no panorama da década de 80 entre “moderno” e “popular”, é algo que ocorre também no exterior. Marvin Carlson identifica nos Estados Unidos e na Europa artistas que buscavam rejeitar qualquer conexão com formas populares, enquanto outros, principalmente britânicos, incorporavam elementos da mímica, do palhaço, e de formas tradicionais de vaudeville, chamados de New Vaudevillians. Carlson destaca o grande débito da mescla do “popular” e da “vanguarda” que Jérôme Savary suscitou na Grã Bretanha, promovendo grande influência do circo no teatro (como ocorreu também em sua passagem pelo Brasil): “(...) suggesting the avant-garde possibilities of such entertainment, circus skills, live music, and variety turns [that] were developed by a number of younger British performance collectives (...)” (Carlson, 1996:107). Entre estes artistas que chama de New Vaudevillians ou Performance Art Vaudevillians, o estudioso inclui os “palhaços modernos”, malabaristas, mágicos, as companhias circenses “de ponta” como o Cirque Du Soleil, entre outras formas de manifestação. O autor também parece consciente sobre uma “repolitização do popular”, ao destacar que esta utilização do circo e do popular é eventualmente realizada com uma consciência teórica ou vanguardista “(...) that gave it a new context and orientation (Carlson, 1996:106)”.

O grupo Acrobático Fratelli, formado indiretamente por influência dos trabalhos de Cacá Rosset que convidou seus integrantes a participar de *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*, *O Doente Imaginário* e também *Sonho de uma Noite de Verão* talvez seja um dos primeiros grupos que podem ser compreendidos a partir desta noção de “Novo Circo”. Após o sucesso destas montagens, o grupo composto por ex-alunos e ex-professores do Circo-Escola Picadeiro<sup>107</sup> que buscavam a união de circo, folclore e teatro, criou alguns espetáculos de variedades circenses com técnicas como acrobacia de solo, acrobacia aérea, malabarismo, pirâmides humanas, pernas-de-pau, pirofagia, laço, chicote, monociclo entre outras. Das montagens realizadas, destaca-se uma releitura do texto clássico do circo-teatro *E o Céu Uniu Dois Corações*, como um espetáculo-show que visa satirizar os velhos dramalhões circenses, além do *Pyramid’s Circus Horror Show* um espetáculo explicitamente influenciado pelo Novo Circo.

O grupo Nau de Ícaros<sup>108</sup> (também originário do Circo Escola Picadeiro) é declaradamente um dos representantes do Novo Circo no país, pois vale-se fundamentalmente da dramatização das técnicas do circo para narrar as tramas que encena. A equipe, formada em 1992, almejava unir o teatro, a dança, as técnicas circenses e a capoeira, com espetáculos fundamentalmente compostos para a rua. Além da co-produção com os Parlapatões<sup>109</sup>, a companhia também realizou uma montagem em conjunto com o grupo Acrobáticos Fratelli, e vem fomentando tecnicamente o Novo Circo, com cursos de técnicas circenses para adultos e crianças em seu galpão-sede.

Acredito poder classificar nesta vertente também o grupo formado a partir da união de Osvaldo Gabrielli, Natália Barros e André Gordon em 1985, chamado XPTO. Mesclando teatro, circo, música, dança, animação, teatro de bonecos e *clown*, o XPTO tinha como diferencial a integração de linguagens para apresentações em bares e danceterias. Com ênfase no Cinema Mudo, principalmente em Buster Keaton, mas valendo-se também de mímica, pantomima, teatro de sombras e fantoches, o grupo criou diversas peças a partir da junção de esquetes de seu repertório, com destaque para as montagens *Coquetel Clown* e *XPTO Mega Mix* com a ênfase na valorização do estilo clownesco. O grupo se tornou célebre por ser um dos primeiros a buscar um “espetáculo multimídia”, com destaque para a imagem e valendo-se de influências da *Bauhaus*, do dadaísmo, futurismo e surrealismo.

Um fracionamento do elenco do XPTO faz nascer o Pia Fraus, com a proposta semelhante, de fusão do teatro, dança, circo, mas com maior ênfase no teatro de bonecos,

<sup>107</sup> O grupo foi fundado por Guto Vasconcelos, Felipe Matsumoto, André Caldas, Kiko Caldas, Marcelo Castro, Kiko Belluci e Luiz Ramalho.

<sup>108</sup> Composto por Alex Marinho, Fernando Sampaio, Margarida Ribeiro, Patrícia Horta, Érica Stoppel, Juliana Neves e Paola Mussatti.

<sup>109</sup> A ser tratada adiante.



mascaras e artes plásticas. Beto Andretta, Beto Lima e Domingos Montagner se unem para um espetáculo inaugural de 1988, chamado *O Vaqueiro e o Bicho Frouxo*, que partia de uma inspiração da cultura popular e da literatura de cordel, mas logo em seguida passava a enfatizar a imagem, deixando de utilizar a palavra<sup>110</sup> que dificilmente voltará a ser empregada em suas montagens. O grupo realiza uma parceria com o XPTO em 1994 e cria *Babelbum*, espetáculo com ênfase circense em que bonecos-atores (os protagonistas) contracenavam com anjos trapezistas, apresentado em turnê pela Europa.

O grande sucesso do Pia Fraus ocorre com *Flor de Obsessão* a partir das imagens suscitadas pela obra de Nelson Rodrigues apresentadas, segundo Costa, de forma quase surrealista, através da acrobacia aérea, teatro de animação, dança e música. Com esta montagem o grupo foi alçado ao Festival de Edimburgo e conquistou o prêmio Angel Award do Jornal The Herald, de melhor espetáculo estrangeiro em 1996. O trabalho com bonecos infláveis gigantes<sup>111</sup> confere outro destaque internacional ao Pia Fraus, com *Bichos do Brasil* dirigida por Hugo Possolo, diretor do grupo Parlapatões. Apesar da influência do Novo Circo não ser evidente, o Pia Fraus tem como característica um trabalho que mescla a interpretação com a manipulação de bonecos com ênfase na dimensão visual de suas peças, que são compostas para a inserção em um mercado de festivais de teatro internacionais.

O Rio de Janeiro também sofreu uma influência do circo no teatro, como exemplifica o surgimento de um grande nome nacional no assunto: a Intrépida Trupe. Um evento realizado pelo Circo Voador e seu diretor, Perfeito Fortuna, em 1986, resultou na identificação de doze artistas<sup>112</sup> que formaram posteriormente a Intrépida Trupe, com a proposta de mesclar teatro, dança e arte circense. Três anos depois de sua formação a equipe participou do XXII Festival Mundial de Circo do Amanhã obtendo grande repercussão. Após dois anos na Europa, o grupo retorna ao país e se notabiliza como um dos mais significativos desta forma de expressão. Partindo da virtuosidade do ator e suas habilidades performáticas, centrava-se na “releitura do circo”, nos moldes do *Novo Circo*, evidente no trabalho do grupo, que se considera precursor do estilo no país. Sua coreógrafa, Débora Colker, constituiu-se como um dos maiores nomes na área de dança-teatro, influenciando decisivamente o grupo, que passou a utilizar-se de uma mescla mais ampla de linguagens.

<sup>110</sup> Em grande medida o Pia Fraus se notabiliza por seu trabalho sem texto, visando participar de diversos festivais internacionais. Quando necessário, o texto é gravado e reproduzido “em off”, podendo ser traduzido sem maiores dificuldades segundo o país em que as peças são realizadas.

<sup>111</sup> Iniciado em “Gigantes de Ar” de 1997 com a direção de Carla Candiotto, em que o grupo investia em suas referências sobre o circo.

<sup>112</sup> Entre estes Alberto Magalhães, Beth Martins, Dani Lima, Geraldo Miranda, Michael dos Santos, Ricardo Camillo, Robertinho da Silva e Vanda Jacques, formados pela Escola Nacional de Circo.

Se a Intrépida Trupe se notabilizou por sua virtuosidade técnica e acrobática, o Teatro de Anônimo, criado a partir da iniciativa de alguns estudantes secundaristas cariocas em 1986, viria a tornar-se grande influência nacional principalmente na linha do teatro cômico. Influenciados pelos “Poetas Oraís Urbanos” (que atuavam na Zona Norte do Rio de Janeiro) e Eugênio Barba, os jovens atores buscam na capoeira, na percussão, nos passos dos mestres-salas e no circo o treinamento para uma linguagem de grupo “(...) traduzida em um teatro de rua popular e participativo” (Costa, 1999:190). Após dois anos de atividade, apresentando-se em favelas, greves e manifestações populares, o grupo sentiu necessidade de aprender novas técnicas: “Angélica entrou para a escola de teatro; João para a faculdade de teatro; Regina, na Escola Nacional de Circo; e Márcio foi estudar cultura popular brasileira, informalmente”<sup>113</sup> (Costa, 1999:190). Do teatro de rua, passaram para a experimentação do clown e o aprendizado de técnicas circenses, participando em 1993, da reciclagem da Escola Nacional de Circo. No ano seguinte, com o apoio da Funarte, fizeram um retiro de 40 dias para criar um novo espetáculo com ênfase no treinamento circense: *Roda Saia Gira Vida*. Esta montagem ganha novo acabamento quando o grupo participa em 1996 do “Retiro do Clown”, evento orientado pelo Lume. Após este treinamento com o Anônimo buscou aperfeiçoar ainda mais sua linguagem de palhaço com uma referência internacional nesta linha, o clown Nani Colombaioni.

Com uma grande rede de relações, comparável apenas com a que conquistou os Parlapatões e o Galpão, o Anônimo fez parceria com “Palhaços Sem Fronteiras” (ONG de caráter filantrópico fundada por Tortell Poltrona, que atua em zonas de refugiados de guerra, e no Brasil com crianças de rua), bem como com o projeto “Circo do Mundo” iniciativa da Cooperativa Internacional do *Cirque du Soleil* e da ONG *Jeunesse du Monde*, ambos do Canadá, oferecendo “cursos de reciclagem” a artistas e doação de materiais circenses. Além disso, criou em 1996, o festival “Anjos do Picadeiro”, grande reconhecimento nacional até a atualidade, em que palhaços de todos os cantos do país se reúnem anualmente para apresentações, troca de informações, cursos, pesquisas e debates.

Esta incursão me permitiu destacar os valores atribuídos à expressão “popular” e ao teatro engajado no contexto da década de sessenta, bem como a dimensão crítica e também politizada das obras tropicalistas. A eclosão da *performance art* no país de fato radicalizou as tendências de ruptura no modo de interpretação “tradicional”, centrado na empatia e na ilusão dramática, mantendo, porém, a polaridade entre o “popular” e o

---

<sup>113</sup> Marcio Libar, orientado informalmente por Flávio Nascimento, passou a dedicar-se ao estudo de Oswald e Mário de Andrade, mas também Jung e Lévi-Strauss, material em que se baseou para criar e dirigir “Cura-Tul”, espetáculo em forma de folguedos e rituais brasileiros, buscando a participação do público.

“moderno” (e sua derivação “nacional” versus “estrangeiro”). O aparecimento do movimento chamado de Novo Circo neste contexto tornou claro as filiações que se voltavam à expressão compreendida como tradicional e aquelas que partiam desse legado para uma reformulação expressiva baseada em ícones compreendidos como “modernos”.

Nascido deste contexto, os Parlapatões irão partir de objetivos semelhantes aos demais grupos que trabalham com o circo e o teatro. Entretanto, ao invés do capital circense e performático, o grupo irá buscar um teatro “despojado”, que valorize a relação entre palco e platéia, a improvisação e a interatividade. A figura do palhaço passará a ser o cerne do trabalho do grupo, que encontra, ao longo de sua experiência social e estética uma expressão baseada na ironia e na paródia, distanciando sua atuação cênica dos demais grupos inspirados no caráter espetacular e moderno do Novo Circo, como veremos a seguir.

### 3. SOBRE AMIGOS, PALHAÇOS, VAGABUNDOS E HERÓIS

#### 3.1 DO TEATRO AO CIRCO E DO ATOR AO PALHAÇO

Nenhum integrante dos Parlapatões, Patifes e Paspalhões nasceu no picadeiro. Não é fruto do acaso que Hugo Possolo, Alexandre Roit, Raul Barreto e Jairo Mattos chegaram ao circo através do teatro. Podemos argumentar que a trajetória destes rapazes corresponde a uma tendência destacada em nossa reconstrução histórica do teatro paulistano. Se até então procurei demonstrar como o circo passou a exercer grande influência no panorama teatral, a análise da trajetória dos integrantes dos Parlapatões irá permitir salientar outras particularidades desta “tendência circense”.

Hugo Possolo, em entrevista ao autor, relata que chegou às artes a partir de seu dom para a escrita. Jovem poeta, integrou um grupo formado a partir da Biblioteca Monteiro Lobato, dedicado aos versos e à literatura. Neste ambiente teve sua primeira oportunidade de trabalhar com teatro, no grupo Timol (Teatro Infanto-Juvenil Monteiro Lobato). A primeira tentativa de constituir um grupo ocorreu com estes amigos, que criaram um grupo teatral paralelo ao da biblioteca, chamado “Rua de Circo”. Porém a montagem que concebe como “profissional”, uma peça de sua autoria chamada *Quem é esse tal de Senhor Michel?*, teria sido muito posterior e se passava em um restaurante que, ao invés de refeições, servia cenas à opção do público determinadas no cardápio da casa.

O grupo desta montagem, “A vaca gritou mé”, era formado por diversos artistas jovens e entusiastas, mas ainda incertos com seu posicionamento artístico. A montagem teria recebido, segundo Hugo, uma crítica de Jefferson del Rios, que denunciava a falta de experiência de produção e pouco conhecimento das implicações de uma peça interativa. Mas já na segunda peça: *Quando Tenho Razão Não É Culpa Minha*, uma montagem que tratava das aventuras e desventuras de dois atores jovens querendo se profissionalizar em que Hugo contracenava apenas com Carmo Murano (que participou de algumas montagens posteriores dos Parlapatões), os artistas já teriam conseguido uma boa temporada, com público razoável e críticas positivas.

Hugo, que se consolidou como o diretor e dramaturgo do grupo destaca como as principais influências no início de sua atividade teatral o “teatro fórum” de Augusto Boal, a “linguagem despojada” dos Asdrúbals, e as montagens circenses do Teatro do Ornitorrinco e de Luiz Antônio Martinez Corrêa, no começo da década de oitenta.

Jairo Mattos, um dos fundadores do grupo em depoimento sobre sua trajetória, recorda a insatisfação com seus planos futuros, fato que fez com que deixasse de lado a

faculdade de veterinária em Porto Alegre e passasse a viajar pelas capitais brasileiras. Segundo o ator, na capital paulista encontrou Plínio Marcos que o estimulou ao teatro por sua aparência de “galã”, conseguindo para ele uma bolsa de estudos na recém inaugurada escola de Célia Helena, onde teve o primeiro contato mais formal com o mundo do teatro.

Raul Barreto atribui a uma desilusão amorosa e ao curso de teatro amador “Dramavisão” o estímulo inicial para o afastamento da engenharia em direção ao mundo das artes no início da década de oitenta. Participou, logo em seguida, de oficinas com os grupos cariocas Asdrúbal Trouxe o Trombone (quando este construía a *Farra da Terra*) e com o Manhas e Manias<sup>114</sup> em que, apesar de estreante, conseguiu o papel de protagonista na montagem do texto *O Dragão*, de Eugène Schwartz no recém inaugurado Sesc Pompéia. Procurou então Klaus Vianna para participar de suas oficinas voltadas ao trabalho corporal. A partir deste contato, foi convidado a realizar uma figuração em *Tartufo*, de Molière, que tinha Paulo Autran como protagonista. Mesmo com tal trajetória “ascendente” no palco, ao conhecer Antônio Nóbrega, ficou fascinado com suas performances e buscou alavancar sua carreira produzindo as montagens do amigo em detrimento de sua atuação cênica.

Alexandre Roit, em entrevista ao autor, destaca que o teatro foi o responsável pela mudança da orientação de sua formação, das ciências exatas para as humanidades. Esta busca encontrou uma canalização quando Maurício Paroni, recém formado pela EAD, compôs um grupo amador, no qual Alexandre se integrou. Poderíamos destacar que esta “conversão” é paradigmática para todo o elenco inicial do grupo. Todos são jovens rapazes, de classe média, que manifestam sua insatisfação com o mercado de trabalho e a formação profissional através da “migração para as artes”.

Como Hugo Possolo argumentou em um evento voltado a um público de teatro amador, a formação do grupo ocorreu “na rua”, não estando vinculada a qualquer instituição formal, destinada a promover um capital cultural especializado. Assim, o circo aparece aos integrantes como uma resposta adequada e imediata, um acesso valorizado e viável ao mundo das artes. Trata-se ao mesmo tempo de uma “descoberta de um universo popular” e da aprendizagem de uma forma de atuação cênica cuja característica principal é a oposição ao modelo “tradicional” de teatro.

Todos os integrantes do grupo destacam a montagem de *Ubu*, *Pholias Physicas*, *Pataphysicas* e *Musicaes* de Cacá Rosset como influência decisiva em suas trajetórias. Segundo Alê, “Aquilo para mim foi o cartão de visita para fazer com que eu me interessasse

---

<sup>114</sup> Não encontrei qualquer bibliografia acerca do grupo. O site [www.itaucultural.com.br](http://www.itaucultural.com.br) registra já nos primeiros espetáculos do grupo a presença de números de music-hall, atrações circenses e esquetes satíricos. Segundo o site, compõem seus fundadores: José Lavigne, Dora Pellegrino, Chico Diaz, Vicente Barcellos, Mário Dias Costa, Márcio Trigo, Carina Cooper, Débora Bloch, Andrea Beltrão e Pedro Cardoso. Raul Barreto em sua

por circo. E aí a história do *Ubu* estava nas graças da mídia, invariavelmente tinha uma matéria em algum lugar e acabou chegando as matérias relativas ao Circo Escola Picadeiro (...)” (Entrevista ao autor, setembro de 2007) <sup>115</sup>.

Entre os jovens artistas que passaram a se interessar pelo circo estavam todos os futuros integrantes dos Parlapatões, e portanto, não nos parece mero acaso o consenso deles em situar o Circo-Escola Picadeiro como fonte formadora do que veio a ser o grupo a partir de 1991 - ano que consideram a consolidação oficial da equipe. Como argumenta Alexandre Roit, em entrevista ao autor: “Para mim, mais revelador do que ter visto o Ubu, foi ter entrado no Circo-Escola [Picadeiro] e ver que todo mundo de teatro estava lá” (idem).

Se a montagem de *Ubu* de Cacá Rosset criou uma “moda”, um estilo, ela teve grande influência não apenas nos jovens atores dos Parlapatões, mas também em diversos outros jovens artistas, de forma que Cacá é o responsável indireto pela formação de diversas companhias de linguagem circense, como o Acrobático Fratelli, a Nau de Ícaros, o XPTO, Pia Fraus. Hugo Possolo, ao lembrar a montagem, destaca que ela preenchia exatamente as concepções iniciais do que viriam a ser os Parlapatões “Foi um impacto para mim. Eu e o Jairo Mattos vínhamos discutindo os textos de Jérôme Savary. Em *Ubu*, Cacá acertou a mão com o espírito de um espetáculo que remete à Savary, sim, como o trabalho dos Parlapatões também remete, mas é toda uma raiz anárquica que vem do Jarry, dos modernistas brasileiros (...)” (Santos. 2002:21). Jairo Mattos em entrevista ao autor relembra a tentativa de montar *Os últimos dias de solidão de Robson Crusóé*, de Savary, com Hugo Possolo,

A gente não conseguiu montar a peça, primeiro porque era uma grana de produção enorme para montar como devia mesmo, e na seqüência aconteceu o *Ubu*, que era exatamente o que a gente estava querendo fazer. E o *Ubu* foi um estardalhaço, um estouro. Estreou e arrebentou. E tinha todos os componentes que a gente queria do Savary. Então a gente virou café pequeno diante disso. Não tinha possibilidade. E isso porque o elenco do *Ubu* era só de feras, tinha: Chachá, Rosi Campos, Chiquinho Brandão (...) e o espetáculo pegava fogo mesmo. E a gente ficou intimidado mesmo, a gente não ia conseguir se aproximar daquilo. E se a gente tentasse ia virar arremedo” (Entrevista ao autor, em julho de 2007).

A montagem tinha na figura de José Wilson do Circo-Escola Picadeiro o responsável por todo o desempenho circense, e portanto, foi desenvolvida em grande medida na própria escola, cujos alunos mais antigos ficaram responsáveis pelos números acrobáticos. Segundo Hugo Possolo:

---

entrevista ao autor recorda que integrantes deste grupo iriam formar posteriormente tanto o programa televisivo “TV Pirata” quanto o “Casseta & Planeta” no Rio de Janeiro.

<sup>115</sup> Em um depoimento à da Revista E do SESC (de número 106, publicada em março de 2006), Alexandre Roit registra o seguinte: “(...) eu fui para o circo por causa da mídia e não porque eu pensei e refleti que, como formação de artista, ir para o circo seria muito bom” (disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas>).

(...) O espetáculo era um mega-hiper-sucesso não comercial, de uma visão anárquica, tal. Era o grande momento, acho que, do Ornitorrinco. Um dos momentos, mas acho que o grande momento de explosão do Ornitorrinco para o grande público. E aí isso foi uma influência muito grande. E eu via naquilo que o Cacá Rosset estava fazendo tudo aquilo que eu tinha visto no Jerome Savary e que eu gostaria de fazer. Eu até me propus a ser contra-regra do Ubu, vi que um contra-regra ia sair, conversei com o Cacá, aprendi a contra-regragem inteira em dois dias. E aí o Chiquinho Brandão me chamou e falou "Não vou deixar você..." e eu disse: Chiquinho, me ajuda, preciso desse emprego, preciso desse dinheirinho, me ajuda aí, tal, não estou fazendo nada além do circo ali, tá difícil, a gente ganha pouco... tal. Ele falou "Não, não, não" você é um artista, aqui tem pessoas de várias tendências e de repente você não vai ser respeitado como artista, vão te tratar como um técnico, não vai ser bom para você, eu não quero, eu não quero, eu não quero. E o Chiquinho proibiu o Cacá de me contratar. Eu fiquei com raiva do Chiquinho mas não demorou muito tempo, um mês, dois para entender o que ele estava falando. Sabe? Se eu quero ser artista, tenho que me dedicar a ser artista. Essa idéia de ir pegando empreguinho tapaburaco para a sobrevivência, claro que é importante, mas você se acomoda nisso... tem pessoas que se acomodam. Foi muito bom que isso tivesse acontecido ali. (Entrevista concedida ao autor, em maio de 2007)

Este depoimento de Hugo, extremamente interessante por revelar tanto a busca de um certo "ideal cênico" próximo do que o Ornitorrinco e Savary desempenhavam, aponta principalmente para a busca de um processo de legitimação dentro do campo teatral. Tal postura se relaciona com outro fato relatado em sua entrevista: "A gente era muito novo no Circo Escola, e eles já vinham fazendo espetáculos, e a gente ainda era muito cru. Tinha gente lá com quase um ano... gente que já fazia circo antes na Academia Piolim que já tinha experiência, sabia fazer os números" (idem).

Assim, tanto Hugo Possolo como Jairo Mattos (que viriam a se tornar grandes amigos), desprovidos do capital performático necessário para uma imersão imediata nas montagens (uma vez que o Circo Escola Picadeiro, em seu funcionamento habitual era uma "escola" durante a semana, e um "circo" no final de semana, apresentando números formados por seus próprios alunos), passam a desempenhar a função dos palhaços nos espetáculos enquanto intensificam suas técnicas circenses, sendo que estes tornaram-se quadros obrigatórios do "segundo bloco" da escola, que substituía freqüentemente a primeira equipe nas apresentações. Segundo Hugo, a primeira apresentação como palhaço junto com Jairo Mattos foi um fracasso, pois ambos não tinham idéia do que fazer: "(...) a gente foi lá e se vestiu de palhaço e entrou gritando, e a criançada começou a chorar" (ibid.). Após este incidente, segundo o artista,

(...) o Manoel Moura, que foi o meu grande mestre de palhaço, começou a dar os números, as reprises, ensinar os detalhes, tudo, tudo... aí a gente teve realmente aula para poder fazer o espetáculo. (...) E ele me adotou, o Manoel. Então assim, tinham quatro, cinco palhaços no espetáculo, mas o único que ele chamava de lado e dava dica era eu. Então eu me sentia privilegiado, eu tinha que responder àquilo. E eu sabia que eu gostava daquilo e sabia que a platéia ria muito comigo. Eu fui descobrindo coisas, fui

descobrimo e fui me aprofundando... não posso perder a chance. Tanto é que eu saí da Picadeiro como o primeiro palhaço formado pela Picadeiro Circo Escola, porque não tinha antes cursos e tal (ibid.).

Tal narrativa destaca a percepção de Hugo da aquisição de seu capital performático diferenciado naquele contexto, de forma que, ao buscar novas possibilidades de expressão estética, pois o Picadeiro não supria as necessidades econômicas e artísticas, Possolo passou a articular novamente um grupo de jovens artistas juntando os números de palhaço e “(...) mais umas outras maluquices, e aí a gente fez [um espetáculo], nesses teatros públicos, teatro-biblioteca, esses teatros distritais da prefeitura, e abarrotou de gente, era uma festa. E a gente viu... a bilheteria toda era nossa, inteira. E a gente falou: pô, aqui tem aqui um caminho” (ibid.).

A partir desta perspectiva, tanto Hugo quanto Jairo Mattos destacam alguns “bicos”, experiências breves nas ruas, em casas noturnas, e pequenas participações em vários espetáculos. Além das animações de festa que eram indicadas pela Picadeiro e dos espetáculos infantis, que produzia, Hugo Possolo conseguiu uma importante conquista artística e financeira ao ministrar oficinas de circo e palhaço: “Coisas que eu tinha algum conhecimento, mas que poucas pessoas tinham e que eu podia oferecer. Isso, acabou me sustentando um tempo (...) E aí eu cismeí, que eu cismeí que eu tinha que trabalhar na rua” (ibid.).

Jairo Mattos, que neste período participava da montagem de Cacá Rosset *O Concílio do Amor*, após diversas recusas de trabalho na televisão<sup>116</sup>, aceita a proposta de participar da novela “Barriga de Aluguel” da Rede Globo em 1990, que o notabilizou na grande mídia, alçando-o ao patamar de galã. Das oficinas que ministrava, Hugo recebe um convite para dar aula na Escola Livre de Teatro de Santo André, no mesmo período em que amadurece a idéia de ir para a rua. Para viabilizá-la, convida vários amigos, como Marcelo Milan, Regina Helena, Luís Amorim, Arthur Leopoldo e Silva e Alexandre Roit. A primeira formação estável dos Parlapatões (ainda sem nome) começou a ganhar corpo com o trio composto por Hugo, Leopoldo e Alexandre, que se constituiu como núcleo criativo: “(...) e aí esse núcleo, esses três é que acabaram se tornando o núcleo básico ali para fazer. A visão ao longe, do Jairo que queria fazer parte disso. Às vezes vinha, se apresentava, e tal. Então é um quarteto, digamos, aí a gênese do Parlapatões. Essa gênese de Parlapatões enquanto Parlapatões.” (ibid.).

---

<sup>116</sup> Desde o início de suas memórias, o grupo destaca sua anteposição ao “teatro comercial” e fundamentalmente à televisão. Tal orientação, claramente oposicionista à chamada “indústria cultural” relembra o trabalho de Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, e será uma das características fundamentais do grupo, a ser tratada mais pormenorizadamente ao longo da dissertação.



Ao referir-se a este período embrionário do grupo do início da década de noventa, Hugo destaca que as apresentações ocorriam em cima das reprises, dos números de palhaço aprendidos na Picadeiro, com Manuel Moura. A partir deste modelo, o artista chamava pessoas que conheciam os esquetes clássicos, ou que tinham outros quadros para apresentar: “E a gente nunca fazia mais do que dois, três números para poder passar o chapéu, ninguém ficava na rua mais do que vinte minutos, meia hora, era o tempo de uma roda. E esses números foram ganhando forma” (idem). Tal estrutura cênica foi posteriormente batizada como Aqui ninguém é Patão, não, pois como diz Hugo, neste período os artistas não se concebiam como grupo, eram apenas amigos unidos pelos objetivos de apresentarem-se na rua, encabeçados por Hugo.

O que fornece maior unidade à equipe é a tentativa de comprar um ônibus 65, indicado por Arthur, que seria a “casa-palco” do grupo em seu sonho mambembe. Como consta no livro comemorativo de dez anos da companhia Riso em Cena, de Valmir Santos, o objetivo almejado em conjunto faz com que os atores recorram “ao velho truque de oferecer um espetáculo para os amigos e superestimar o valor do ingresso em nome de uma causa que se acredita justa (...)” (Santos. 2002:23). Hugo fazia uma oficina de dramaturgia juntamente com Marco Ricca e Roberto Ricca, os administradores do Teatro do Bixiga, e pediu para os amigos dois dias da agenda do teatro para que o grupo fizesse uma montagem para angariar fundos para o ônibus. Partindo de seu repertório de palhaço, aliado às idéias que vinham tendo nas apresentações de rua e nas oficinas que ministravam, o grupo construiu sua segunda montagem, chamada irreverentemente de Nada de Novo.

É importante frisar que ao conseguir a pauta no teatro Bixiga, o grupo vê pela primeira vez um espetáculo “montado”, a partir da junção dos esquetes que haviam experimentado até então. Apesar de este espetáculo ter sido remodelado diversas vezes, (de fato ele ainda faz parte do repertório do grupo, sendo que pude assistir sua versão mais atual) é evidente a busca de outras influências, mais literárias e teatrais, que vão além das montagens das reprises circenses de rua. Nada de Novo conta com textos de Luis Fernando Veríssimo, Dario Fo, Tchekov, Rubem Fonseca, além das inspirações em Groucho Marx, Shakespeare, Karl Valentin, Philip Gaulier, Brecht e Jérôme Savary, fundidos com esquetes clássicos e com o estilo circense que já se apresentava como marca característica da equipe em vias de consolidação.

A partir dos relatos de Hugo e Jairo, pode-se perceber que o elenco, pela primeira vez, se vê como um coletivo, uma companhia teatral, com determinada “forma expressiva”, objetivos comuns e com o propósito de estabilizar-se (conquistar o ônibus almejado) e,

após tal etapa, traçar novas perspectivas para o futuro. É interessante também destacar que este “sonho mambembe” se liga em parte a uma visão “despretensiosa do teatro” mantida pela equipe, e por outro, a um ideal de “marginalidade artística”, uma forma de vida distinta da estabilidade profissional das profissões liberais para as quais estes jovens haviam sido encaminhados até então.

Assim, se a formação artística deste grupo me foi retratada nos relatos dos integrantes como mero fruto do acaso e da escolha individual, é fundamental destacar que os artistas que irão formar os Parlapatões possuíam os requisitos básicos para que esta “possibilidade artística” se apresentasse em suas trajetórias. Todos eram jovens, de classe média, homens, de famílias ricas ou sem dificuldades financeiras, que, em sua “conversão pessoal” às artes, tomam para si um ideal estético formado pela história do teatro brasileiro e pelo campo teatral paulistano, incorporando as disposições cênicas que sua atuação teatral será uma das principais responsáveis em difundir. Como já argumentei, se o grupo possui ideais quase “românticos” em seu surgimento, ao longo dos seus dezessete anos de teatro, os Parlapatões tornaram-se uma das principais referências em comédia no país.

Assim a perspectiva “mambembe” e “despretensiosa” do início da trajetória dos Parlapatões, bem como seus objetivos cênicos serão bastante modificados à medida que a equipe se inscreve no campo teatral, sendo impelida a tomar posições, defender suas encenações, conquistar sua platéia e fabricar seu nome. É também fundamental recordar a especificidade da expressão circense que, se por um lado implica em árduos treinamentos e grande preparo físico, por outro, permite uma aquisição de capacidades performáticas em médio ou curto prazo.

Após um ano de trabalho etnográfico realizado a partir da abertura de seu novo espaço em setembro de 2006, até meados de outubro do ano seguinte, no qual mobilizei minha experiência e interpretação das produções teatrais do grupo, me pareceu fundamental apresentar a trajetória dos Parlapatões, as peças encenadas, os discursos realizados, as filiações e tomadas de posição sustentadas a partir de uma forma de “ler” estes posicionamentos apreendidos em campo, e que constituem a particularidade da expressão cênica da equipe.

A tentativa de compreender e explicar a forma de atuação específica destes artistas me levou a centrar a análise em seus discursos, obras e atitudes relacionadas às suas noções de “teatro crítico” e “reflexivo”. Como irei demonstrar, acredito que tais ideais poderiam ser mais bem compreendidos a partir dos procedimentos paródicos empregados pelo grupo, bem como por sua busca de uma expressão “popular”, “despojada” e meta-teatral. Com estas escolhas expressivas, o grupo veicula ícones de um teatro “popular” – a

improvisação, a interatividade com a platéia, a explicitação da teatralidade – e formas contemporâneas de expressão cênica, como, a meta-teatralidade, a paródia, ironia, citações e auto-referência, comuns a outras obras teatrais do período.

Assim, ao longo de sua história, se por um lado as tomadas de posição estética da equipe buscavam remeter a um teatro “engajado” e “crítico” (a procedimentos, peças e características consagrados pela história e que são ideais objetivados pelos artistas), por outro lado, a inscrição específica destas práticas no mundo social e a trajetória particular do grupo levam a resultados distintos. Uma vez que as disposições da leitura das obras de arte são o produto histórico de um campo, neste caso, teatral, pode perceber que o projeto artístico do grupo direcionava-se para uma forma intersticial de expressão cênica, que remete a um ideal “popular” ao mesmo tempo em que se relaciona necessariamente com um público “burguês”, composto por artistas e entusiastas do teatro, pertencentes a um estrato da classe média paulistana.

Conforme os relatos dos Parlapatões, Jairo Mattos, ao terminar sua atuação na novela da Globo “Barriga de Aluguel”, regressou do Rio a São Paulo e arrematou as promissórias do ônibus desejado pela mais nova equipe de teatro, que, ao invés de centrar-se na reforma<sup>117</sup> do veículo, resolveu partir para nova montagem, buscando aproveitar o status de “galã nacional” de Jairo. Hugo, em sua entrevista ao autor, recorda que o grupo “(...) começou a ensaiar um texto que eu tinha escrito nessa oficina com o Zeca Capellini e a Cláudia Dalla Verde, que chamava Parlapatões, Patifes e Paspalhões (...)”. Arthur Leopoldo e Silva foi encarregado da direção da montagem, e conseguiu imprimir um processo de trabalho proveitoso, mas os problemas de produção acabaram dificultando o bom andamento da montagem, o que levou Arthur a abandonar a equipe<sup>118</sup>.

### 3.2 PARLAPATÕES, PATIFES E PASPALHÕES

Não apenas pelos depoimentos dos atores, mas também pela falta de registro audiovisual, de releases de jornal e críticas, pode-se considerar a peça que deu nome ao grupo um “fracasso” da equipe. Contudo, o texto dramático revela uma das primeiras buscas de “uma linguagem popular” pelo grupo, possível de ser percebida já no início da

<sup>117</sup> O ônibus foi levado a um ferreiro de Santo André, aluno da Escola Livre de Teatro, para que esse realizasse as modificações necessárias, que, contudo, nunca foram terminadas.

<sup>118</sup> Ao tratar da montagem, Hugo diz: “(...) quando não deu muito certo esse Parlapatões, Patifes e Paspalhões, não deu muito certo não... era uma produção bacana, ficamos em cartaz dois meses no João Caetano, um teatrão, o nome do Jairo não atraía ninguém, ninguém sabia que ele era o cara da novela das seis (...) [mas] tinham coisas muito legais no espetáculo. Tinha umas coisas de participação com a platéia, a gente dividia o sanduíche com a platéia serrando com serrote, era uma zoeira, uma farra, era divertidíssimo fazer. Quando a casa estava boa era ótimo, quando a casa estava vazia era divertido também. E fomos tocando. Mas gerou uma insatisfação no Arthur. O Arthur dava aula no Teatro Macunaíma e ele quis sair. E naquela hora o Jairo se aproximou. Então o grupo nunca deixou de ser de três, porque o Jairo voltou e ficou.”

peça. Após interagirem com a platéia, Zé Gabola e Bobugre, um falso-cego e seu ajudante, fogem da polícia e entram no palco:

Zé Gabola: (Sussurrando) Disfarça, idiota! Ta cheio di genti olhanu.

Bobugre: (Dançando) “Julieta-ta-tá tá me chamanu...”

Zé Gabola: Não é assim. Precisamu fazê algo pros home num pegá a genti.

Bobugre: Quis homê?

Zé Gabola: (Gritando) A puliça!

Bobugre: (Fugindo) Ondi? Ondi?

Zé Gabola: (Impedindo a fuga) Em lugá nium, mas si Elis alcança nóis, nóis precisa ta fazeno alguma coisa.

Bobugre: É. A gente podia pegá essas mandioca, que robamo na feira e fazê di conta que tamo vendeno.

Zé Gabola: Claro! Ao invés di comê, nóis vendí.

(...)(in: roteiro de Parlapatões, Patifes e Paspalhões)

A célebre dupla cômica do circo, o clown e o agosto<sup>119</sup>, ganha agora qualidades explicitamente popularescas e nacionais: malandros, trambiqueiros, ladrões, pés-rapados, que buscam sempre ganhar algum dinheiro, Zé Gabola e Bobugre acabam por entrar em um quiproquó logo que inventam vender as mandiocas como uma raiz mágica, que cura “espinhela, coceira, frieira, pum, resfriado, gripe, sapinho, unha encravada e o iscambau” (idem.). Na praça, encontram um office-boy e uma dona de casa e começam a contar histórias para vender suas ervas. Os clientes passam a atuar nestas histórias como atores<sup>120</sup> (a fantasia é ironicamente identificada como uma forma de novela). A metanarrativa (pois na história os personagens representam personagens) termina por revelar as verdadeiras intenções dos clientes, pois o office-boy era um batedor de carteiras que procurava comparsas e a dona-de-casa procurava um marido.

Como se pode perceber, a representação do tema, do comportamento e da fala populares são condensados em estereótipos evidentes. Estão presentes desde a retórica popularesca, os “tipos” bem definidos e caricatos, os engodos, mascaramentos e quiproquós da trama, que não rendem bons frutos.

Porém o grupo não se deixou desanimar. Após algum tempo de trabalho em conjunto, a equipe procurou o auxílio de um produtor. Contrataram Leopoldo de Léo Junior, que produzia as performances de Gracie Gianoukas, que em geral se apresentava no “Espaço Off”, segundo Hugo, “um ponto de agito em São Paulo”, onde participavam também diversos outros artistas, como Ângela Dip, Raul Barreto, Marcelo Mansfield, entre

<sup>119</sup> Esta dupla é a espinha dorsal do trabalho do palhaço. Trata-se de um “espertalhão”, o clown, e um cândido, inocente e “bobo”, o Augusto, de onde surge sempre toda a trama dos quadros circenses. No país, a figura do clown quase não aparece, e ele é substituído por um outro agosto, “menos crédulo”, que faz o papel de crítico e geralmente recebe o nome de “escada”. Para um debate competente acerca desses fatos no país ver Bolognesi, 2001. Ver também Fo 1999.

<sup>120</sup> A primeira história encenada pelos vendedores e clientes trata de um imigrante turco que persegue seu empregado, um camponês pobre e é passado para trás por dois trapaceiros. Na segunda narrativa, dois esfomeados buscam estratégias para roubar a comida de uma italiana e seu marido gago, o que acaba em muita briga e tortadas na cara.

outros<sup>121</sup>. Segundo Hugo, Jairo começou a receber diversos convites para trabalhos artísticos, e acabou por se retirar do grupo<sup>122</sup>.

Esta fissão gerou nova necessidade de remodelação das montagens. Partindo da experiência acumulada, formaram a peça *Bem debaixo do seu nariz*, que segundo Hugo, “é o mesmo espetáculo, só que feito por duas pessoas, e com uma amarração de rua, digamos, mais aprimorada. É realmente um passo adiante (...) E a gente pegou uma coisa de dupla, eu e o Alê, muito forte, por causa do *Bem debaixo*” (idem).

### 3.3 BEM DEBAIXO DO SEU NARIZ

Conforme registro audiovisual do arquivo do grupo, Alexandre Roit provido de uma perna-de-pau de cerca de um metro (oculta por uma calça preta do mesmo tamanho), interagia com os transeuntes da Praça da República ou do Parque do Ibirapuera (os dois lugares escolhidos pelo grupo para suas apresentações) antes mesmo do início da peça. Apenas sua presença já bastava para criar a estranheza e curiosidade do público que aumentava quando a “altura” do primeiro palhaço era ressaltada pela de seu partner, Hugo Possolo, que vestia sapatos no joelho, simulando a estatura de um anão.

Ambos os palhaços, dotados de instrumentos musicais, davam início ao primeiro quadro, em que o “baixinho”, apresentando-se ao público, visava tocar uma música para a platéia, porém, era atrapalhado sucessivamente pelo “grandão”. Hugo repreendia Alê dizendo que ele não podia “tocar ali”, ao que Alê concordava, desculpava-se e voltava a tocar em seguida logo ao lado. O conflito terminava apenas quando ambos entravam em consenso e executavam a música juntos.

Em outro quadro os dois palhaços davam início a um diálogo baseado no texto “O Destino” de Millôr Fernandes, publicado em *Fábulas Fabulosas* (1962), cuja comicidade centrava-se no humor verbal:

Ator II: Por onde você tem andado?  
 Ator I: Ih, passei uns dias no hospital.  
 Ator II: Eh, isso é mal.  
 Ator I: Nada, casei com uma enfermeira linda, e rica.  
 Ator II: Ah, isso é bom.  
 Ator I: Que o quê, isso é mau. Ela tem um gênio dos diabos.  
 Ator II: Eh, isso é mal.  
 Ator I: Não, não, isso é bom. O avô dela deixou uma herança e não preciso mais trabalhar.  
 Ator II: Oh, Oh, isso é bom.

<sup>121</sup> Como Cohen destacou o Espaço Off ligava-se ao movimento da performance art que teve início no país no começo dos anos 80 em São Paulo, ver pgs. 54 a 56.

<sup>122</sup> Hugo Possolo relata que: “(...) ele já tava meio assim, já não fazia tudo, então ficou meio eu e o Alê (...) e aí eu briguei com ele, e ele falou: ‘To fora mesmo, não vou ficar segurando vocês’. Foi honesto da parte dele, e tal. Eu sofri muito, porque eu tinha uma relação pessoal muito forte com o Jairo. E eu queria construir um grupo com esse cara, com esse grande amigo.” (Hugo Possolo em entrevista ao autor).

Ator I: Oh, Oh, isso é mau. Estou entediado sem ter mais estímulo. Além do que ela me perturba o dia inteiro.  
 (...) (In: Roteiro de bem debaixo do seu nariz).

Migrando do texto ao espetáculo, os atores apresentavam um número de malabarismo, no qual Hugo narrava a performance de Alexandre que realizava evoluções com bolinhas. Ao término da apresentação virtuosística, Hugo, com uma das bolinhas amarrada por um fio de nylon (quase invisível) em seu chapéu, fazia a reprise<sup>123</sup> da performance de Alê, com evoluções “inverossímeis”. O primeiro seguia realizando malabarismos com claves que eram roubadas por Hugo e ambos terminavam o quadro juntos em um número de passes de clave.

O último momento do espetáculo era um esquete conhecido como “Oração de São Luiz” e consistia em um palhaço ensinando o outro esta oração. O primeiro falava uma frase e pedia para o outro repetir a mesma coisa, ao que o segundo repetia sempre a frase “a mesma coisa” e não a oração. Interrompendo o número com algum pretexto, os palhaços passavam o chapéu, coletando contribuições espontâneas da audiência. Retomavam o número e o palhaço que se irritava com o *partner* inapto, colocava no texto da oração a seguinte frase: “conheci um palhaço bobo que bateu no chão com o nariz” enquanto empurrava o outro que se machucava. Com isso a dupla despedia-se do público e anunciava a apresentação do dia seguinte.

Como se pode ver, o humor que os Parlapatões levavam às ruas baseava-se em textos simples, de esquetes clássicos do circo, que geralmente tratavam da inconsistência de situações, da frustração da expectativa ou incongruências verbais. Partindo desta estrutura, a dupla enfatizava a comicidade do contexto, valendo-se da improvisação e do relacionamento direto com a platéia, além de utilizar a espetacularidade circense para impressionar o público.

Do início de suas apresentações até 1992, o grupo ainda instável, trabalhava com seus dois espetáculos: *Bem debaixo do seu Nariz*, e *Nada de Novo*. A partir da colaboração do produtor Leopoldo de Léo Júnior, os PPPs conseguiram uma temporada no Centro Cultural, e começaram a convocar a participação de convidados para uma nova versão de Nada de Novo. Entre estes, destacou-se o ator Raul Barreto, já conhecido dos atores desde o Circo-Escola Picadeiro e, que, após sua estadia na França, retornava a São Paulo e buscava trilhar seu caminho, distinto de Antônio Nóbrega.

<sup>123</sup> Reprise é um termo comum no circo e geralmente significa a performance de palhaços entre os números “sublimes”, “virtuosos” e “sérios” do circo, na qual não raro satirizam a apresentação anterior a partir de sua lógica de palhaço e sua “incompetência”. Ver Bolognesi, 2003.

### 3.4 NADA DE NOVO

Considerado o mais antigo espetáculo do grupo em cartaz e presente ainda no repertório da troupe, o espetáculo *Nada de Novo*, como o próprio nome indica, é uma reformulação de alguns esquetes de rua do “repertório do grupo” para serem realizados no palco. Mas a diferença desta montagem para as anteriores não se restringe apenas à modificação do espaço cênico e da relação entre atores e espectadores, pois o texto passa a desempenhar um papel cada vez mais importante. O prólogo de uma destas versões da peça já indica esta alteração:

Ator: Estamos aqui para novamente dizer: Senhoras e senhores, respeitável público, boa noite! Aqui está nossa companhia com seus Parlapatões, Patifes & Paspalhões para orgulhosamente não lhes apresentar Nada de Novo. Enquanto continuar o frio, nós ficaremos nesta sinistra sala de espetáculos e, quando as sementes germinarem os talos jovens de novo clarearem a terra e a relva escura, empreenderemos novamente as estradas do mundo, montados em nossos pequenos caminhões, sempre em busca de novas aventuras. Mas, por enquanto, estamos todos fechados ao resto dos acontecimentos cotidianos e a todos vocês que vieram aqui esta noite vamos fazer a festa! Nada mais justo, afinal vieram para se divertir e a nós compete satisfazê-los. Afinal, pagaram por isso. Como poderiam ter pago por um jantar ou uma noitada com uma prostituta. Mas não. Vieram aqui por algum motivo. Na verdade, eu acho que os senhores são uns idiotas. Provavelmente, a maior parte dos senhores tem aparelhos de TV em casa ou sabem que nas ruas existem bares e tantos outros lugares para se divertir... e os senhores vêm aqui, ouvir as misturadas besteiras de uns comediantes que já morreram, que quase ninguém ouviu falar? Estão gastando seu dinheiro à toa. Querem se iludir? Que podemos fazer? Dar-lhes algumas doses de mentiras. Fingiremos que somos outras pessoas enquanto os senhores fingem que acreditam e vossa fantasia está realizada. E mais que isso, só se falássemos a verdade. Acredito que é melhor não transformarmos o palco em divã. A não ser que alguém se habilite. Vamos evitar constrangimentos. Todos aqui querem algo leve. Leviano? Estou certo? Sendo assim, prendam sua imaginação e não deixem-se aprofundar em nossos truques. Afinal, só vai confiar em nós quem realmente for um idiota convicto. Boa noite e boa diversão.

Não apenas a ênfase textual, mas também a tendência de desfazer o ilusionismo teatral está explícita neste prólogo, no qual o ator “dialoga” diretamente com a platéia acerca da própria peça a ser apresentada. Além de criticar o ideal de entretenimento do teatro, dedicado ao “divertimento leviano”, e o suposto anacronismo desta arte em um mundo televisivo de diversões fáceis, o prólogo alude ao contrato ficcional cênico, visto como mentiras apresentadas no palco as quais os espectadores irão fingir que acreditam em prol de uma fantasia compartilhada.

A cena da loja de chapéus de Karl Valentin é também um bom exemplo da nova ênfase do grupo na palavra e na comicidade do nonesense:

Vendedor: O que deseja?

Cliente: Um chapéu.

Vendedor: De que tipo?

Cliente: Um para usar na cabeça.  
 Vendedor: Claro! Todos os chapéus são para usar na cabeça.  
 Cliente: Nem sempre. Na Igreja, por exemplo, eu não uso o chapéu na cabeça.  
 Vendedor: Mas o senhor não vai sempre à igreja, não é?  
 Cliente: Sempre não, mas daqui pra lá e de lá pra cá.  
 (...)  
 Cliente: Eu quero apenas um chapéu que me caia bem, afinal sou uma pessoa simples.  
 Vendedor: Basta que o senhor me dê a medida de sua cabeça para que eu lhe mostre um chapéu que lhe caia bem. Assim o senhor pode escolher.  
 Cliente: Mas eu não quero escolher.  
 Vendedor: Eu mostro vários para isso.  
 Cliente: Eu não quero vários. Quero apenas um chapéu que me caia bem.  
 Vendedor: Sua medida de cabeça?  
 Cliente: Minha medida de cabeça é 55. Mas eu quero um chapéu 60.  
 Vendedor: Um chapéu 60 vai ficar muito grande.  
 Cliente: Melhor grande e encaixado na cabeça, do que pequeno e caindo dela.  
 Vendedor: Meu senhor, se a sua medida de cabeça é 55, o senhor deve levar um chapéu 55, sempre foi assim.  
 Cliente: Aaaaah, não! Sempre não! Este é o problema dos comerciantes de hoje em dia, sempre presos aos velhos hábitos, incapazes de mudar ou aceitar qualquer tipo de mudança.  
 Vendedor: Desde que os homens são homens que um chapéu 55 é para uma cabeça 55.  
 Cliente: Desde que os homens são homens, meu senhor, suas cabeças vão mudando com os tempos. Desde que os tempos são tempos, tudo muda a cada instante.  
 Vendedor: Desculpe, mas qual a relação entre a mudança dos tempos com a medida da sua cabeça?  
 Cliente: É evidente que ninguém quer mudar nada, ninguém quer nada de novo.  
 Vendedor: Isto vai nos levar a uma discussão sem tamanho.  
 (...) <sup>124</sup>

Mas a peça *Nada de Novo* também tem quadros que dispensam o humor verbal, como na cena chamada de “combate do século” (inspirada no grupo britânico Monty Python) na qual Raul Barreto entra no palco trajado como lutador de boxe para enfrentar como desafiante, ele próprio, explorando o ridículo de um auto-ataque, com contorções de corpo e golpes baixos.

A “Aula de como fazer o público rir muito” é uma sucessão de narrativas de acontecimentos cômicos banais (puxar a cadeira do companheiro, lançar uma torta na cara do próximo, bater com uma vassoura no outro ao virar-se), narradas por Hugo Possolo, o professor, e encenadas por Alê e Barreto, seus auxiliares de número “1” e “2”. O tom narrativo pedagógico e supostamente teórico destas banalidades e sua execução séria e profissional pelos atores são os ingredientes mobilizados para suscitar o riso da platéia.

<sup>124</sup> A passagem de uma situação banal para um questionamento pretensamente filosófico e cômico é ilustrativa do tipo de humor almejado pelos Parlapatões.



A ridicularização da cultura de massa também se faz presente, como na paródia realizada por Hugo de um episódio de “jornalismo policial sensacionalista” de Gil Gomes, conhecido por sua voz e sua forma narrativa peculiares. O ator dubla o texto “em off” do jornalista, que conta uma história banal ocorrida em uma escola pública e que termina em assassinato. O humor é produzido pela ridicularização do “estilo narrativo” do jornalismo apelativo, que explora situações gratuitas e banaliza a violência, sendo que o quadro é encerrado com a música “Macho Man” do grupo Village People.

A interatividade da platéia, anteriormente restrita a diálogos improvisados entre atores e público, ganha novos contornos neste espetáculo, pois não raro os atores recrutam espectadores para as cenas, seja para realizar comentários sobre as performances, ou mesmo para executar ações no palco. É o caso do quadro “Máquina de Lavar Westing House - 1912 modelo luxo” em que os atores, após selecionarem três espectadores, dizem para a platéia que estes são os únicos capazes de realizar a mímica deste produto (supõe-se que é uma lavadora de roupa). Ao sinal, os espectadores (muitos deles sem compreender direito o que devem fazer) acabam por criar e apresentar instantaneamente uma mímica do produto segundo sua própria imaginação. O humor produzido baseava-se na exposição dos espectadores<sup>125</sup>, na imprevisibilidade das ações e também na ridicularização (e dessacralização) da atividade artística, relegada à “expressão intuitiva” dos espectadores.

Para além da ênfase no texto dramático, este espetáculo realizado no palco traz também diferenças de encenação, que nos levam a perceber semelhanças com o ideal do “Novo Circo”: a utilização de músicas é extensa e determina o ritmo da peça, a iluminação teatral, projeções de vídeo ou emissões de áudio (reprocessando geralmente de forma paródica as informações da mídia) são amplamente utilizadas e entre os quadros cômicos há sempre uma performance de habilidade circense (como malabarismo, ilusionismo ou acrobacia aérea). No último momento da peça, os atores proferem um texto que visa a ser reflexivo e “conscientizador”, por supostamente responder à indagação realizada no prólogo:

Ator: Senhores, senhoras, finalmente podemos revelar o grande motivo de estarmos reunidos aqui esta noite. Tudo mais que se passou nestes minutos atrás podem ser esquecidos, não têm mesmo significado algum. Não eram diversão, apenas distração. Viemos nos encontrar, talvez ao acaso, para simplesmente não ficarmos sós. Sim, porque todos nós somos absolutamente solitários. (...) Esta rosa que tenho aqui, por exemplo, é menos solitária que qualquer um dos presentes. Nós a colhemos há uns seis dias e ela está inteira e da mesma forma que estava em sua roseira. Nós lhe

<sup>125</sup> Em uma variação desta cena os atores posicionam no palco três espectadores selecionados e saem do palco por algum motivo sem dar qualquer instrução aos participantes, deixando-os sem ação. Depois de algum tempo, a platéia, “sensibilizada” com o constrangimento dos espectadores, acaba por aplaudir os “escolhidos” e os atores voltam ao palco.

demos água e a conservamos numa temperatura ideal para que pudesse sobreviver a todos os dias dessa temporada. Acreditam em mim? Pois esta rosa foi comprada agora a tarde só pra fazer parte da cena e é bem provável que ao final desta sessão vá direto pro lixo. Que importa? Todos nós hora ou outra vamos ter um fim também. Tão solitário quanto o desta rosa. Eis o grande tema da noite. A morte. Quem não aqui não tem medo dela? A senhora aí do lado não tem? Aquele rapaz ali? E que solidão ele ali não pode sentir ao deparar-se com o seu sorriso em casa diante do espelho? Que parte do corpo verá? É o seu esqueleto, a única parte do esqueleto humano visível. E, atrás de cada sorriso, riso está a morte (...) (in roteiro de Nada de Novo)

Com esta passagem os artistas buscaram estabelecer uma relação entre o riso e a morte e aludir de forma pretensamente filosófica à existência. O discurso “conscientizador” e o tema “incômodo” eram logo quebrados por uma cena escatológica, em que os três atores passam a escovar os dentes (a parte visível de seus esqueletos) em uma bacia comum, após o que ameaçam jogar a água na platéia, mas como no esquete clássico do circo substituem a água por confete. O encerramento da peça ocorre com todos os atores e músicos cantando de forma paródica a música “Emoções” de Roberto Carlos, com uma coreografia em cuidadoso descompasso rítmico.

Se tratamos das diferenças de *Bem debaixo do seu nariz* e *Nada de novo*, uma nova montagem logo traria alteração ainda maior no modo de expressão artística do grupo. Marcos Loureiro<sup>126</sup>, um amigo dos atores, informa-lhes sobre a realização da Jornada Sesc de Teatro, cujo tema estava voltado à comédia, o que faz com que Hugo apostasse no texto de sua autoria, *Sardanapalo*, escrito na oficina de Luis Alberto de Abreu<sup>127</sup>.

A peça transpirava certa orientação filosófica estimulada na oficina<sup>128</sup> e bem ao gosto de Hugo, que já se constituía como o líder intelectual do grupo, seja por sua formação humanista – além de formado em Jornalismo pela Cásper Líbero em 1984, Hugo passou pelo curso de História da Universidade de São Paulo, sem concluí-lo –, por sua experiência de engajamento político<sup>129</sup> e por seu capital discursivo e de mobilização. Tratava-se do embate de Alexandre, O Grande (e, nesse caso, o porte físico de Raul Barreto, ator convidado do espetáculo *Nada de Novo*, com mais de um metro e noventa, era perfeito para o protagonista), com uma lendária estátua de Sardanapalo, cujo epitáfio enigmático, que

<sup>126</sup> Loureiro diz ter conhecido Hugo e Alexandre em um projeto que Sérgio Pena (diretor do grupo Tantos e Tortos) havia chamado Hugo e Alexandre para uma montagem, devido ao conhecimento específico sobre o circo. Tornou-se grande amigo e companheiro de Hugo, estando presente e auxiliando as performances desde as tentativas iniciais na Praça da República e no Parque do Ibirapuera.

<sup>127</sup> É importante destacar a colaboração de Luis Alberto de Abreu e Antunes Filho logo no início da criação do Centro de Pesquisa Teatral do Sesc.

<sup>128</sup> Segundo depoimentos de Hugo Possolo e Mário Vianna, a oficina de Luis Alberto de Abreu partia de temas filosóficos, com ênfase em textos de Aristóteles e Bakhtin.

<sup>129</sup> Segundo o depoimento de Hugo: “(...) eu cheguei a me engajar numa vertente política ligada ao PC do B, que era uma vertente que mandava fazer trabalho na periferia. Então eu fui pra Mauá, até com codinome para tentar nos operários fazer lá um movimento artístico e tal. Foi bem pequena a ação, mas muito interessante.” (Hugo em entrevista ao autor).

pode ser sintetizado como: “Comi, bebi e trepei, o resto não vale isto” (In: Roteiro de *Sardanapalo*) faria com que o conquistador, deparando-se com a morte, se questionasse sobre o sentido de sua vida.

A montagem foi não apenas vencedora da Jornada conferindo legitimidade ao grupo, mas também alavancou grande espaço na mídia, pois Nelson de Sá (que fora colega de Hugo na Cásper Líbero, e se lançava profissionalmente na carreira de crítico teatral no momento), ao assisti-la, a considerou como a revelação do evento, publicando na *Folha de S. Paulo* um artigo encorajador e, logo em seguida, uma entrevista com Hugo na capa do caderno Ilustrada, intitulada “Sardanapalo faz rir da razão ocidental”<sup>130</sup>.

Nelson de Sá apresentava o grupo como tendo uma perspectiva crítica e filosófica, fornecendo com isto o primeiro respaldo significativo para que ele conseguisse galgar maior espaço no mercado teatral paulistano. De fato Hugo argumenta em seu depoimento que *Sardanapalo* modificou a visibilidade e conferiu também uma identidade aos Parlapatões, que deixou de ser tratado como voltado ao público infantil: “E com isso a gente falou, pô, a gente tem que aproveitar essa crítica e pôr esse espetáculo em cartaz. E saímos atrás de teatro” (Hugo Possolo em entrevista ao autor).

Leopoldo conseguiu um galpão do antigo teatro Mambembe, onde a equipe ficou em temporada por um ano e meio, com nova formulação do espetáculo, aproveitando a arquitetura do local, ambientando a montagem em “espaço alternativo” ao invés de manter a estrutura do palco italiano. A platéia foi colocada em cadeiras giratórias no centro do galpão, enquanto os atores utilizavam toda a área periférica para sua apresentação. Como registra Valmir Santos no livro acerca da história do grupo: “Ali os Parlapatões têm a chance de lapidar o espetáculo, o tratamento cenográfico e o espírito da rua” (Santos. 2002;31).

Após esta temporada, segundo Hugo “(...) a gente começou a receber convites para viajar, pra fazer em outros lugares, para apresentar outros espetáculos, quando não podia o *Sardanapalo* era o *Bem de Baixo*, ou o *Nada de Novo*, a gente tinha o que oferecer” (Hugo Possolo em entrevista ao autor). Com tal demanda, Raul Barreto, que até o momento era “ator convidado” e realizava diversos projetos paralelos (já havia trabalhado com Antônio Nóbrega em espaços abertos no projeto Palanque, e com Gabriel Villela na peça *Mambembe*), diminui sua “autonomia” à medida que o trabalho do grupo exigia presença cada vez mais constante. Estava formado o núcleo central dos Parlapatões.

Se os atores parecem atribuir o sucesso da montagem à divulgação na Folha de São Paulo, como mera “decorrência do trabalho” ou mesmo como “acaso”<sup>131</sup>, a análise da

<sup>130</sup> Capa do caderno Ilustrada da Folha de São Paulo de 5/11/1993.

<sup>131</sup> Em sua entrevista, Hugo frisa a falta de recursos da montagem, que reaproveitou o material cenográfico de outra peça entre outras dificuldades de produção.

filmagem da peça e do texto dramático dos arquivos do grupo me permitiu uma perspectiva mais distanciada do sucesso de *Sardanapalo*. A percepção de algumas mudanças de postura estética aponta para outras questões que ajudam a compreender o sucesso da peça. De início, o grupo passou da rua ao palco italiano, e dali ao “espaço alternativo” do galpão, mas manteve um tom anárquico, debochado, explicitando a teatralidade e brincando com as convenções do palco.

Esta “fórmula” que viria a se constituir como a principal característica do grupo, pode ser compreendida como uma forma de “brechtianismo circense”, por remeter a um tipo de interpretação como a da atuação “popular” chinesa que o próprio Bertold Brecht se inspirou na elaboração de sua teoria do distanciamento<sup>132</sup>. Com evidente influência do teórico alemão (bem como de Augusto Boal), os Parlapatões, partindo da figura do palhaço, atuavam explicitando a encenação, o cenário, o “personagem”, evidenciando o próprio veículo de enunciação. Realizavam assim uma interpretação não-ilusionista, não-catártica, buscando a empatia com a platéia exatamente no processo de afastamento da representação naturalista, apesar deste objetivo (diferentemente do que propunha Brecht) não ser em si um procedimento conscientizador, político ou dialético.

Também a forma narrativa empregada no espetáculo (que iria tornar-se uma característica do grupo) mesclava o épico com o farsesco e o cômico, promovendo uma paródia da antiga história de Alexandre, O Grande. A “estética do escracho” e da “precariedade” foi assumida pelo grupo para benefício do espetáculo<sup>133</sup>, e os comediantes, ao buscar contar uma história fabulosa sem os recursos mínimos, conquistam uma “fórmula cênica” promissora.

Para além da cena, o amadurecimento dramaturgico desta peça (comparado aos esquetes anteriores e à peça fracassada que deu nome ao grupo, *Parlapatões, Patifes e Paspalhões*) é evidente. De início, a série de quadros cênicos realizada até então é substituída por uma narrativa ficcional, com maior permanência de personagens, um texto linear, uma preocupação dramaturgica, que a diferencia da atuação mais “performática” do espetáculo anterior.

### 3.5 SARDANAPALO

No registro em vídeo que o grupo mantém da estréia de *Sardanapalo*, pode-se ver que, antes mesmo do início da peça, os atores iam ao hall de entrada do teatro receber os

<sup>132</sup> Ver “O Efeito de Distanciamento nos Atores Chineses” In: Brecht, Bertold. Teatro Dialético, Rio de Janeiro, Ed: Civ. Brasileira, 1967.

<sup>133</sup> A “precariedade” utilizada em cena pode ser compreendida como um dispositivo irônico, pois revela algo por sua semelhança evidenciando também sua diferença.

espectadores, formando um “clima” de grande descontração e interatividade. Após encaminhar a platéia aos seus assentos, “seqüestrar” um espectador que faria parte da narrativa, apresentar todos os personagens da trama, anunciar que o espetáculo trata da liberdade e citar uma frase de Jean Paul Sartre, Tânatos, o “mestre de cerimônias” da peça, tomava a palavra e argumentava: “Não contaremos aqui nenhuma história complicada, nem desconhecida. Na verdade poderíamos contar a vida de qualquer homem. Em nosso circo miserável, o que interessa é o homem comum” (In: roteiro de Sardanapalo). Neste momento, o espectador “sequestrado” entra em cena, amarrado e amordaçado. Tânatos referindo-se ao espectador, prossegue:

(...) É, ele não tem nada de novo para nos contar. No luxuoso circo que foi a vida desse infeliz, nem em sonhos ele consegue ser importante. Porém, eu posso transformá-lo. No entanto, após esta transformação, eu serei a sua sombra. Seguirei seus passos (...) Consigo perceber o que se passa em sua mente. Leio seus pensamentos claramente. Ele conta que teria sido Alexandre da Macedônia, o imperador grego que conquistou todo o mundo conhecido em seu tempo. (In: roteiro de Sardanapalo).

Em um truque de mágica nada ilusionista, o espectador acorrentado é “transformado” em Raul Barreto, que será Alexandre<sup>134</sup>. A primeira cena logo apresenta o eixo da peça. Alexandre recebe a notícia de que seu pai, o Imperador Felipe, acabou de morrer em uma batalha, e ao invés de mostrar-se abalado, responde a Sabujo, seu informante: “Com o rei Felipe, meu pai, morto, passo a ser o homem mais importante do mundo helênico” (idem).

Antes de prosseguir com a narrativa, os atores apresentam de forma paródica a trajetória de Alexandre, em uma fusão de referências antigas e contemporâneas<sup>135</sup>, como na cena em que, para sinalizar a passagem do tempo, representam uma metáfora de Alexandre fazendo a barba: Raul arremessa três facas em um alvo enquanto o narrador profere os dizeres da famosa propaganda de aparelhos de barbear: “a primeira faz tchum, a segunda faz tcham e tcham, tcham, tcham, tchaaaam!” (idem.)<sup>136</sup>.

Uma vez “apresentado”, os atores voltam a narrar a trajetória do protagonista, que, ao lançar-se em suas viagens, apaixona-se por uma donzela de nome Tália, com quem

<sup>134</sup> Tânatos ainda ironiza a metamorfose “Viram que transformação? Viram como pegamos aquele homem velho e caquético e o transformamos no belo e jovem Alexandre? É a mágica da nossa arte. O quê? Não deu para perceber direito? Foi tão rápido que passou longe da capacidade óptica dos espectadores (...)” (In: roteiro de Sardanapalo).

<sup>135</sup> Segundo a narrativa, Alexandre, que insiste em ser chamado de “O Bom” (ao invés de “O Grande”), era hábil em domar feras e em matar inimigos a esmo. Entretanto, era também muito indisciplinado, pois chegava e casa de madrugada, acordava tarde, bebia muito vinho, fumava uns cigarros esquisitos, não obedecia a seu pai e insistia em invadir a Babilônia.

<sup>136</sup> As ironias articuladas para tratar da trajetória de Alexandre são um exemplo da forma que o grupo utiliza para produzir a comicidade: o recurso a informações presentes no senso comum, seja a partir do recurso às vagas noções da “antiguidade” ou mesmo a partir da paródia da ação da mídia.

promete casar-se após dominar o mundo. Para isso, Alexandre recorre aos conselhos de seu professor, o filósofo Aristóteles:

Alexandre: Scatá, filósofo Aristóteles!

Aristóteles: Scatá Imperador César!

Alexandre: Alexandre! Alexandre, o Bom!

Aristóteles: César, Alexandre, Napoleão, Sadan Hussen, George Bush, Pelé, é tudo a mesma merda. O que está acontecendo com você meu garoto? (ibid.)

Antes de conseguirem conversar sobre os avanços de seu principal oponente, Dário, um informante, entra em cena e revela ao Imperador e ao filósofo que a mais cruel arma de seu oponente é sua sedutora filha, Tália (com quem Alexandre havia acabado de prometer que iria se casar). Além disso, entrega-lhe o braço amputado de seu pai que ainda segurava um pergaminho contendo seu maior segredo. No pergaminho estava escrito: “Alexandre morre no fim”. Os atores realizam a cena da morte de Alexandre, e Tântatos prossegue, conduzindo a narrativa:

Tântatos: (...) Acontece que desde que os gregos inventaram este ritual, o Teatro, o tema acaba sendo sempre o mesmo: a morte! Desculpem, se usamos um pretexto banal como o envelhecimento súbito de Alexandre para mostrar-lhes este final óbvio de que Alexandre morre. É que dessa forma não criamos expectativas! Pronto, já sabem que ele morre no fim (...) Melhor voltarmos aonde estávamos, com Alexandre buscando ajuda de seu preceptor Aristóteles, no quadro ABC: “De como a crise financeira internacional tem abalado o mundo da filosofia” (In: roteiro de Sardanapalo)

Buscando a sabedoria de Aristóteles, Alexandre, desesperado, solicita ao professor que lhe ajude a achar a solução para dominar o mundo. Este cobra de seu pupilo algum dinheiro alegando que “a situação não está fácil”. Após um diálogo em que aludem aos escritos de Paulo Coelho como uma das mazelas da filosofia, Alexandre pede emprestado um livro de Aristóteles para esconder nele sua espada. Relutante, Aristóteles entrega a ele o livro de sua autoria acerca da Comédia<sup>137</sup>.

Por fim, no campo de batalha contra o sanguinário Dário, Alexandre se depara com uma estátua assíria e uma misteriosa inscrição, com os dizeres: “Eu Sardanapalo, fui o Rei da Grande Nínive. Olhai para mim, sou cinzas. Entretanto, construí Anquial e Tarso em um único dia. Comi, bebi, trepei e gozei durante toda a minha vida. Todo o resto, tesouros, poder, conquistas, não valem isto. Sim, aí está a verdadeira sabedoria para os homens” (ibid.). Esta inscrição faz com que o Imperador perca sua tranquilidade, reflita sobre seus planos de conquista, e acabe por entrar dentro da tumba de Sardanapalo, encontrando-se com o espírito:

Alexandre: Eu sabia. Eu sabia que enfrentaria este espectro! Venha Fantasma! Venha me enfrentar!

<sup>137</sup> Em Sardanapalo, o motivo da suposta existência do livro sobre a Comédia de Aristóteles dá margem a diversas piadas e ironias.

Sardanapalo: Para que eu vou te enfrentar? Já estou morto, filho.  
 Alexandre: Então como é que você, mesmo morto, ainda se vale daquele epitáfio? Um morto aproveitando coisas que na vida lhe deram um prazer passageiro. Uma inscrição imbecil.  
 Sardanapalo: Imbecil, não! Ó o respeito! Quem é você? Alexandre, aquele que nunca consegue ir montado em seu cavalo Bucéfalo? Ou aquele que ao invés de desatar o Nó Górdio, deu-lhe logo uma castimbada?<sup>138</sup> Ah não! Foi aquele que resolveu se apaixonar pela filha de seu maior inimigo! Olha, é tanta cagada que perdi a conta.  
 Alexandre: Nada, mesmo estas cagadinhas, não irão me impedir de conquistar o mundo!  
 Sardanapalo: Ô saco. E pra quê você vai conquistar? Escuta, você já parou para pensar que depois que você acabar de conquistar o mundo, você num vai ter mais porra nenhuma para fazer? Ah, não, vai ter sim... Vai se casar, ter filhos e descansar todos os dias como se fossem um domingo hein Alexandre?

Após revoltar-se contra seu destino, Alexandre “mata” o espírito Sardanapalo com o livro da comédia, mas não consegue escapar de Tânatos, caindo em seus braços. Os atores rompem a seguir o já tênue “fio narrativo” em prol de uma comunicação direta com a platéia, buscando apresentar outros finais para a história.

Para isso, ao invés de apagarem novamente as luzes cênicas para criar o ambiente da tumba como haviam feito antes, os atores solicitam que todos os espectadores fechem os olhos, o que traria o mesmo resultado. Hugo Possolo diz à platéia que este procedimento tem um efeito tão bom que até mesmo Gerald Thomas se interessou. Ao prosseguir com a narrativa, os atores logo recrutam um espectador (geralmente o próprio acorrentado do início do espetáculo) para subir ao palco e reproduzir a estátua de Sardanapalo, cruzando os braços como quem “dá uma banana”, após o que toda a platéia deveria proferir o epitáfio: “comi, bebi, trepei e gozei! O resto não vale isso!”. A interpretação do espectador da filmagem assistida foi logo elogiada pelo narrador dizendo que iria recomendá-lo para Antunes Filho.

Estas referências satíricas aos dois mais importantes encenadores do período é um exemplo do processo de construção do nome e do status da companhia em relação às demais tomadas de posição estéticas. Além disto, tais referências ao “mundo teatral”, que serão uma constante nas montagens do grupo, tem efeito cômico pelo fato de grande medida de seu público ser proveniente de um estrato da classe média com um conhecimento geral acerca do panorama teatral paulistano.

Nas demais versões finais da história, ao invés de inquietar-se com o epitáfio, o imperador seguiria seu caminho, sem se importar com o significado da misteriosa frase, ou então, um mendigo (que tinha pouca importância na trama) acaba por revelar-se o

---

<sup>138</sup> Em uma cena anterior os atores realizam a metáfora do nó Górdio como os obstáculos e dificuldades com que o imperador se deparava, os quais foram geralmente resolvidas com base na violência.

“verdadeiro” Sardanapalo e diz: “Que importa quem fui eu? Sardanapalo não representou nada para a história deste Ocidente (...)” (In: roteiro de *Sardanapalo*).

Como visto, o último momento da peça é totalmente centrado na interatividade com a platéia, de forma que os atores, ao relacionarem-se com o público, aludem ao tema da inevitabilidade do envelhecimento e da morte, bem como ao diminuto percurso de uma vida humana em comparação com a História da humanidade. Esta passagem é uma tentativa reflexiva de fazer com que os espectadores atribuam a “moral da história” do espetáculo às suas próprias vidas.

Não há dúvidas que, entre as peças em repertório do grupo, *Sardanapalo* é a que possui um formato diferenciado. Nela, os Parlapatões abandonaram as esquetes em que até então se apoiavam, os temas ligeiros, o contraste cômico de situações fugazes em prol de uma forma específica de narrativa épica e paródica, que versa sobre uma “antiguidade” repleta de referências helênicas, fragilmente presentes no senso comum. A partir destes ícones (Alexandre, O Grande, Aristóteles, a Macedônia, a Babilônia, a Assíria, alguns deuses Gregos), os Parlapatões realizam sua “atualização histórica” da narrativa, em um deslocamento cômico que mescla o presente (lâminas de barbear, recessão econômica, Sadan Hussen, George Bush, Pelé) ao passado, valendo-se da interatividade e da explicitação do ilusionismo teatral (com comentários sobre a cena, o personagem, a interpretação, o “meio teatral” paulistano).

A montagem realiza um rebaixamento das grandiosas referências clássicas presentes em nosso imaginário, retratando o Imperador Alexandre como um anti-herói e os “grandes feitos” da história antiga como fruto de acasos. Ao parodiar a História e o poder, questionar a validade do império (a conquista econômica e de status) em detrimento de algo que seria um “verdadeiro” objetivo pessoal, o grupo tem a pretensão de lançar uma dúvida existencial a cada espectador, para que reflita sobre seus reais “projetos de vida”.

Com tais modificações, os Parlapatões conseguem atingir uma fórmula que irá ser quase sempre visível em suas montagens posteriores: uma narrativa teatral épica e paródica, cuja graça se apresenta sobre sua própria enunciação e atuação. Trata-se do que concebi como um “brechtianismo circense”, um processo de distanciamento na narrativa (uma forma épica e paródica de contar a história) que é próprio da figura do palhaço, por suas “licenças de atuação”, pela subversão das expectativas e pelo desrespeito às convenções e fuga do ilusionismo teatral <sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Recordamos aqui dos comentários de Décio de Almeida Prado acerca de Dercy Gonçalves e sua capacidade de improvisação, derivada da revista e do circo. Segundo o crítico, em uma montagem cujo diretor havia realizado uma marcação cênica segundo a qual o galã deveria parar por uns momentos na porta, Dercy logo comentou: “Pode Entrar. Está esperando passar os préstitos?” (Prado, Décio de Almeida. 2001:354). Para



Almejando um uso mais “reflexivo” da comicidade, seja por sua metateatralidade (o deboche sobre as convenções cênicas) ou por sua oposição ao “besteirol”<sup>140</sup> e ao “humor televisivo” (ao veicular conteúdos moralizantes ou suscitar a reflexão), o grupo consegue fundir com sucesso na peça algumas concepções “modernas” do teatro (meta-teatrais, improvisadas e baseadas na paródia *cult*) e “populares” (valendo-se do palhaço, da interação com a platéia e carnavalizando o imaginário sublime da antiguidade helênica presente em nosso senso comum).

Conquistando acesso ao “meio teatral”, dotados de certa identidade cênica, os Parlapatões passam a ter de portar-se frente aos seus semelhantes, construindo relações desejadas com os demais grupos e buscando filiações. Tal situação pode ser exemplificada a partir do depoimento de Hugo, quando recorda o primeiro festival de teatro que participaram, em Canela: “(...) ali a gente fez contato com muita gente, muito diretor, muito artista que a gente gostaria de ter, não conhecia e tal. Começou a virar uma redezinha de contato, de amizades, de convívio no *metier* artístico” (Hugo Possolo em depoimento ao autor). Outro acontecimento fundamental destacado por Hugo foi o encontro do Movimento Brasileiro de Teatro de Grupos em 1991, organizado pelo grupo “Fora do Sério”, oriundo da Unicamp, em que, a partir de uma brincadeira, conseguiram aproximar-se do Grupo Galpão<sup>141</sup>.

Amir Haddad foi outra influência fundamental neste evento. O contato que tiveram com o ex-integrante do Teatro Oficina permitiu a reorientação estética e política do grupo<sup>142</sup>. Em seu depoimento, Hugo relata que,

---

Décio, “(...) tudo o que há nela de bom, pertence ao imprevisto, ao impremeditado, ao extemporâneo – não à peça” (idem: 54).

<sup>140</sup> Segundo Flavio Marinho (2004), o que se convencionou chamar de “besteirol” são espetáculos de esquetes, realizados em dupla, que geralmente parodiam as formas tradicionais de representação teatral. Para o autor, o primeiro espetáculo deste gênero teria sido Quem tem medo de Itália Fausta, de Miguel Magno e Ricardo de Almeida, que estreou em São Paulo em 1979. Além destes fundadores, o gênero que teria sobrevivido até o século XXI, comporta ainda Mauro Rasi, Vicente Pereira, Miguel Fallabela, Guilherme Karam, Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro, Thais Portinho, Stella Miranda, Maria Padilha e Luiz Carlos Góes. Diversos atores de renome teriam integrado algumas produções de besteiro, como Vera Holtz, Diogo Vilela, Débora Bloch, Fernanda Torres, Luis Fernando Guimarães, Regina Casé entre outros.

<sup>141</sup> O incidente foi relatado da seguinte forma por Hugo: “E aí eu três da manhã mais ou menos, depois de tomar umas cervejas, bati na porta do quarto deles, o Chico, eu lembro da cara dele abrindo, assustado, sem saber quem eu era, abrindo e eu falei: “Olha, boa noite, eu sou do grupo Parlapatões de São Paulo, gostaria de dizer que se vocês, do Grupo Galpão, precisarem de alguma coisa, podem me solicitar, nos estamos no quarto tal”. O cara não entendeu, falou obrigado, tal. Deu cinco minutos, foi o Alexandre lá e fez a mesma coisa, falou o mesmo texto (risos). Mais cinco minutos eu voltei lá, falei “Olha, passou uns dez minutos, gente, eu acho que não aconteceu nada com vocês, para vocês ligarem, mas, se precisarem a gente está aqui à disposição”. E eles começaram a sacanear a gente também, ficamos muito amigos e tal (...)” (Hugo Possolo em entrevista ao autor).

<sup>142</sup> Amir Haddad após sua saída do Teatro Oficina, passou a radicalizar sua postura de “democracia cênica” ao escolher a rua como espaço cênico principal de suas atividades. Sua particularidade está em não conceber diferença entre o artista e o espectador, buscando uma colaboração entre as partes, que concebe como “horizontalidade artística”. Em seu depoimento, registrado por Maria Delgado e Paul Heritage em Diálogos do Palco, Hamir destaca a rejeição do palco italiano como proposta política e estética: “Quando deixei a cena italiana e passei a trabalhar nos espaços abertos, onde a relação ator-espectador se diferenciava muito, comecei também a me questionar a respeito da questão da horizontalidade e a estabelecer alguns princípios de

(...) ouvir o Amir Haddad, no Encontro de Grupos e em outros momentos, me clareou isso naquela época, e ajudou a ter esse pensamento que eu tenho hoje. Porque ele dizia: - “Nós não podemos ter no resultado de um espetáculo, a herança de um processo que é antagônico ao que o processo está dizendo”. Se o espetáculo quer fazer alguma provocação, falar alguma coisa sobre a liberdade, a humanidade, ou até ser um espetáculo cético, o processo dele não pode ser contraditório a isso. Então eu não consigo entender certas obras, porque eu falo “pô, o processo veio impregnado dessa liberdade”. Eu não consigo entender que um ator seja acuado. Se ele é um artista, ele não pode estar acuado, ele tem que estar à vontade, ele tem que estar disponível, e aí eu vou ver um espetáculo do Zé Celso, eu vejo isso acontecer, e eu vou ver o espetáculo do Antunes em qualquer fase, eu vejo o processo dele acontecer e não é um processo que me agrada. E eu acho que é um conflito mais contemporâneo do teatro. E quem me fez... me ajudou a enxergar isso foram os questionamentos do Amir Haddad. E o questionamento também da instituição do teatro, em função do espaço físico. Porque até então eu fazia os meus espetáculos de rua, eu sabia que a rua me ajudava muito, mas eu não conseguia traduzir a diferença, e os questionamentos, os exercícios todos do Amir, aquela experimentação toda dele tal. Agora eu acho que o Amir não foi além também. Ele tem um pensamento maravilhoso, um processo maravilhoso, só que esse processo não se traduz no resultado. Já o Zé Celso consegue (...) (Hugo Possolo. Depoimento ao autor. Grifos meus)

Acerca do depoimento acima, é fundamental destacar que, para compreender e explicar a idiosincrasia do grupo, para a construção de sua identidade em meio ao panorama teatral, ele precisava posicionar-se em relação aos demais, sustentando filiações, oposições e principalmente, “traduzindo a diferença” de sua atividade, tanto de forma explícita em sua atuação, quanto em seu discurso. O discurso torna-se assim tão importante para o processo de legitimação como a própria prática artística, uma vez que orienta e define a constituição dos códigos necessários para se perceber esta atividade como dotada de sentido e valor, sendo veiculado na mídia, em debates, eventos e na vida cotidiana entre seus pares. É importante destacar que este discurso não é monológico, mas ocorre em um processo de negociação entre os artistas, seus concorrentes e demais instâncias dotadas de legitimidade para representá-lo ou analisá-lo.

Porém, apesar de “lançados” no “mundo teatral”, o grupo ainda busca consolidar seu “estilo” e precisa firmar-se com montagens que lhe garantam uma posição estabelecida entre seus concorrentes em vias de consagração. Desta forma, os Parlapatões se propõem a investir no diferencial circense sem abrir mão da “orientação filosófica”<sup>143</sup> do texto anterior. O texto *Zéroi*, também de autoria de Hugo Possolo, foi concebido em 1994 e ganhou o Prêmio Estímulo para ser produzido no ano seguinte, quando o grupo voltou às ruas com

---

horizontalidade durante o espetáculo. Isso eu trabalhei muito tempo a ponto de abandonar totalmente qualquer idéia de verticalidade (...)” (apud Delgado & Heritage 1999;126).

<sup>143</sup> Como veremos mais adiante, esta característica é antes paródica do que propriamente filosófica, uma vez que a o resultado reflexivo veiculado pela dramaturgia e encenação não vai além de uma mensagem “politicamente correta”.

uma montagem de grande porte, contando com a participação da Companhia Cênica Nau de Ícaros.

### 3.6 ZÈRÓI

Os 1000 m<sup>2</sup> da estrutura montada ao ar livre e as quatro toneladas de equipamentos utilizados pela montagem são exemplos da ambição da empreitada. Tudo para contar a história de *Zèrói*, um “Zé-ninguém” transformado em herói, que é submetido a uma tarefa hercúlea. Segundo Possolo, o objetivo é “reflexivo”, semelhante ao da montagem anterior:

Hugo: (...) eu queria fazer um anti-herói, mas não um anti-herói... eu queria que um palhaço, esse Zé Ninguém, esse idiota fracassado fosse alguém que tentasse morrer e que não conseguisse. Então eu parti de um pressuposto de que a humanidade se tornaria imortal da noite para o dia por um efeito mágico. Na verdade é uma disputa entre Deus e a Morte, e a Morte resolve fazer greve, e as pessoas não morrem mais e aí são perpetuados os sofrimentos da dor, porque as pessoas levam facadas e não morrem, criam-se deformidades, pessoas sem cabeça, pessoas sem pernas continuam vivas. E esse idiota, por ser idiota demais é convocado para recuperar a mortalidade. É o inverso, é necessário que as pessoas morram. E ele vai, vai, vai, luta, consegue, muito sem querer, e ao final, ele ganha um presente: “ele vai ser o primeiro a morrer” (Hugo Possolo em entrevista ao autor).

A imensa estrutura de produção foi viabilizada não apenas com o dinheiro conquistado a partir do Prêmio Estímulo, mas com diversos apoios culturais, permutas e com nova ajuda do Sesc. Segundo Hugo Possolo, houve grandes dificuldades na execução do projeto, desde a quantidade de material empregado a problemas de relacionamento e colaboração com a Nau de Ícaros. Este atrito foi sintetizado da seguinte forma pelo diretor:

(...) o primeiro resultado não foi legal, porque era uma mistura aí de um show circense com uma dramaturgia que se esfacelou para poder abrigar pessoas que não tinham capacidade como atores, entendeu? E aí eu também cedi (...) Então ficou um híbrido. E a gente recebeu o convite do Festival de Porto Alegre, eu chamei a Carla Candiotto, falei Carla, me dá uma força, me ajuda aqui. Ela falou “Você vai ter que optar entre a dramaturgia e o circo”. Aí eu falei, vamos pro circo. A dramaturgia não vai dar conta, porque eu não tenho atores, eu tenho circenses. Então eu ceifei toda a dramaturgia, tirei tudo, deixei as coisas em cima do meu palhaço, em cima da capacidade do Raul e do Alê, de serem engraçados, me apoiei neste tripé (...) (Hugo Possolo. Entrevista ao autor)

Para além das dificuldades de produção e de direção de elenco, sem dúvida a dramaturgia de *Zèrói* não consegue estabelecer a mesma relação com o público que a de *Sardanapalo*. Apesar de pretender manter a mesma fórmula de uma narrativa épica, despojada e cômica, a trama, tomando grandes dimensões ficcionais e “lendárias”, não era situada em um contexto ou tempo histórico. Além disso, grande parte das metáforas empregadas para promover uma “crítica social” ou mesmo para suscitar o riso não eram amplamente compartilhadas pela platéia.

Na montagem de Zèrói, encontramos como personagens o ganancioso e calculista Cardeal Copan, os Evangélicos Guerreiros do Bem (alienados e submissos aos ditames de seu líder Ivan, “O Gélico”), retratados de forma cômica, principalmente nos momentos de seus rituais, o imoral Rei Daminhão, que além de despótico é também extremamente antiético, os Traficantes do Morro, que de tão poderosos são supostamente capazes até de seqüestrar a morte, entre outros personagens menores. Como visto, a peça baseia-se em “alegorias imprecisas”, basicamente citações a questões palpitantes do contexto social (a explosão evangélica, a onipotência dos traficantes, a corrupção e ineficiência do poder executivo), e que por isso são polêmicas, complexas, e não fornecem o mesmo “terreno fértil” do senso comum para serem exploradas como mera referência pela comédia e paródia.

Relacionando-se com estes “tipos”, aparece o protagonista, a partir do procedimento inverso de Sardanapalo: ao invés de ridicularizar uma “celebridade histórica”, os PPPs promovem em sua trama uma heroicização de um Zé Ninguém (como o próprio nome Zèrói sugere), que passa de sua marginalidade voluntária para uma tarefa muito acima de suas capacidades: recuperar a morte. Aqui é interessante destacar que, ao invés de promover um resultado cômico e rebaixador, este “Zé” articula as conotações “românticas” e oprimidas do povo, canalizadas através da figura do palhaço, um ser fracassado por definição, incapaz de realizar as mais simples tarefas, quanto mais esta grandiosa empreitada<sup>144</sup>.

Por outro lado, o conflito dramático central da peça se apresentava claramente, pois, a partir da idéia da imortalidade, o grupo chegava novamente a uma crítica ao “poder”, como se pode perceber neste diálogo entre Cardeal Copan e Rei Daminhão, dois dos personagens centrais da trama:

Copan: A desgraça da imortalidade é uma febre sem fim. Bonum ex malo nonfit. De um mal não pode resultar bem algum. Veja como pensa o povo! Se morressem agora iam querer a salvação eterna. Mas como não morrem, já se sentem eternos!

Daminhão: E então?

Copan: E isto lhes basta! Não querem mais a salvação. Logo, acham que não precisam mais rezar. Se não rezam, não vão à Igreja. Se não vão à Igreja, não têm motivos para dar dinheiro à Igreja. Sabe o que aconteceu? Os cofres da Igreja estão vazios! Muito vazios! ... Desde o sumiço da ditadura o caixa das Igrejas não arrecadou nem um quinto do que arrecadava antes. Assim o Celestial Bank vai à falência. Se a Igreja não tem dinheiro, o mesmo pode acontecer com o Reino. Para quê pagar impostos? Em breve, o rei será pobre... Pior, eternamente pobre!

Daminhão: Dói no fundo do meu bolso!

Copan: Precisamos trazer de volta a Figura Hedionda da Morte! (In roteiro de Zèrói)

<sup>144</sup> Como sintetiza Possolo em sua entrevista ao autor, se Sardanapalo tratava do sentido da vida para um poderoso, Zèrói trata do sentido da vida de um fracassado.

Para resolver esta questão os dois personagens mais poderosos do local recrutam Zèrói que é incumbido de trazer a Morte novamente ao Reino. Em sua trajetória errante, após passar por diversas provações, Zèrói retorna frustrado ao reino e encontra novamente Cardeal Copan e Rei Daminhão.

Zèrói: (...) Não. Chega! Quero ter histórias para contar para os meus filhos... quero mostrar que pelo menos um dia tive poder sobre a vida! Que fiz dela o que quis!

Daminhão: Jamais você terá poder sobre a vida, Zèrói! Eu tenho, por mim, o próprio poder sobre a vida! A história é dos vencedores, Zèrói! Veja só que momento triunfal! Por isso é que eu sou o rei e você é um Zé Ninguém. (para fora) Traficantes do Morro! Tragam a figura Hedionda da Morte que eu por mim mesmo mandei raptar!

Entram os traficantes do Morro trazendo um saco. Música solene. Desembrulham o saco. Dentro está um garoto pobre, magro e desdentado (...)

Daminhão: Que é isso? Este moleque não é a Morte!

Traficante I: Aí doutor, para mim esse troço esquelético é a Morte, sim.

Traficante II: Olha como é magro! Só osso” É a Morte em pessoa. Né, não? (idem)

Seja pela empatia construída entre a platéia e este “Zé Ninguém” que busca ter algum valor histórico, ou mesmo pelo embate melodramático deste sonhador com a História (dos vencedores), ou do retrato de um favelado elevado a ícone das mazelas sociais, o que a peça transparece é a orientação “politicamente correta” de “denúncia social” em metáforas que já não promovem o efeito cômico desejado. No fim da peça, a Morte reaparece para conferir uma reviravolta na trama:

Morte: O Rei Daminhão se achou poderoso a ponto de acreditar que me raptou. O Rei pensou que podia ter poder sobre a Morte. E agora, irei mostrar o meu poder.

Daminhão: Eu por mim mesmo resolvi. Fugirei junto comigo próprio.

Daminhão tenta atravessar a ponte. Gesto da Morte. Daminhão cai da ponte.

[Mas Zèrói salva o Rei]

Zèrói: A vida é sua, Rei Daminhão.

Morte: Desta vez o Rei escapou. Mas de hoje em diante, qualquer um poderá ser levado por mim, se este for o desejo de Deus. Eu tive minha lição sobre o poder. Rei Daminhão teve a sua lição sobre o poder. Não posso levar Rei Daminhão se Deus não quer. Esse é o poder sobre a vida. (ibid.)

Ao fim da narrativa, o Cardeal Copan acumularia também a função de Rei, realizando um acordo com os demais personagens para permanecer no poder. Como recompensa por seus esforços, Zèrói é o glorioso primeiro beneficiado a morrer.

A análise do texto e depoimentos<sup>145</sup> nos permite perceber na montagem questões que vão além das dificuldades de elenco e de grande investimento ressaltados por Hugo em sua entrevista. Se é possível compreender a intenção de manter certas semelhanças “estruturais” entre Sardanapalo e Zèrói (principalmente o tema da morte, a forma de

<sup>145</sup> Não foi localizado registro em vídeo da peça.

narrativa épica e as metáforas cômicas), a diferença entre os dois textos dramáticos também salta aos olhos.

Fundamentalmente, a paródia acerca de figuras pretensamente presentes no senso comum do público freqüentador do teatro (Aristóteles, Alexandre “o Grande”, imaginários sobre a Antiguidade) dá lugar a uma narrativa fantástica com personagens que representam metáforas frágeis, ambíguas, que dão margem a significados imprecisos e variados, não atingindo o efeito paródico da derrisão de figuras “sacralizadas” do espetáculo anterior.

Entretanto, se o “atrito” com a Nau de Ícaros não nos parece ser o principal motivo da peça não ter atingido o sucesso esperado, ele permite acompanhar um processo de diferenciação estética entre os Parlapatões e os demais grupos de circo-teatro do panorama paulistano da década de 90. Isto, pois, a partir de 1995, os Parlapatões passam a distanciar-se desta proposta de espetáculos mais voltados à “performance circense virtuosa”<sup>146</sup>. No momento em que diversos grupos concorrem por notoriedade em suas montagens, e aperfeiçoam-se nas técnicas acrobáticas, os Parlapatões passam a valorizar exclusivamente a interpretação cômica, a improvisação e a busca de uma dimensão “popular” de atuação centrada no palhaço. A montagem que sucede *Zérói*, chamada *U Fabuliô* evidencia este fato, por sua pequena produção, sua pesquisa de fontes populares e sua ênfase na interpretação cômica.

### 3.7U FABULIÔ

A peça, uma tentativa de “abrasileirar” as *fabliaux*, um gênero francês de fábulas dos séculos XIII e XIV, busca valer-se do universo popular medieval como tema, tendo como ênfase a comédia, o texto, a interatividade com a platéia (a peça era de rua), mantendo a mesma característica épica e anti-ilusionista que será distintiva do grupo. *U Fabuliô* parece concretizar os objetivos que a montagem de *Parlapatões Patifes e Paspalhões* não atingiu. O crítico Nelson de Sá destaca em artigo para a *Folha de S. Paulo* a proposta do grupo: “Buscam no circo, na Commedia dell’Arte, elementos para um novo teatro popular: contemporâneo, urbano, das ruas de São Paulo. Também buscam uma nova dramaturgia, de maior fantasia, nada naturalista”<sup>147</sup>.

A estréia do espetáculo ocorreu como convite da Jornada SESC de teatro, que havia revelado o grupo três anos antes, e convidou os Parlapatões a realizar a abertura<sup>148</sup>. Na filmagem mantida em acervo pelo grupo, vemos estranhos seres, rotos e esfarrapados,

<sup>146</sup> A única exceção será a montagem *De lá pra cá, de cá pra lá* (a ser tratada adiante), concebida e desenvolvida por Alexandre Roit, o ator com maior “capital circense” da companhia.

<sup>147</sup> Sá, Nelson Guia da *Folha de São Paulo*, 30/8/1996.

preenchendo o espaço do palco com uma carroça, um barco com rodas e asas (segundo o roteiro da peça uma homenagem ao pintor O. Bosch) e diversos barris. A trupe se apresenta como uma nau de loucos e dementes, que venderão a “milagrosa” (e multifuncional) “Banha da Juruba” aos espectadores<sup>149</sup>.

O narrador-protagonista Jão Dimas destaca que a história a ser contada é a de Quirico, e para tanto, realizam uma “abertura musical”, anunciando o espetáculo e inserindo o espectador em um mundo narrativo e fantasioso. A trama logo é explicitada tendo a banha da Jurumba como o elemento mediador da narrativa e a solução para o final do conflito dramático.

Após a apresentação dos personagens e de seus conflitos trágicos a narrativa centra-se na história de Quirico (personificado por Raul Barreto, que apresenta-se cantando um Coco de Embolada chamado “O Meu Nascimento” a partir de versos de Bráulio Tavares e Antônio Nóbrega<sup>150</sup>), um comerciante que passava longos períodos longe de casa. Em um destes momentos de ausência, outro comerciante, ao flertar com sua mulher, Deodata, disse saber que Quirico a traía, incentivando-a a “dar o troco com a mesma moeda”. Despachando o galanteador mas não a idéia, Deodata vai conversar com o Frei, que pede que ela confesse seus pecados. Ela não tem pecados, a não ser sonhos eróticos com o próprio frei, que, aproveitando a ocasião e revelando seu lado nada clerical, propõe um encontro na próxima oportunidade. Porém Quirico desconfia e coloca seu empregado Jão Dimas para vigiar a mulher.

Para conseguir concretizar seu objetivo, o Frei precisa enganar Jão, que vigia a mulher de seu patrão, e o faz através de um grande quiprocó, pelo qual Jão acaba por acreditar que foi ele mesmo quem manteve relações sexuais com a mulher de seu patrão<sup>151</sup>. No dia seguinte, o marido, voltando antecipadamente, frustra nova investida do Frei e percebendo que há algo de estranho, pede satisfações a Jão. Após uma extensa investigação, Quirico acaba descobrindo a verdade e busca “resolver o assunto”. Encontra

<sup>148</sup> Na realidade o convite do SESC era voltado a outro evento que não ocorreu. Como forma de remediar a encomenda do espetáculo, a instituição convidou o grupo para abrir o evento Jornada SESC de Teatro.

<sup>149</sup> Para exemplificar o funcionamento da Banha da Juruba, mostram ao público uma batata, que “parece estar condenada a ser uma batata para todo o sempre”, porém, aplicando a banha da juruba num porrete e desferindo um forte golpe na batata, ela “surpreende as expectativas, mudando seu aspecto físico”. A partir desta piada, enquanto os atores narram as virtudes da juruba, um deles vai destruindo com o porrete diversas frutas e legumes, propositalmente lançando os pedaços na platéia.

<sup>150</sup> Reproduzimos aqui uma parte desta canção para destacar as diferenças textuais das montagens anteriores: (...) Com um mês de gravidez eu já estava mexendo./ Com dois estava correndo. Com três peguei a chorar / Com quatro abri um olho. Com cinco dei um pinote. / Com seis eu dancei um xote e aprendi o be-a-bá. / Com sete meses lá dentro eu já tava falando./ E perguntei: “Oh, mamãe, quando eu vou sair desse lugar?” / Quando foi com oito meses, mamãe mandou que eu me aquietasse./ E me disse: “Meu filho, você já nasce, mas pare de me infernizar (...)” (In: roteiro de U Fabuliô)

<sup>151</sup> As cenas que aludem ao sexo são muito criativas: dois atores, cada um com um abajur em sua cabeça manipulam um pano que alude à cama de Deodata, que ora encobre, ora mostra os atores que realizam cenas acrobáticas que remetem à posições sexuais inverossímeis.

Deodata na igreja se confessando e sem hesitar, mata o religioso a pancadas, sem perceber que este não era o Frei, mas sim o Capelão. Quirico pede perdão e sigilo sobre a desgraça à sua mulher, que consente. Enquanto Quirico ordena a Jão que enterre o morto, o Frei faz novos galanteios a Deodata, e acaba por revelar-se mulhereengo. Ofendida e enciumada, Deodata o mata e faz o defunto passar-se pelo anterior, sendo que Jão, crédulo, enterra o morto como se fosse o anterior.

Após toda esta trama em que cada casal suspeita da fidelidade de seus companheiros, todos os protagonistas acabam loucos, se reúnem na “nau dos loucos”, e passam viajar a esmo, vendendo a Banha da Juruba, a “única solução para os seus males”. Apesar de ter tido pouco tempo para conceber o espetáculo, *U Fabuliô* é talvez a montagem mais eficaz do grupo sobre o “tema popular”. O tom épico, desta vez presente apenas na abertura e no término da trama, confere uma ambientação da narrativa que permite diversas liberdades de interpretação e de interatividade com o público. A história dramatizada, apesar de não ter o mesmo tratamento épico, busca explicitar a teatralidade seja com a liberdade de interpretação (revelando sempre ao público as intenções dos personagens), ou mesmo com a busca de derrubar o ilusionismo teatral.

Os motivos populares são conhecidos: o tema recorrente da traição com o Padre, nau dos loucos, o engodo da multifuncionalidade da banha da juruba, os qüiproquós comuns nas narrativas populares, bem como os temas cantados compõem uma imagem popular da trama. De fato o grupo trabalha sobre uma idéia de “popular idealizado”, baseado em referências da Idade Média e que recebe apenas alguns “temperos nacionais”: um ou outro passo de capoeira, uma embolada cantada, sotaques nordestinos ou referências às cidades brasileiras.

Ao recuperar certo ideal de “teatro pobre” devido ao cenário diminuto e propício ao teatro de rua (consistindo apenas no barco alado, tábuas e baús), o grupo centra seus esforços na comicidade da interpretação. A preocupação com uma perspectiva crítica ou moralizante é deixada de lado em prol de um resgate da intensa relação com a platéia e da exploração da teatralidade<sup>152</sup> que já se estabelecem como marcas da “estética parlapatônica”. Apesar de “nada inovadora”, a trama é mais bem amarrada do que a de *Zêrói*, menos “fantasiosa” e mais ajustada à expectativa da audiência que o grupo já vinha conquistando.

A intensificação do foco do trabalho do grupo na atuação cômica e na figura do palhaço tem nova chance de aperfeiçoamento quando, em 1997, a convite de Neyde

---

<sup>152</sup> Além de diversos momentos de improvisação em cena aberta, a explicitação das convenções cênicas são amplamente mobilizadas, como na cena em que Jão Dimas e o Frei conversam através de uma porta, que nada mais é do que uma tábua que os atores seguram (e brincam com a possibilidade dela cair).



Veneziano, Hugo Possolo é convidado a protagonizar o espetáculo *Piolim*, um texto de Perito Monteiro em homenagem ao centenário de nascimento de Abelardo Pinto, o palhaço Piolim, com estréia marcada para o Festival de Teatro de Curitiba.

### 3.8 PIOLIM

A negociação dos artistas acabou por fazer com que o espetáculo fosse produzido e estrelado pelos Parlapatões, que tiveram uma “inserção formal” no circuito de peças *mainstream*<sup>153</sup>. Desta forma, Piolim (novamente uma peça de grande ambição, cujo investimento não foi pequeno) possuía um grande cenário (de inspiração construtivista), figurino cuidadosamente realizado (pesquisado em referências visuais da época), além de diversas coreografias e canções.

Apesar de ter seu trabalho cada vez mais centrado na figura do palhaço, é importante destacar que o grupo nunca havia escolhido o circo como tema de suas montagens, tampouco havia orientado suas pesquisas circenses em um resgate da “tradição brasileira”. Desta vez, o ensaio, pesquisa e execução dos esquetes de circo de Piolim ficaram a cargo dos Parlapatões, que procuraram diversos palhaços tradicionais para conseguir ampliar as informações necessárias para a montagem.

Nelson de Sá, em uma crítica para a *Folha de São Paulo*, destaca que o grupo: “(...) foi atrás do velho mestre circense Maranhão, que havia sido professor de circo de Piolim (...) Fizeram questão também de conhecer a família de Chicharrão, rival de Piolim, e pesquisar roupas com o palhaço Pururuca”<sup>154</sup>. Segundo Miriam Scavone em reportagem à revista *Veja*: “Parlapatões não vêm da tradição circense mas sempre “trocam figurinhas” com a velha-guarda para descobrir um ou outro truque, herdando de Piolim, Arrelia, Torresmo, Oscarito e Jacques Tati (FR) para, contudo, desenvolver um estilo próprio”<sup>155</sup>.

Resgatando sua origem no Circo-Escola Picadeiro, e reivindicando certo vínculo com uma “tradição” circense, com *Piolim*, o grupo aparece pela primeira vez como representante da arte circense “tradicional”. Entretanto, como sintetizou Hugo em uma entrevista com Nelson de Sá, referindo-se a *Nada de Novo e Bem Debaixo do Seu Nariz*: “(...) em nenhum momento se quis fazer o resgate do circo” (apud Sá, 1997:369). Tal perspectiva curiosamente parece ter também vigorado na montagem de *Piolim*, pois, segundo o depoimento de Hugo Possolo em entrevista ao autor, o espetáculo lhe interessou: “Não pelo circo, mas pelos modernistas” (Hugo Possolo entrevista ao autor).

<sup>153</sup> O Festival de Teatro de Curitiba é conhecido nacionalmente como uma “vitrine de peças”, uma vez que geralmente concentra montagens inéditas, planejadas para estrear em sua programação.

<sup>154</sup> Sá, Nelson. *Folha de São Paulo*, 12/7/97.

<sup>155</sup> Scavone, Miriam. *Veja*, de 16/7/97.

A peça articulava três eixos: a relação de Piolim com seu rival Chicharrão, mencionando a polêmica acerca de quadros de palhaço que o primeiro supostamente teria roubado do segundo (que ficou conhecido em detrimento de Chicharrão<sup>156</sup>), a relação deste com os modernistas Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Menotti Del Picchia<sup>157</sup> e a morte de Piolim em alusão ao desaparecimento do circo.

Assim, se para os atores, o interesse maior era a relação do palhaço com os modernistas, a ênfase do texto, da direção e da encenação parece enfatizar um tom saudosista e romântico, que percorria a montagem, voltada a homenagear o centenário do nascimento deste famoso palhaço brasileiro, como se pode ver em uma fala do início do espetáculo:

Piolim: Estou contente com a vida que levo. Tenho meu circo, o povo que ri de minhas graças e a garotada que está sempre me aplaudindo. Vivo do circo e não pretendo deixá-lo. Nasci com a serragem no sangue e o meu céu é a lona! Minha família sempre foi de circo, eu vim ao mundo praticamente num pavilhão... Quero morrer no circo. Em plena cena. Com o público rindo de minha última palhaçada. Eles rindo de mim e eu ... deles! (In: roteiro de Piolim)

A se julgar pelos objetivos dos atores e da direção, bem como pelos depoimentos dos primeiros, não é difícil perceber que os problemas entre direção e atuação foram grandes. Segundo os Parlapatões, o “estilo” de sua atuação não era compatível com a encenação visada pela diretora Neyde Veneziano (que mobilizava ideais do teatro de revista) e tampouco com o tom do texto de Perito Monteiro. Apesar dos problemas, a peça foi um “estouro”, com grande sucesso de público e crítica, mas segundo os atores, não era executada “com prazer”, não era “agradável” de se apresentar. A platéia, contudo, realizava-se com o espetáculo que deixou nova marca na trajetória do grupo, conferindo novo destaque entre a programação dos festivais, valendo à equipe a conquista do Grande Prêmio da Crítica APCA na categoria Infantil e permitindo ao grupo nova visibilidade (e o estatuto de um dos maiores representantes da “palhaçaria” no país), endossados pela crítica e público.

Os conflitos aqui destacados entre os Parlapatões e seus semelhantes permitem destacar certa orientação que norteará o caminho do grupo ao longo de seu processo de consagração: os Parlapatões iriam se opor tanto ao processo de “modernização do circo”

<sup>156</sup> Uma das cenas do espetáculo resgata o quadro clássico de palhaço: “O Namoro dos Pássaros”. No início da cena Chicharrão reclama do fato de Piolim ter roubado a idéia dele, ao que este responde:

Piolim: E você copiou de quem?

Chicharrão: Deixa pra lá parceiro, vamos trabalhar...

Piolim: Não, agora me fala: copiou do Benjamin, do Chaplin ou do Karl Valentin? ... Do Figurinha, Do Arrelia ou do Pimentinha... Me explica, do Didi ou do Tiririca? (...) In: roteiro de Piolim.

<sup>157</sup> Como ilustra o Coro dos Modernistas no fim do espetáculo: “Tupi, or not tupi / That is the question pra mim: / Palhaço, mago, louco. Estrela tupiniquim / Matar a fome no almoço antropofágico / Vamos comer o Piolim” (In: roteiro de Piolim)

(como denunciado por Bolognesi), como ao “resgate saudosista e romântico” desta forma expressiva (como era a proposta de Veneziano).

Elegendo caracteres diferenciais desta forma de atuação cênica - a figura do palhaço, a improvisação, a explicitação da teatralidade e a exposição das convenções do palco -, o grupo procura sua inserção no panorama teatral e conquista sua legitimidade a partir de uma fusão de referências que mobilizam tanto o “essencial” da cena popular, distanciando-se do “folclórico”, como operam segundo tendências da cena “moderna”, sem se filiarem diretamente à performance<sup>158</sup>.

O ano de 1998 é um marco na história dos Parlapatões. Apesar de contarem com dois espetáculos programados e com recursos disponíveis para sua execução: *Não Escrevi Isto* (que havia conquistado o Prêmio Estímulo Flávio Rangel no ano anterior), e *De cá pra lá, de lá pra cá* (contemplado com o Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem), o grupo aceita uma proposta do diretor Emílio Di Biasi, de encenar um texto que condensa toda a obra de Shakespeare em 99 minutos.

O resultado é [ppp@wilmshkspr.br](http://ppp@wilmshkspr.br), a versão parlapatônica do texto *A Obra Completa de William Shakespeare, Compactada* de Jess Borgerson, Adam Long e Daniel Singer, traduzida por Bárbara Heliodora, que condensa as 37 obras de Shakespeare em uma só. O artigo de Valmir Santos para a *Folha* registra a fala de Possolo revelando a empatia com o texto: “Os autores americanos parecem que copiaram a gente, com o mesmo jogo de improvisado, a atualização, a brincadeira com o público”<sup>159</sup>. Não é esta, porém, a visão do jornal *Correio Braziliense*, que aponta para a “mudança de estilo” do grupo - “Para ser exato apenas uma cambalhota e uma perna-de-pau lembra o estilo circense dos Parlapatões, há oito anos interpretando personagens que misturam circo e teatro de rua”<sup>160</sup>. É importante destacar que, apesar de distanciarem-se formalmente da figura do palhaço, a paródia, o “escracho” e a explicitação da teatralidade vigoraram intensamente na peça.

Esta montagem definida por Hugo como o “maior sucesso comercial” da companhia<sup>161</sup>, se apresentou por todo o país, para platéias lotadas, incentivadas pela maior

<sup>158</sup> Tal concepção se encontra bem reproduzida na matéria de Mônica Rodrigues Costa publicada na Folha de São Paulo em 28 de novembro de 1998: “Possolo, Roit e Barretto são atores ou palhaços? Desse território intermediário, em que os gêneros da representação se confundem, os Parlapatões atizam o público, mais uma vez, com piadas que ironizam a violência, a publicidade, a banalização das imagens e que remetem à “commedia dell’arte”, pelo menos no humor cáustico, de provocação da platéia (...) Para ser risível, Possolo diz que explora do kitsch ao brega, seja a piada do circo, a arte grotesca ou “a tirada de estilo mais inteligente, quando diz respeito ao assunto.” (Mônica Rodrigues Costa, Folha de São Paulo, 28/11/1998).

<sup>159</sup> Santos, Valmir. Folha de São Paulo, 17/4/98.

<sup>160</sup> Artigo não assinado, Correio Braziliense, 12/8/98.

<sup>161</sup> Segundo Loureiro, se Sardanapalo foi um primeiro sucesso, “O grande boom dos Parlapatões foi o [ppp@wilmshkspr.com.br](http://ppp@wilmshkspr.com.br), porque o que aconteceu? Acho que foi a primeira vez que um grupo, dito ‘experimental’ que desenvolve uma linguagem não comercial, foi parar no teatro da Faap. Porque estreou no teatro da Faap, onde só tem grandes produções”. O diretor também destaca o bom relacionamento da família de Barreto com os dirigentes do teatro, o que facilitou tal acordo, em que pesou também o currículo de Emílio Di

difusão espontânea na imprensa da história do grupo. A partir da análise do texto, das críticas e da filmagem do espetáculo, é fácil perceber que o grande sucesso da montagem deve-se ao reprocessamento do legado shakespeariano a partir de um olhar paródico que “atualiza” e destrona sua sacralidade. Tornando as cenas novamente populares, o grupo vale-se da licença poética do legado da palhaçaria, para tomar suas liberdades cênicas e construir a desejada relação de interação direta com a platéia.

### 3.9 PPP@WLLMSHKSPR.BR

A abertura do espetáculo registrado em vídeo pela companhia em uma das apresentações no teatro da FAAP já demonstra o tom paródico da montagem: o público ouvia como fundo musical a trilha do início do programa federal de rádio “Voz do Brasil” enquanto as cortinas se abriam e no palco vazio (porém iluminado e repleto de fumaça) estava Alexandre Roit. Ele realizava seu prólogo, uma paródia das “instruções de segurança das companhias aéreas”<sup>162</sup>, e apresentava a missão do grupo: “captar em uma única experiência dramática o gênio, a graça e a esplendorosa grandeza dos textos de Shakespeare” (In: Roteiro de *ppp@wllmshkspr.br*).

Para tanto ele convocou, de forma irônica, um dos “mais aclamados estudiosos de Shakespeare da USP” (um dos integrantes dos Parlapatões), Raul Barreto, para realizar um prefácio às obras do dramaturgo. Barreto (que entrou em cena pelo lado errado e censurou as palmas da platéia) partiu da constatação de que Shakespeare foi um gênio que influenciou decisivamente todo o mundo ocidental, porém: “(...) quantos de nós em pleno século XX realmente conhecemos sua obra?” (roteiro de *ppp@wllmshkspr.br*). O ator realizou uma rápida enquete perguntando: “Quem já ouviu falar de Shakespeare? Não riam, levantem a mão (Aparte para Roit: acho melhor a gente dar o fora, todo mundo conhece Shakespeare aqui)” (idem).

Incentivado a continuar, Barreto resolveu tornar a coisa mais específica, perguntando quem conhece *Muito Barulho por Nada*. Como poucos se manifestam, ele argumentou: “Ah, vê-se que já separamos o joio do trigo” (ibid.). E prosseguiu: “quem conhece Rei João?” (ibid.). Apenas Hugo Possolo, fazendo-se passar por espectador respondeu afirmativamente. Após um diálogo com Hugo, e tomando as respostas dele

---

Biasi como diretor de novelas. O espetáculo conquistou o Premio de Direção do ano da APTESP, além da maior divulgação espontânea na mídia de toda a história do grupo.

<sup>162</sup> A paródia consiste em “uns poucos comunicados antes de ser dada a partida”: o ator argumenta que a gravação do espetáculo é proibida mesmo por câmeras à prova d’água, pede para não comer, beber, fumar ou cheirar qualquer coisa durante a apresentação, e informa que, em caso de despressurização, máscaras de oxigênio cairão sobre as cabeças dos espectadores (usa como exemplo um funil). Particularmente espirituosa é a frase: “Localize a saída mais próxima: onde estiver escrito push, não puxe, empurre. Onde estiver escrito pull, não pule, puxe. Onde estiver escrito exit, não hesite, empurre”(roteiro de *ppp@wllmshkspr.br*).

como exemplo do conhecimento geral da platéia sobre o tema, Raul sustentou que a nossa sociedade não compreende o gênio de Shakespeare devido aos malefícios causados por computadores, vídeo-games, televisões, novelas e a propaganda política obrigatória.

A seguir, o grupo passa a parodiar a coleta religiosa de dízimos, ao argumentar: “Mas não tenham medo, a companhia dos Parlapatões chegou em uma missão de Deus para levar a palavra santa do bardo às massas. Abram seus corações e suas carteiras para nós” (ibid). Um grande período improvisado de interatividade com os espectadores ocorria, baseado em piadas sobre dinheiro (acerca do ingresso da peça, da meia-entrada para estudantes, e convites da produção), enquanto Alê percorria a platéia com uma sacola com cabo para a coleta dos “dízimos”.

Para introduzir a trajetória de vida de Shakespeare, Hugo ridicularizava a “breve biografia” do bardo, deixada ao seu encargo pelo grupo, realizando com dificuldade a leitura de um texto “escolar” e repleto de informações equivocadas<sup>163</sup> sobre o famoso autor. Alê por fim encerrou esta apresentação argumentando que os Parlapatões têm o orgulho de “apavorar” as obras de Shakespeare. Este prólogo já determina o “espírito” da encenação: a exemplo da maior parte da estrutura da peça, as cenas de diálogo dramático foram reduzidas para dar lugar à fala de um narrador, responsável pela síntese da história, que trata unicamente da “essência” de cada texto.

A primeira encenação abordava logo a “obra prima” do autor. Porém a versão de Romeu e Julieta do grupo, além de parodiar a famosa peça (e o filme hollywoodiano de mesmo nome, lançado no país em 1997, dirigido por Baz Luhrmann e estrelado por Leonardo DiCaprio, Claire Danes e John Leguizamo), também rebaixava o ideal do amor “sublime” do casal, através de diversas alusões sexuais e da mescla de poesia com escatologia. Julieta, representada por Hugo (que entra em cena cantando a música-tema do filme de Hollywood), encontrava-se com Romeu, representado por Alexandre que, entusiasmado com a cena, logo beijava Hugo, ao que ele (quebrando a ilusão cênica e o clima de romantismo) repreendia o colega: “Dá um tempo Alê, não quero te beijar meu! Não exagera” (idem). Para a famosa cena do balcão, o grupo funde um número circense clássico (da escada e da lata) argumentando render uma homenagem ao filme Romeu e Julieta de Oscarito e grande Otelo<sup>164</sup>.

O embate entre os Montecchio e os Capuletto foi tratado de diversas formas irônicas pela companhia<sup>165</sup>, bem como a equivocada informação da morte de Romeu, que chegaria

<sup>163</sup> Misturando, por exemplo a trajetória do dramaturgo com a de Adolf Hitler.

<sup>164</sup> Além de realizarem também uma paródia da montagem de Antunes Filho da mesma cena, em 1984 uma vez que o diretor usa uma escada de construção.

<sup>165</sup> Em uma destas cenas sobre a rivalidade das famílias, um ator que representa os Montecchio (entra em cena cantando um sucesso de Sidney Magal) logo cria um conflito, por motivos banais, com outro que representa os

ao conhecimento de Julieta, que, após receber a notícia, corria para a platéia, sentava no colo de um espectador, lastimava-se brevemente e logo perguntava quais eram os planos dele para a noite. Voltando ao palco, Julieta bebia o veneno do boticário e em seguida vomitava um líquido verde na platéia<sup>166</sup>. Utilizando-se de uma lâmina retrátil (a qual fazia questão de demonstrar o funcionamento ao público), Julieta se suicidava. Após o suicídio de Romeu, os atores realizavam uma “explicação final” parodiando o filme holywoodiano, que também visava realizar uma transposição da obra clássica de Shakespeare para um contexto moderno. Segundo Alexandre: “Uma tendência dos novos diretores é de transpô-las para ambientes tão inesperados como paisagens lunares, campos de concentração nazistas, cidades de terceiro mundo nos Estados Unidos” (In: roteiro de *Sardanapalo*).

A obra seguinte, *Titus Andrônicos*, partia da paródia de um programa televisivo em que o narrador era um personagem misto de açougueiro e apresentador de programa de culinária. A peça shakespeariana, conhecida pela alta dose de violência e assassinatos, era tratada como uma receita (em uma evidente alusão à Ana Maria Braga) e narrada pelo apresentador que ensinava o prato para a audiência, acompanhado por efeitos musicais.

Como a tarefa da síntese das obras de Shakespeare era muito ampla, os atores confessavam ao público que se dividiram para dar conta de tudo. Otelo ficou a cargo de Hugo, que apresentou sua performance: com uma peruca loura o ator atravessou o palco em um skate que aludia à gôndola. Os demais atores irritaram-se com Hugo, explicando que ele entendeu que Otelo era “louro” ao invés de um “mouro”<sup>167</sup>. Os dois atores que já haviam desistido da montagem, mudam de idéia após Hugo entrar em cena com uma maquiagem preta no rosto, de peruca Black Power executando uma coreografia ridícula e cantando um rap através do qual narrava a história de Otelo a partir de rimas propositalmente mal formuladas.

A proposta seguinte apresentada pelos atores à platéia era a de deixar as “tragédias pesadas” de lado e partir para as comédias. Porém, para os Parlapatões, Shakespeare era um escritor de fórmulas, e sendo assim, eles acreditam que as dezesseis comédias (que seriam muito semelhantes em sua estrutura) poderiam ser condensadas em uma única. A

---

Capuletto (que aparece no palco cantando desta vez um “hit” musical de Chitãozinho e Xororó). Os atores, lutando, saem de cena, e um destes retorna com um boneco que simula seu adversário, aplicando nele golpes de extrema violência.

<sup>166</sup> Não é possível compreender o modo pelo qual isso acontece pela gravação do vídeo, mas logo após a cena os atores interagem com a platéia vangloriando-se da eficácia de seu truque.

<sup>167</sup> Este evento traz uma polêmica na mídia envolvendo a montagem do grupo. Ao tratar do “problema” de quem desempenharia o papel do protagonista, Alê informa que o sindicato exigiria que o papel de Otelo fosse ser feito por um ator negro. Raul acha que isso não é problema, pois o Brasil é um celeiro de grandes atores negros, como... (todos os atores pensam tentando lembrar-se de atores negros) e Raul chega ao nome de Pelé. Apesar de esta piada ter sido feita com um tom crítico, denunciando a possibilidade restrita de atores negros terem destaque na mídia nacional, ela gerou grande polêmica, cristalizada em uma crítica de Sérgio Sálvia Coelho para a Folha, em que o jornalista argumenta que a cena contribuiria para a manutenção do racismo no país.

esta síntese, dão o nome de “A comédia de dois cavaleiros bem fedidos, perdidos nas alegres comarcas de Veneza, no inverno de uma noite de reis do verão”. Os atores trouxeram ao palco uma mesa com diversos objetos de uso cotidiano enquanto uma música tema de companhias cinematográficas os acompanhava. Usavam os apetrechos da mesa (galocha, ventilador, varal, bexigas, cutelo etc.) animando-os em uma história nonsense, mas que realizava citações de todas as comédias do bardo.

Por fim os atores argumentaram: “Senhores, iremos passar agora para o resto das tragédias de Shakespeare porque descobrimos basicamente que as comédias são muito menos engraçadas do que as tragédias” (roteiro de ppp@wllmshkspr.br). Hugo explica à platéia que irão passar para a peça Macbeth<sup>168</sup> de Shakespeare, tratando-a da mais pura forma escocesa (os três vestem kilts sincronizadamente). Uma única luta de espada (com golpes iguais e repetidos) foi suficiente para relatar toda a sanguinolenta história do rei escocês, sendo que durante toda a adaptação os atores brincavam com o prefixo “Mac” como na língua do pê (transformando-o em uma referência à rede americana de restaurantes Mac Donalds), aludindo ao “imperialismo” do Rei escocês. A história de Julius César, descrita integralmente abaixo, é também exemplar do procedimento de “síntese paródica” parlapatônica:

Narrador: Júlio César era um tirano muito amado. (Alê entra de Júlio César tropeçando na toga).

Cidadão 1: Ave, avíssimo César.

César: Ave também, cidadão

Cidadão 2: Ave, avíssimo César.

César: Ave... Adão.

Narrador: E ele foi avisado por um vidente (César coloca-se em uma posição reflexiva como em “O pensador” de Rodin)

Vidente: Cuidado com os idos de Março

Narrador: O grande César, no entanto, preferiu ignorar esse aviso.

César: Ora, que droga são os idos de Março?

Vidente: O dia 22 de Março.

César: Ora essa, é hoje!

Ambos os atores o matam com um som semelhante à cena da punhalada de Hitchcock.

César: Até tu Brutus!

Tratando de peças atribuídas a Shakespeare, um dos atores sugere aos outros a realização de uma improvisação. Em deboche ao próprio “fazer artístico”, Alê solicita uma “arte-dança performática”, logo incentivada por Hugo. De dentro de um acessório cênico, os atores retiram um longo tecido, que passam pela platéia (como nos estádios de futebol) ao som de dance music e efeitos de luz (entre eles o idiossincrático estroboscópio),

<sup>168</sup> No momento no qual Hugo iria dizer o nome da peça, este é interrompido pelos outros atores. A brincadeira é com a superstição teatral de que o nome desta “peça sanguinária” de Shakespeare não pode ser proferida. Mas em seguida, Alê, distraidamente fala o nome da peça, e ouve-se um estrondo, luzes de relâmpago, a rotunda é derrubada e objetos de cena arremessados no palco.

argumentando que essa seria a “onda moderna” (aludindo à oscilação do pano e à moda performática no teatro).

Após tratarem as “peças históricas” de Shakespeare como uma partida de futebol, narrando a passagem do trono como passes entre os jogadores (de Ricardo II para Henrique IV, Henrique V, Henrique VI, Ricardo III e Henrique VIII até chegar ao “camisa 12”, o Rei Lear, que faz o gol), os atores foram até a platéia para emprestar um programa da peça de um espectador, uma vez que não sabiam mais “o que faltava”. Lembraram então de Hamlet e deram início à narrativa pela cena dos guardas, sendo que um deles, Horácio, foi representado com uma cabeça gigante da fantasia do personagem de mesmo nome da Turma da Mônica<sup>169</sup>. Na versão do grupo, a aparição do espectro do pai de Hamlet foi composta por uma perna-de-pau e um lençol branco, sendo que seu filho (antes de proferir a frase mais emblemática do teatro), cheirava uma carreira de cocaína, ficando impossibilitado de completar o monólogo, pois tinha uma crise de nervos, e os outros atores entravam em cena para ajudá-lo.

Superada a célebre crise dramática, para a “representação fidedigna” da cena de Ofélia, os atores recrutavam uma espectadora para dar um grito, que “sintetizaria toda a complexidade psicológica da personagem” (idem.). Para materializar a consciência de Ofélia, os Parlapatões utilizavam a platéia para representar o “id” e o “superego” da personagem. Selecionavam mais um voluntário da platéia que subia ao palco para representar o “id” (correndo de um lado para o outro do palco e balançando os braços) e dividiam toda a platéia em três sessões relativas ao “ego”: a parte masculina e duas partes femininas (a primeira vaidosa e a segunda “pragmática”). Executavam então a cena com a participação efetiva de todos os espectadores. Por fim, realizavam Hamlet de trás para frente, muito rapidamente, respeitando apenas as marcações cênicas.

Não há dúvida de que a narrativa paródica era o elemento fundamental da peça. A postura enciclopedista de resumir as peças a esquemas era cômica por dessacralizar a obra do grande cânone inglês da literatura dramática através das atualizações inconsistentes da obra em um novo contexto, e principalmente, pela explicitação da ilusão teatral e pela relação direta com a platéia, calcada na capacidade de improvisação do grupo. Merece também destaque o re-processamento paródico de elementos da mídia e as referências intra-teatrais (citações de diretores, críticos, de modas do teatro, elementos comuns nas peças do grupo que têm sucesso uma vez que seu público é geralmente integrante do “mundo teatral” paulistano).

---

<sup>169</sup> Neste momento da peça observada em vídeo, um espectador ri descontroladamente. Raul diz para ele: “Ta rindo né? (bravo) Pode parar que isso aqui é Shakespeare, é coisa séria”. Ele ri mais ainda.



### 3.10 NÃO ESCREVI ISTO

Durante a turnê de [ppp@wllmshkspr.br](http://ppp@wllmshkspr.br), o grupo precisava ainda viabilizar duas outras peças que já contavam com patrocínio aprovado. Dedicaram-se então à *Não Escrevi Isto*, outro texto de Hugo Possolo que buscava encerrar a trilogia em torno da morte iniciada por *Sardanapalo* e *Zêrói*. Encenado dentro de duas canchas poliesportivas do SESC, a peça, novamente uma grandiosa produção (maior e mais trabalhosa do que *Zêrói*), contava com onze atores convidados, e podia ser concebida antes como uma “instalação”, pois era dotada de diversos cenários, procissão da platéia e arquibancadas móveis. O personagem central da trama, “Maneco Vira-Prego”, era um mendigo inspirado nos que o grupo conheceu na Praça da República e a montagem tratava a marginalidade social como gancho para a crítica política do país. A entrevista concedida pelo diretor a Nelson de Sá, publicada na Folha de São Paulo de 15 de outubro de 1998 demonstra claramente esta relação.

Hugo: O mendigo morre e começa a refletir por que ele morreu, que motivos o levaram a morrer. Esses motivos vêm desde os problemas da história do Brasil, dom Pedro 1º, Pedro Álvares Cabral, que ele mistura com os problemas religiosos dele, com a Santa Ceia. Ele acredita que Jesus Cristo traiu Judas. Que Judas, na verdade, fez apenas uma vingancinha (ri) pequena e perdoável nos nossos dias. Ele também mistura com situações que enxerga. Ele vê um casal num restaurante e começa a pensar como seria a traição do marido, da mulher. Cada um dos quadros passa por esse segundo tema, que é a traição. Tudo o que seria traição, na cabeça desse mendigo. E aí ele vai até a morte sem significado. Um mendigo na rua, como foi o caso do índio Galdino, é incendiado por nada. A vida dele parece que não tem valor. Eu quis fazer uma homenagem àqueles caras com quem eu convivi e convivo, que são os verdadeiros companheiros do ator de rua (...) são pessoas que nem sempre estão na rua só pela miséria. Às vezes é por opção, para não estarem vinculadas à sociedade da forma como ela está. Eu acredito nessa rebeldia.<sup>170</sup>

Apesar de não ter tido acesso ao texto desta montagem, a crítica de Nelson de Sá intitulada “Desordem afeta ‘Não Escrevi’” remete a problemas que já destaquei em montagens anteriores do grupo. Segundo a matéria: “O espectador anda pelo escuro, move-se numa platéia que corre sozinha de um cenário para outro, senta-se e se levanta diversas vezes, é chamado a bater palmas, cantar, reagir. No final da apresentação, não se entende bem o que aconteceu na peça, até porque o texto de Hugo Possolo, diretor, cenógrafo e protagonista, é uma teia de histórias sem ligação mais definida entre elas.”<sup>171</sup>. O crítico registra sua nostalgia de espetáculos anteriores, nos quais o grupo teria reunido: “(...) com arte a singeleza e o humor, a piada grossa e o espírito indefeso - como “Piolim” e

<sup>170</sup> Hugo Possolo em entrevista a Nelson de Sá. Folha de São Paulo, 15/10/1998.

<sup>171</sup> Sa, Nelson. Folha de São Paulo, 24/10/1998.

"U Fabuliô".(idem), salientando que apesar do cenário exasperante<sup>172</sup> "a perda maior é das interpretações (...) Em particular, perde o próprio Hugo Possolo, que deixou com seu Piolim uma marca que os espectadores regulares da companhia querem rever." (ibid)<sup>173</sup>.

Por fim, o grupo dedicou o resto de seu tempo, esforços e recursos para *De cá pra lá, de lá pra cá*, uma montagem encabeçada por Alexandre Roit que expressava certa divergência estética em relação ao rumo que o grupo havia tomado desde então, pois enfatizava a técnica circense (principalmente o malabarismo) e sua interação com as ações cênicas.

### 3.11 DE LÁ PRA CÁ, DE CÁ PRA LÁ

Partindo das interações entre trabalhadores que fixam *outdoors*, a peça substituiu as pretensões "críticas" das montagens anteriores do grupo por uma nova tentativa de inserir o virtuosismo circense nas necessidades cênicas da montagem. Aproximando-se assim de certos ideais do Novo Circo (uma vez que a preocupação visual era outro foco do espetáculo), o grupo parece distanciar-se de sua já conhecida "identidade teatral".

Ao invés do escracho, da paródia e da explicitação da teatralidade, e da ênfase no texto dramático, a comicidade produzida nesta montagem partia da desinformação dos trabalhadores (com anedotas sobre a incompreensão de palavras básicas, como capitalismo ou ângulo) e retratava de forma "espetacular" e "romântica" seu universo imaginativo. Contudo, o "estilo" já conhecido do grupo se fez presente em ao menos duas cenas cômicas: a de um jogo de futebol realizado de forma interativa com a platéia (a partir de uma bola manipulada por um cabo de vassoura) e a paródia do número das águas dançantes que integrava o repertório do Circo Garcia (na qual os atores valem-se dos mais variados dispositivos que reservam água, ativando-os segundo o ritmo de uma música clássica para realizar uma coreografia cômica).

Mas o estrondoso sucesso de [ppp@willmshkspr.br](mailto:ppp@willmshkspr.br) ainda renderia mais frutos ao grupo. Foi devido a esta montagem que os Parlapatões foram escolhidos para assumir a Sala Repertório no recém-inaugurado Teatro Brasileiro de Comédias, reformado pelo empresário Marcos Tidemann e re-inaugurado em Outubro de 1999, permitindo que o grupo desse continuidade a seu trabalho com novo respaldo simbólico.

Agora com espaço fixo, realizariam uma nova série de "exercícios de pesquisa" cênica e dramatúrgica<sup>174</sup> sobre comédia, chamado "Projeto Pantagruel", fundamentados

<sup>172</sup> O espetáculo ganhou o Prêmio Shell de melhor cenário em 1998.

<sup>173</sup> É importante destacar que a expressão cênica centrada não na paródia, mas em certa "identificação romântica" do palhaço como ícone representativo de estratos marginalizados da sociedade (presente tanto em Zêrói como Não Escrevi Isto) não consegue conquistar a mesma repercussão das demais montagens do grupo.

principalmente no célebre livro de Mikhail Bakhtin, *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O estudo gerou as seguintes produções: *Os Mané*, *Poemas Fesceninios*, *Água fora da Bacia*, *Mistérios Gulosos* e *Um Chopes, Dois Pastel e Uma Porção de Bobagens*. Posteriormente, todas estas montagens foram agrupadas e retrabalhadas, dando origem à montagem do texto de Rabelais, *Pantagruel*<sup>175</sup>.

### 3.12 PANTAGRUEL

A história do filho do gigante Gargântua, mantendo o tom épico do texto original, narra os acontecimentos ocorridos enquanto Pantagruel procurava encontrar a Ilha da Quintessência, onde conquistaria o saber necessário para salvar o território de seu pai, o Reino da Utopia, dos seus mais terríveis inimigos, os Racionalistas da Sorbonne.

Gargântua: Mestre Epistemão! Meu adorado Epistemão, professor de todas as ciências, mestre de todas as artes! Que bom que conseguiram trazê-lo a meu esconderijo!

Epistemão: Gargântua, é uma tristeza ver Utopia assim...

Gargântua: Lá se vão treze anos, Mestre. Há treze anos sou um prisioneiro em meu próprio castelo. Desde que o E.R.S. [Exercito Racionalista da Sorbonne] invadiu e dominou o nosso reino, Utopia se perdeu...

(...)

Epistemão: E o que faremos contra esta invasão cartesiana?

Gargântua: Tenho medo. Utopia pode estar perto de seu fim. (In: roteiro de *Pantagruel*)

Auxiliado por seu fiel preceptor, Epistemão, por Panurge (um pobretão que encontra pelo caminho) e por Frei Jean (que revela cada vez mais seu lado anti-clerical), Pantagruel passou por diversos desafios: venceu a batalha de Salaminho, salvou-se de uma revolta dos parisienses ao urinar em cima de todos, viajou pelos mares mesmo desprovido de bússola, até encontrar a ilha desejada. No fim de sua jornada, Pantagruel chegou ao lugar de onde talvez nunca devesse ter saído, porém com a “sapiência”, conhecimento e capacidades de reinar sobre Utopia, idéia sintetizada na seguinte frase: “(...) de toda esta aventura, se é que foi uma aventura, pude aprender que para me manter utópico devo saber partilhar o prazer, a festa, o vinho, o tesão, a comida, a vida...” (roteiro de *Pantagruel*).

<sup>174</sup> A trajetória dramática de Hugo Possolo e de Mário Viana foram muito influenciadas por Luis Alberto de Abreu. Partindo da influência deste escritor, o primeiro desenvolveu “Sardanapalo” em 93, e Viana, tendo participado até 1997 do núcleo de dramaturgos organizado por Abreu, encontrou ali o respaldo para produzir a peça que o notabilizou, “Ifigônia”, também inspirada pelo palavreado grotesco que Bakhtin imortaliza em seu estudo.

<sup>175</sup> Nas palavras de Hugo, registradas por Luciana Pareja na Folha de 15/11/01, “Essas montagens foram a pesquisa. Ao invés de fazermos aquela picaretagem chamada work in progress, mostramos ao público a nossa pesquisa”. É interessante também destacar que o grupo não apenas apresentou como referendou a pesquisa, pois como registra Fernanda Nogueira no Jornal da Tarde do mesmo dia: “Junto com o programa, a platéia recebe uma lista com a bibliografia usada pela companhia para montar o espetáculo, que inclui Thomas Morus, e Erasmo de Roterdã”.

É esta “filosofia de vida” que irá manter vivo o Reino de Utopia, fundamentado nos prazeres, no mundo material, corporal e sensorio<sup>176</sup>. Na difícil adaptação do texto de Rabelais, fica evidente o processo de “limpeza” do realismo grotesco do autor<sup>177</sup>. Embora haja diversas passagens do texto original na peça - como o célebre “episódio do limpa-cu” em que o protagonista discorre sobre os diversos materiais para limpar o ânus -, a visão do baixo corporal analisada por Bakhtin (referência fundamental também para o espetáculo) acaba por ser substituída por procedimentos meramente escatológicos, por palavrões e grosserias rebaixadoras ou então por uma moral hedonista do “desfrute dos prazeres da vida”, distinta da visão positiva, regenerativa e relativizadora que o teórico destacava nas obras de Rabelais.

Juntamente com a busca contínua de montagens críticas ao *status quo*, o grupo passou também a construir posição de destaque na política cultural da cidade. Isso pois o processo de “inserção” no meio teatral paulistano é também decorrência da criação de uma grande rede de relações, cultivada pelos Parlapatões ao longo de sua prática artística. Tal mobilização se tornou evidente quando a equipe exerceu grande participação no movimento “Arte Contra a Barbárie”, que envolveu diversos grupos “alternativos”, que vinham estabelecendo-se no panorama cultural da cidade. Segundo Valmir Santos:

O grupo participou da elaboração do manifesto que deu origem ao movimento Arte Contra Barbárie, em Abril de 1999, endossado pelas companhias Pia Fraus, Latão, Oficina, Tapa e Folias d’Arte. O documento resultou de encontros semanais ancorados pelo dramaturgo Aimar Labaki e sobretudo pelo cenógrafo e encenador Gianni Ratto. O Arte Contra a Barbárie tornou-se a principal referência nacional de reivindicação de uma política cultural para as artes cênicas (Santos. 2001;71).

Exemplo do resultado dos esforços do movimento foi a criação da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo que tem ancorado diversas produções teatrais atualmente, inclusive as do Parlapatões, contemplado com o prêmio a partir de 2003. Neste período de ativismo político em que o grupo ocupava o TBC, os Parlapatões também participam de uma interessante “manifestação teatral indignada”: o evento *Caguei pros Quinhentos*, ocorrido na noite de 21 de Abril de 2000, que teve iniciativa de Aimar Labaki<sup>178</sup>, e que inspirou-se no “Me Cago Para Los 500” que ocorrera na Colômbia. Esta performance buscava ser crítica (e paródica) às comemorações ufanistas dos quinhentos anos do descobrimento do país, contando com a presença de diversos artistas, entre eles os grupos Pia Fraus e La Mínima, o ator José Rubens Chachá (ex-integrante do Ornitórrinco), a ala

<sup>176</sup> Na versão parlapatônica de *Pantagruel*, este tem como filhos Baal (o nome do protagonista e também da primeira peça de Bertold Brecht escrita em 1918), Momo e Macunaíma.

<sup>177</sup> Para este procedimento de modificação do realismo grotesco de Rabelais ver (Bakhtin, 1999).

<sup>178</sup> Labaki havia conhecido os Parlapatões no começo de sua trajetória quando seus integrantes deram oficinas na Oficina Cultural Amacio Mazzaroppi sob sua direção.

jovem da bateria da escola de samba Vai-Vai, além do Coro Collegium Musicum de Abel Rocha, entre outros.

A projeção internacional dos Parlapatões também aconteceu neste fértil período, pois a convite da Cultura Inglesa, o grupo foi selecionado para participar pela primeira vez do “Fringe”, a maratona paralela ao maior festival de teatro do mundo, o Festival Internacional de Edimburgo. Realizando nova versão de *Sardanapalo* para o evento, o grupo estreou em São Paulo em 2002 e passou por uma difícil temporada no exterior. A barreira da linguagem foi sem dúvida um dos principais problemas, (pois o grupo que tem na retórica e na improvisação suas principais características cômicas não dominava a língua inglesa), à pequena bilheteria e às críticas nada animadoras que recebeu. Além disso, o grupo que, como venho destacando, tem na paródia sua principal força cênica, não podia contar com os mesmos referenciais da platéia nacional, como pode-se perceber na crítica de Allan Radcliffe:

Too much bravado spoils the rich broth of this brechtian circus retelling of Alexander the Great’s life. The production (a huge hit in company’s native Brazil) looks and sounds fantastic, with striking costumes and make-up and imaginative set design and music, but such cosmetic pleasures cannot disguise the ropy nature of the piece. Though the actor’s poor English is at first charming, this eventually inhibits our understanding of the story and becomes irritating when the un-scripted narration disintegrates into rambling and noisy profanity. The ensemble work best in moments of slapstick and circus virtuosity, but this proves frustrating strung out to nearly two hours. Scruffy and underhearsed, this could do with being tightened up and chopped by at least fifty percent (In: The List Festival (FRINGE) n.º 422, de 23 de Agosto a 6 de Setembro de 2001).

Após esse período de consagração e efervescência<sup>179</sup>, mais um grande trauma ocorreu no elenco do grupo: a saída de um de seus fundadores, Alexandre Roit, motivado por um conflito com Hugo Possolo e pelo descontentamento com o andamento do trabalho da equipe. Este rompimento, compreendido como um embate acerca da liderança da equipe tanto por Hugo como por Alexandre em seus depoimentos – e, portanto, assumidamente provocado pela luta por status dentro da companhia –, promoveu grande alteração na dinâmica dos Parlapatões. A saída de Alexandre provocou a integração efetiva de dois atores que já acompanhavam e participavam das montagens do grupo: Claudinei Brandão e Henrique Stroeter e fez com que Raul Barreto, que até então era um elemento “de equilíbrio” no grupo, assumisse parte ainda mais ativa na viabilização das produções.

Após um período de “reorganização” no grupo, a montagem seguinte, *As Nuvens*, estreou em 2003. Acerca da peça, Hugo fez o seguinte comentário em um workshop

---

<sup>179</sup> Apesar do malogro no festival de Edimburgo, a distância entre a Praça da República e a capital da Escócia pode servir de interessante metáfora para ilustrar o processo de consagração conquistado pelos Parlapatões Patifes e Paspalhões. A participação no maior festival de teatro do mundo sem dúvida constitui um capital cultural único a ser mobilizado no Brasil em proveito da construção do nome da equipe.

ministrado pelo grupo: “(...) a nossa montagem das “Nuvens” foi uma das montagens mais críticas que a gente já fez, mas ela foi descontextualizada (...) Ela era uma porrada, ela era uma porrada. E a gente ofereceu para fazer no Palácio do Planalto logo que o Lula assumiu. E eu tinha vários amigos lá dentro, sabia que tinha possibilidade. Eles não quiseram. O cara não queria ver a ratoeira. Não queria”.

### 3.13 AS NUVENS

A peça propunha-se a condensar duas obras de Aristófanes em uma só, intitulada *As Nuvens e/ou Um deus Chamado Dinheiro*, de forma a situar a trama na contemporaneidade (sem perder de vista as alegorias paródicas que o nosso senso comum acredita ser o mundo grego). Tratando o “Deus Dinheiro” como o ente supremo, fundamento da crença e mobilização de todos os seres humanos, o grupo abordava algumas dimensões do poder, referindo-se à lógica hegemônica do capital, e principalmente abordando os temas da violência simbólica, dos meios de comunicação e o processo de legitimação de seu discurso, chegando ao tema da indústria cultural. Ao fundir o deus “Nuvem” com “Dinheiro”, novamente os Parlapatões identificavam um “poder” e voltavam-se contra ele.

Mantendo uma ordem épica e paródica, os Parlapatões não deixam de lado sua principal orientação: trabalhar com improvisações, manter uma metanarrativa dramática e, ao distanciar a ilusão teatral, utilizar o deboche que dessacraliza construções tidas como elevadas. Um bom exemplo desta forma de atuar no palco é a cena em que o protagonista resolve ir ao “pensatório” e, após uma pausa, argumenta:

Crédulo: (...) Adoro platéias silenciosas. Há alguns minutos observo que ninguém aqui entende que porra é esse tal de Pensatório. Mas ninguém ousa perguntar. É impressionante como as pessoas são tímidas! O ideal é fazer como nos livros. Notas de rodapé. Facilitando suas vidas: Rodapés Nhtale!  
(In: roteiro de *As Nuvens e/ou Um Deus Chamado Dinheiro*)

Neste momento, acompanhado de uma vinheta, entra em cena o Rodapés Nhtale, Hélio, um ator anão que atua em várias montagens da companhia, para dar a explicação sobre o pensatório à platéia:

Rodapés: Pensatório. Do grego: Lugar onde se pensa. Ou seja, um lugar que não existe. Na comédia de Aristófanes, o Pensatório é a escola dos discípulos sábios, onde morava e trabalhava o filósofo Sócrates, com seus discípulos e condiscípulos. Aqui o personagem Sócrates ganhou um nome mais atual: Mister Wall! Wall Street. (Idem).

Como no texto original de Aristófanes, o protagonista recorre aos sábios para encontrar uma forma de sanar suas dívidas, e nesse caso, eles o remetem às nuvens. Wall Street argumenta: “Vivemos novos tempos. Estamos na Era da Globalização, filho. Hoje

temos novas divindades, as Nuvens!” (ibid.). E logo a seguir: “Vou te dar uma chance de entrar em contato com as Nuvens! Vamos fazer uma pesquisa em nossa rede internacional de novas retóricas! Uma criação do meu discípulo Bill [Gates]” (Ibid.). Após relacionarem as deusas “nuvens” ao famoso pólo financeiro americano e à informática (remetendo à imagem do céu utilizada como plano de fundo do sistema operacional Windows), o grupo as aproximava da mídia como um todo, como se percebe nessa fala de Wall:

Wall: Pois é, são as Nuvens que sustentam um bando de sofistas, de adivinhos, médicos, charlatães, programas do Fantástico, do Gugu, Domingão do Faustão, Pegadinhas, Márcia Goldshimitd, Jornais Sangrentos, Brasil Urgente, Linha direta...

Crédulo-narrador: Estar entre aquela gente chique e famosa era tudo o que Estrepado queria: Ser capa da revista Caras! Ir para a ilha de Caras! Pro castelo de Caras! (...) (Ibid.)

Tendo desistido de adaptar-se ao Pensatório, Crédulo, o protagonista, visando resolver seus problemas financeiros, obriga seu filho a formar-se nas artes da retórica. Ele, apesar de relutante, consente:

Fedepê: (ainda inconformado) Tá bem... E o que vou aprender?

Wall: Retórica! É simples! Temos de convencer todos sobre nossa verdade filosófica: “Consumo, logo existo!”. Se os seres humanos, digo, se os consumidores pensarem no que é justo e no que é injusto nessa vida, não vão comprar nada... Temos que iludi-los sempre!

Fedepê: Iludir as pessoas?

Wall: Sim!!! O Marketing é tudo!!! Até um péssimo produto vende bem se a embalagem for boa. Vamos tomar como exemplo um produto que todos conhecem bem: a notícia!

Estrepado: A notícia é um produto?

Wall: Sim! Fedepê vai ver como funciona o grande espetáculo da notícia (...) (ibid.)

A partir de um jornal local do dia, os atores realizam uma improvisação na qual um espectador escolhia uma matéria no jornal e os atores dividiam a platéia em duas metades, cada uma com seu representante no palco. Um deles defendia uma interpretação dela a partir do raciocínio “justo” e o outro do “injusto”. Após as duas versões destes fatos, não se sabia quem “venceu” e tal indecisão servia aos atores para comprovar que, como diz Wall: “(...) tudo depende da versão dos fatos! Não interessa como cada um trata a notícia, se é justo ou injusto... não! O mais importante é: a serviço de quem estará a notícia?” (ibid.)<sup>180</sup>.

Fazendo citações paródicas de Luis Inácio Lula da Silva, Sílvio Santos, dos programas sensacionalistas de televisão, das celebridades televisivas, das propagandas e incentivos midiáticos ao consumo, o grupo procurava veicular nesta montagem um discurso crítico fundamentado nos recursos estéticos da paródia, do “deboche” e da ironia,

<sup>180</sup> Aplicando o mesmo raciocínio ao marketing pessoal, os atores buscam promover um mero espectador à condição de “nuvem”. Para isso, amarram-no em uma escada e dão a ele alguns acessórios cênicos (algumas imagens de nuvens e de avião), que este deve utilizar em sua performance sobre a escada, realizada ao som de “Blues da Piedade” de Cazuza.

concretizando um argumento que provocava tanto o riso quanto a reflexão sobre o poder midiático. É interessante destacar que se a mídia sempre havia aparecido como “material” a ser utilizado no procedimento paródico, desta vez ela chega a constituir o tema central do espetáculo, em uma perspectiva que se propõe crítica à Indústria Cultural.

No ano de 2003 o grupo foi contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, e deu origem a uma série de atividades, entre elas, apresentações de rua de *Nada de Novo*, *U Fabuliô* e uma nova mescla de seu repertório, o *Mix Parlapatões*. A partir deste ano o grupo realizou em sua sede<sup>181</sup> o evento Caldo do Humor, que consistia em uma conversa sobre comédia nas quais buscava selecionar dois convidados, um com perfil mais teórico e o outro, mais prático<sup>182</sup>.

No ano seguinte, enquanto Hugo Possolo afastava-se dos Parlapatões para trabalhar como Coordenador Nacional de Circo da Funarte (de maio de 2004 a maio de 2005 a convite de seu amigo Celso Frateschi, então Secretário Municipal da Cultura), Raul Barreto assumia a coordenação do grupo, organizando eventos para o show Skol Beats e protagonizando um texto infantil, de Hugo Possolo, *O Bricabraque*, voltado para a relação entre valores humanos e financeiros, a partir de um vendedor do “mercado das pulgas”.

Neste período surgiu o projeto *Hércules*, realizado juntamente com o Pia Fraus e visando, em sua programação, incorporar diversos artistas iniciantes na produção deste grandioso espetáculo a partir de uma seleção realizada as diversas oficinas propostas para o público interessado. Trata-se de uma tentativa de repensar o fazer teatral de rua que buscava uma síntese entre dois grupos já estabelecidos, porém com características muito distintas: Pia Fraus e Parlapatões. Apesar de já terem trabalhado juntos em *Farsa Quixotesca* (dirigida por Hugo e representada pelos Parlapatões em viagem para Portugal), esta montagem, cuja direção é de Beto Andreatta, se propõe a equilibrar as “características diferenciais” de ambos os grupos, chegando a um espetáculo híbrido, combinando o estilo cômico e despojado dos palhaços com a “plasticidade” e o cuidado com a “arte visual” do Pia Fraus. O resultado final é muito próximo do que se convencionou chamar de “Novo Circo”.

Da influência dos Parlapatões, percebe-se também a narrativa épica, o tema relativo à antiguidade, a tarefa sobre-humana do personagem central e diversas “metáforas críticas

<sup>181</sup> A sede do grupo, situada na região de Pinheiros, e mantida até hoje, constitui-se de um pequeno galpão usado para armazenar partes de cenários, figurinos e acessórios, um escritório, uma sala de reuniões e uma sala de ensaios.

<sup>182</sup> O Caldo do Humor já contou com a presença de personalidades como Laerte, Antônio Nóbrega, Marcelo Tas, acadêmicos como Luis Fuganti, Maria Rita Kehl e Paulo Arantes, e os palhaços Luis Carlos Vasconcelos (Xuxu), Roger Avanzi (Picolino), além dos estudiosos do riso, Mário Bolognesi e Élias Tomé Saliba. Na versão que acompanhei, que ocorreu junto com o evento de abertura do Espaço Parlapatões, a proposta era convidar diretores teatrais, sendo que compareceram ao evento: Sérgio Carvalho, Eduardo Tolentino, Jairo Mattos e Cristiane Paoli Quito.



do poder”, que ora aludem ao escândalo do mensalão<sup>183</sup>, à campanha de marketing de Luis Inácio Lula da Silva, ora realizam uma alegoria dramática às mazelas sociais suscitadas com a invasão do Iraque pelos Estados Unidos, ou ainda remetem aos danos causados pela indústria cultural. Algumas cenas funcionam como “relaxamento cômico” em uma montagem que centra-se nas metáforas e na dimensão visual e espetacular do cenário, iluminação, acessórios e figurinos.

### 3.14 HÉRCULES

Como expresso no release do espetáculo, “Parlapatões e Pia Fraus tomaram para si o papel e a missão de repensar valores dos modelos de atuação artística, em especial, do teatro de rua” (release de *Hércules*). Ao invés de apresentar-se na rua como falta de espaço e opção, os grupos buscam “extrapolar os limites dos espaços fechados” (idem) para chegar em uma forma de arte que possa “fortalecer as relações do homem com a sua cidade” (ibid.). Segundo o texto do release do espetáculo:

O teatro de rua reúne pessoas para que entrem em contato com uma manifestação viva, que permite o diálogo com seus interlocutores. Queremos ocupar o espaço urbano com um teatro que quer o espetáculo como festa carnavalesca, com a alegria de uma partida de futebol. Nosso desejo de artistas é ver a platéia vibrar, rir e se emocionar. (release de *Hércules*)<sup>184</sup>

Porém a proposta de *Hércules* não busca manter o modelo habitual do teatro de rua que se vale da tradicional e espontânea “roda” de espectadores. Apesar de destacar que esta formação espacial dialoga intensamente com o público, o grupo argumenta que este sempre acaba surpreendido pela interferência artística (não podendo programar-se) assistindo “o espetáculo em pé, em posições desconfortáveis, com dificuldades de ouvir o que se fala e, principalmente, sem partilhar totalmente do significado que a obra lhe oferece” (idem).

Buscando uma solução para tais problemas, o grupo equipou o espetáculo com sistemas de som, luz e estruturas de arquibancadas. Os horários das apresentações foram divulgados previamente, tanto pela imprensa como pela própria equipe. Os ideais do teatro de rua da equipe foram adaptados, portanto, a sua nova situação de elenco consolidado no panorama teatral do país. Assim, apesar de todo o discurso “consciente” das implicações políticas e simbólicas da manifestação teatral veiculado juntamente com o espetáculo e da tentativa de estabelecer um novo padrão para as artes cênicas na rua, é importante

<sup>183</sup> Como ficou conhecido um esquema de compra de votos da base do governo Lula para que os políticos votassem de acordo com o governo.

<sup>184</sup> Este discurso, tanto em sua metáfora do futebol, quanto em sua proposta política se assemelha ao de Zé Celso, que relaciona seu teatro interativo com o espaço cênico do Oficina, chamado pelo diretor de Teatro Estádio.

destacar que os objetivos “festivos” da montagem não foram alcançados, pois não havia interatividade entre atores e espectadores neste espetáculo. A própria disposição da arquibancada (apesar de fornecer “maior conforto”) limita estas possibilidades e a relação de frontalidade com o palco, além da “estrutura cênica” empregada, acaba por não se diferenciar muito do tão “maléfico” palco italiano.

As demais características do grupo, como a interpretação cômica centrada na figura do palhaço, a paródia (partindo agora dos doze trabalhos de Hércules) e a busca de “transposição temporal” ou atualização do mito para a contemporaneidade (abordando temas políticos entre outros relevantes, noticiados pela mídia) se fazem presentes.

Pude presenciar a apresentação deste espetáculo quando estreou no Festival de Curitiba em 2006, e, como em outras montagens do grupo, as metáforas e alegorias do mito grego em sua reconfiguração para os tempos atuais não foram realizadas de forma muito clara, sendo que o espectador acabava satisfazendo-se antes com o desfrute de toda a estrutura visual e com as interpretações cômicas do espetáculo, do que com a compreensão das incontáveis metáforas veiculadas pela narrativa.

O que procurei demonstrar, tanto a partir da reconstrução da história teatral feita no primeiro capítulo quanto com a análise da trajetória do grupo neste capítulo, é que para a justa compreensão da expressão artística é impossível abdicar de uma análise diacrônica, essencial para revelar, por um lado, as tendências historicamente constituídas, e por outro, como as escolhas estéticas dos artistas se relacionam necessariamente com o campo no qual buscam se estabelecer.

Assim, mais do que sublinhar a semelhança da forma de atuação cênica do palhaço ao longo do tempo, procurei destacar como esta figura adquire um significado específico no contexto teatral paulistano, e como cada trajetória artística constrói os dispositivos necessários para a compreensão de sua expressão estética. Acredito ter destacado a emergência e valorização da linguagem circense no panorama cênico da década de oitenta, bem como a polaridade entre o “novo” e o “velho” circo<sup>185</sup>. Partindo deste contexto, ao reconstruir a trajetória dos Parlapatões, demonstrei como, ao longo de suas experiências teatrais, o grupo deixou de valer-se do caráter feérico do circo para centrar-se na comicidade e na figura do palhaço.

Entretanto, a análise dos textos, das encenações e a observação da forma de atuação do grupo dentro e fora do palco durante a etnografia, me levaram a perceber a centralidade do discurso paródico no trabalho do grupo. A figura do palhaço era utilizada no palco de forma a produzir uma contestação às convenções ilusionistas do teatro. A

---

<sup>185</sup> Ver págs 57 a 68.

liberdade de atuação do palhaço rompe os “limites” da cena, as “imposições” do texto dramático, a “ilusão” da personagem representada pelo ator, funcionando sempre como um procedimento meta-teatral e paródico.

Neste sentido, o livro de Linda Hutcheon *A Theory of Parody* é particularmente importante para nosso enfoque por sua abordagem contextual<sup>186</sup>, centrada nas modalidades de auto-reflexão da arte moderna e nas teorias da intertextualidade. Nas palavras da autora: “the author’s (or text’s) intent, the effect upon the reader, the competence involved in the encoding and decoding of parody, the contextual elements that mediate or determine the comprehension of parodic modes (...)” (Hutcheon, 1985:22).

A autora frisa que a paródia, apesar de não ser uma expressão originária do século vinte, adquire uma incidência e importância particular na arte deste período:

I would not want to argue that such complex parodic echoing is unique to the twentieth century. Clearly works such as Petronius’ *Satyricon libri* parodied not only the Greek novel form in its frame and episodes but other diverse specific works as well (Courtney 1962, 86-7). Nevertheless, the numbers of modern works of art in many media that partake of this mode does make it important, if not unique, to this century (Hutcheon, 1985:15).

É fundamental destacar que, para a autora, a noção de paródia não se relaciona necessariamente com as concepções de comicidade, ironia ou pastiche. Hutcheon analisa uma forma de paródia que é “(...) an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting and “trans-contextualizing” previous work of art. Perhaps the archetypal manifestation of this process is what is now called Post-Modern architecture” (Hutcheon, 1985:11). Esta trans-contextualização faz com que a teoria de Bakhtin seja central na definição da paródia para Hutcheon, uma vez que ela compreende o fenômeno como uma forma de “double-directed discourse”, uma reapropriação paródica dos discursos consagrados do passado:

Postmodernist metafiction’s parody and the ironic rhetorical strategies that it deploys are perhaps the clearest modern examples of the Bakhtinian “double voiced” word. Their dual textual and semantic orientation makes them central to Bakhtin’s ([Bakhtin] Volosinov 1973, 115) concept of “reported speech” as discourse within and about the discourse – not a bad definition of metafiction. The two textual voices of ironic and parodic fiction combine dialogically; they do not cancel each other out. (Hutcheon, 1985:72).

Em sua obra, Hutcheon chega a um impasse muito semelhante ao que estabeleci como o “problema” da presente pesquisa. Segundo a autora, a paródia possui um paradoxo intrínseco em sua manifestação. Trata-se do mesmo processo que Bakhtin percebeu na

<sup>186</sup> Segundo Hutcheon: “(...) parody involves not just a structural énoncé but the entire énonciation of discourse. This enunciative act includes an addresser of the utterance, a receiver of it, a time and a place, discourses that precede and follow – in short, an entire context” (Hutcheon, 1985:23).

carnavalização do mundo oficial da Idade Média: um processo de inversão, subversão temporária, des-sacralização e rebaixamento do sério, do poder e do oficial, desde que compartimentado em um tempo e local específicos, que apesar de veicular uma “outra lógica”, não podia deixar de considerar como válida a ordem do mundo cotidiano (Bakhtin, 1999.). Assim, para Hutcheon:

This paradox of legalized through unofficial subversion is characteristic of all parodic discourse insofar as parody posits, as a prerequisite to its very existence, a certain aesthetic institutionalization which entails the acknowledgement of recognizable, stable forms and conventions. These function as norms or as rules which can – and of course, shall – be broken. The parodic text is granted a special license to transgress the limits of convention, but, as in the carnival, it can do so only temporarily and only within the controlled confines authorized by the text parodied – that is, quite simply, within the confines dictated by “recognizability” (Hutcheon, 1985:75).

Se centrarmos nossa análise da “metateatralidade” que os PPPs realizam, podemos considerar como central a questão do “reconhecimento” do código empregado. A figura do palhaço, ao mesmo tempo em que carregava um ideal “popular-romântico” abria as portas para a “releitura” ou “carnavalização” de certas construções presentes no imaginário de sua platéia, não raro, atualizando-as e fundindo-as com ícones da mídia, do “pop”, além das constantes referências explícitas ao “mundo do teatro”<sup>187</sup>.

Desde o processo do seu reconhecimento no “meio teatral” o grupo não abdicou dos princípios que constituíram sua identidade artística, mas passou a afastar-se progressivamente de uma forma de atuação popular. O recurso à dimensão irônica e paródica permitia-lhe mobilizar uma característica “crítica” e “reflexiva”, e, ao mesmo tempo, empregar a explicitação da teatralidade, a auto-referência e a meta-teatralidade, ícones dotados de valor específico na arte contemporânea. Frente aos diretores vanguardistas (Antunes Filho e Gerald Thomas) o grupo sustentava seu processo “democrático”, despojado e “horizontal”.

Porém, se a ironia, a paródia e o pastiche passam a ser presenças fundamentais na arte contemporânea, o “código estético” dos Parlapatões, bem como seu discurso e atuação fora do palco, acabam por torná-los percebidos antes com os integrantes do “teatro alternativo” do que com os “vanguardistas” ou “populares”.

Contraopondo-se às produções teatrais “comerciais”, seja as diversas comédias realizadas no teatro por atores de televisão, ou mesmo as produções da indústria cultural, os Parlapatões logo registram seu “discurso crítico” sustentando a filiação a um imaginário nostálgico e romântico centrado na figura do palhaço.

<sup>187</sup> Apenas como exemplo, o encontro de Hamlet e Batman que Gerald Thomas promoveu em sua encenação de Matogrosso, remete ao encontro de Horácio (personagem da Turma da Mônica, do cartunista Maurício) com Hamlet na montagem de [ppp@wllmshkspr.br](mailto:ppp@wllmshkspr.br).

O que estes fatos nos apontam de imediato é a posição de marginalidade construída dentro do próprio campo artístico, conforme demonstrado por Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte*. O autor demonstra como o modelo do “artista maldito”, que renega os princípios burgueses ao formular uma forma de vida em dissonância com a sociedade, aparece como o *modus operandi* da construção social e da conquista de seu lugar ao sol. E dentro mesmo do campo artístico, o embate entre os estabelecidos e os que buscam adquirir prestígio também se faz baseado neste molde de “rebeldia” e “conformismo”.

Neste ponto, acredito ser fundamental para o grupo a construção de um discurso legitimador que não apenas destaque a sua trajetória como vinculada ao “teatro alternativo”, mas forneça elementos para a fruição da própria prática cênica. No caso dos Parlapatões, a exploração da meta-narrativa teatral é tanto uma forma de transferência dos “códigos” de percepção e recepção da obra de arte, quanto um meio de parodiar o próprio veículo utilizado, característica fundamental para a construção de sua identidade cênica em oposição direta à mídia e ao estigma da comicidade (frente à expressão séria e dramática).

É interessante destacar que à medida que o grupo vai desenvolvendo sua institucionalização, intensifica cada vez mais seu discurso oposicionista à mídia, por conceber-se agente de uma “atuação social” identificada como a do artista marginal. Isto se torna visível pela diminuição da dimensão épica característica das peças do grupo, à medida que a visão crítica da Indústria Cultural aumenta em importância. Nas montagens recentes da equipe, tal dimensão esteve presente apenas em 2003, no espetáculo *As Nuvens* e, em 2006, com *Hércules*, estando ausente da produção dos últimos anos.

A perspectiva paródica da “cena” passa a ser menos “impactante” em um grupo estabelecido que realiza sua “autocrítica”. Por isso, os Parlapatões, ao inaugurar a nova fase de sua trajetória, passam a veicular um discurso e uma atuação voltada à constituição de políticas culturais para a cidade através de seu espaço recém aberto, mantendo porém a mesma contraposição discursiva à Indústria Cultural.

Mas se a reconstrução da trajetória do grupo me levou a perceber a particularidade deste “estilo” dos Parlapatões, a etnografia de um ano que realizei entre setembro de 2006 e outubro de 2007 evidenciou um reposicionamento das atividades do grupo, que se relaciona com a inauguração de sua nova sede, o Espaço Parlapatões. O grupo, ao conquistar sua estabilidade, acaba por modificar a relação de forças entre os demais projetos concorrentes, dando início a uma nova fase de sua história.

#### 4. REGISTROS ETNOGRÁFICOS

A minha experiência etnográfica coincide com a abertura do Espaço Parlapatões, pois já na primeira visita a São Paulo –quando realizei uma breve entrevista com a produtora do grupo, Cristiani Zonzini, e negocieei a possibilidade de acompanhar a atividade dos Parlapatões – fui convidado a comparecer à inauguração do novo espaço, na Praça Roosevelt, centro de São Paulo.

Antes do evento, tive meu primeiro encontro com Hugo Possolo, que ao avaliar o andamento da reforma, me informou que o imóvel era uma padaria antiga, e que o Espaço Parlapatões iria abrigar um escritório na parte superior, um café-bar com um palco na área externa e um pequeno teatro com capacidade para cerca de cem pessoas.

Contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo desde 2003, o grupo, mobilizando ainda um patrocínio da Petrobrás para o evento de abertura, inaugurou em 11 de Novembro de 2006 um espaço de referência de sua atuação teatral. No folheto de lançamento do Espaço Parlapatões e do evento de inauguração, chamado "Projeto da Utopia" pode-se ler:

Nosso Sonho de Palhaços chega à Praça Roosevelt

Há quinze anos participamos ativamente da vida cultural paulistana. Neste período, produzimos 27 espetáculos, além de participar de uma enorme quantidade de ações, eventos, entre espetáculos de rua, espaços não-convencionais, organização de mostras, interferências cênicas e performances, publicações, palestras e debates, numa intensa relação de arte e cidadania. Hoje, damos um passo significativo ao estabelecer o Espaço Parlapatões na Praça Roosevelt, local que aos poucos se torna o eixo de uma produção diferenciada, com várias vertentes de linguagem, feita de forma contínua, produzida em grupo e tão significativa para a cidade de São Paulo. Somar-se a esse movimento é parte de um sonho que começou nas ruas do centro e que agora ganha abrigo para seguir em seus delírios utópicos.

O texto acima pontua algumas características fundamentais para a “leitura” da produção teatral do grupo e do local em que este se estabeleceu, refere-se a uma “produção diferenciada” das demais, realizada por um grupo teatral que busca uma “ação cidadã” com sua prática e vem somar esforços a um movimento teatral que elegeu como referência a Praça Roosevelt. Nestes pontos estão as características fundamentais do novo tipo de atuação social e artística que os Parlapatões passam a desempenhar com seu novo teatro. Mas antes de tratar das mudanças na postura dos Parlapatões, é fundamental salientar o que significa, no mundo teatral paulistano, a expressão “Praça Roosevelt”.

## A PRAÇA ROOSEVELT

Do ponto de vista geográfico, a Praça Roosevelt é uma área triangular, na confluência entre diversas avenidas de grande fluxo de veículos do centro da capital paulistana: a Rua da Consolação, a Avenida Rebouças, a Avenida Ipiranga, a Avenida Augusta, além de ser o ponto exato em que o Viaduto Costa e Silva – conhecido pela população como “Minhocão” – permite aos motoristas o acesso à imensa Avenida Radial Leste – Oeste.

Para os transeuntes, a praça apresenta uma “outra face”, pois além do famoso edifício Copan, (projetado por Oscar Niemeyer e situado a poucos metros da praça) e a imponente Igreja da Consolação, ali também se encontra o batalhão da Polícia Militar, uma sede da inspetoria da Guarda Civil Metropolitana, um supermercado, uma floricultura, um estacionamento subterrâneo, além de um “teatro de arena” – muito pouco conhecido, por estar localizado no andar superior de uma grande laje de concreto que cobre a maior parte da área da praça.

Um estrato da população paulistana, vinculada ao teatro, compreende como a “Praça Roosevelt” uma outra realidade. Aos mais antigos, o antigo Teatro de Arena – atualmente em reforma – localizado logo do outro lado da Avenida Consolação, provavelmente trará tantas lembranças quanto a rua Maria Antônia, onde estava a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo até os efervescentes anos sessenta. Para estes, a reforma urbanística do local não foi nada mais do que uma estratégia para modificar o espaço amplo da antiga praça e diminuir as possibilidades de aglomerações para protestos políticos.

Se é ainda possível ouvir este discurso na Praça, como se verá, ele não é mais hegemônico do público freqüentador da região, composto, em sua grande maioria, pela “nova geração” do teatro paulistano, para quem “a praça” é apenas a quadra que vai da Avenida Consolação até a Rua Nestor Pestana.

Nesta “malha”<sup>188</sup> estão situados os dois espaços do grupo de teatro Os Sátyros, o Teatro Studio 184 (uma sala de espetáculos gerenciada por um grupo de mesmo nome e que abriga em suas produções diversos artistas iniciantes), o Actor’s Studio (uma escola de interpretação teatral para amadores), um ateliê de artes e mosaicos, que contém também uma livraria de quadrinhos, um bar chamado Papo, Pinga e Petisco (nome que sintetiza os objetivos de seus freqüentadores), um bar-dançante chamado Repertório MPB, além do recém-inaugurado Espaço Parlapatões.

---

<sup>188</sup> Sobre os conceitos de “circuito”, “malha” e “pedaço” ver Magnani, 2000.

Sem dúvida, a localização central da Praça Roosevelt, sua formação espacial em uma “malha” (na mesma quadra cinco teatros) e a proximidade de diversos outros espaços culturais e teatrais como o SESC Anchieta, o Teatro Fábrica São Paulo, o teatro Sérgio Cardoso, o N.E.X.T., o espaço da Companhia do Feijão, o galpão do grupo Folias da Arte, o Teatro Brasileiro de Comédias, o próprio Teatro Oficina, entre outros, favorecem a concentração de um público interessado em artes cênicas. Porém, o elemento fundamental para a concentração de público é que esta “quadra”, ao lado da Igreja da Consolação, não é apenas um local de fluxo e de “consumo” de produtos teatrais, mas se constitui como um pólo de sociabilidade e convivência de artistas.

Não é por acaso que em sua grande maioria o público da Praça Roosevelt é formado por jovens artistas iniciantes, bem como de algumas “personalidades” locais, integrantes de grupos estabelecidos, ou em vias de consagração, envolvidos em alguma das muitas montagens em cartaz, que elegeram esta área de São Paulo como seu “ponto de encontro” preferencial.

Uma vez que os teatros dos Sátyros e o Espaço Parlapatões recorrem à criação de bares ou cafés como forma alternativa (e constante) de manutenção de uma renda mínima, estes, somados ao Café La Barca e ao bar Papo Pinga e Petisco cristalizam o local como um ponto de boemia artística. É interessante destacar que há uma prática comum entre estes espaços (exceto o dos Parlapatões, o maior em amplitude), de dispor parte das suas mesas na calçada, de forma que os clientes interajam com os transeuntes da Praça Roosevelt.

O local, razoavelmente movimentado durante as tardes, principalmente pela presença dos atores que ensaiam por ali ou de demais pessoas integradas na produção das peças em cartaz, recebe uma grande quantidade de freqüentadores a partir do início da noite, que permanecem no local até a madrugada. Além do público “espontâneo” desta malha de teatros, é fundamental destacar que os espaços cênicos ali localizados, principalmente o dos Sátyros e dos Parlapatões utilizam seus teatros para abrigar montagens de grupos que não possuem teatro próprio, ampliando ainda mais a circulação de pessoas pelo local.

Não é difícil de reconhecer, pelos arredores da praça, atores do Centro de Pesquisa Teatral de Antunes Filho, da Companhia Cemitério de Automóveis, de Mário Bortolotto, integrantes do grupo Tapa (importante referência teatral, dirigido por Eduardo Tolentino), do Redemunho, do Teatro de Narradores, do Pessoal do Faroeste, do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, do Engenho Teatral, entre outros integrantes de coletivos de teatro, críticos, dramaturgos e diretores teatrais.



A estas “personalidades do mundo teatral”, provenientes de companhias conceituadas e estabelecidas na cidade, que conheci e acompanhei durante a etnografia, se somam estudantes, produtores, diretores e demais pessoas vinculadas ao mundo teatral paulistano, bem como alguns entusiastas das artes que moram pelas redondezas.

Apesar da grande disparidade entre as montagens, estes freqüentadores da Praça Roosevelt compreendem as peças ali apresentadas como provenientes de uma “produção teatral diferenciada”, um “teatro alternativo”, rótulo que se opõe diretamente ao teatro Cultura Artística (situado na Rua Nestor Pestana, logo atrás da Praça Roosevelt), e demais “teatrões” paulistanos como o Alfa, geralmente firmados sobre estrelas televisivas. Este público simpaticante do “teatro alternativo”, responsável pela agitada vida social da região é incentivado pelas peças de “horário alternativo” nos finais de semana, com início à meia-noite e respondem geralmente pelo maior afluxo de público durante a semana.

O primeiro passo para a constituição deste “pedaço” foi dado por Rodolfo García Vazques e Ivam Cabral, os líderes do grupo teatral Os Satyros, de forma que não há como tratar da Praça Roosevelt sem remeter a seu grupo “fundador”. Este é, sem dúvida, um dos mais dinâmicos do país, seja no sentido da fluidez de seu elenco, de seus projetos, de suas sedes ou mesmo da efervescência de sua produção<sup>189</sup>. Por este motivo é importante destacar algumas características desta companhia, definir seu público, assim como conceituar o teatro que se cristalizou neste espaço central da capital paulista, para então relacioná-los com os Parlapatões.

## OS SATYROS E OS PARLAPATÕES: APROXIMAÇÕES E DIFERENÇAS

Desde 1989 (mesmo ano do surgimento dos Parlapatões), esta companhia já encenou mais de cinqüenta peças, envolveu-se com demais eventos de cinema, rádio, filmes documentários, além de ser responsável por um festival anual de teatro que apresenta peças de forma ininterrupta por 78 horas, as Satyrianas<sup>190</sup>.

Nascido em São Paulo, a partir da união de Rodolfo García Vázquez e Ivam Cabral, o grupo dividiu-se por muito tempo entre a capital paulista, Curitiba e Lisboa. A primeira montagem que trouxe visibilidade ao grupo foi *Sades ou Noites com professores imorais*, posteriormente batizada de *Filosofia na Alcova*. A crítica à família tradicional, à moralidade

<sup>189</sup> Segundo o crítico teatral Alberto Guzik, atualmente vinculado à companhia Os Satyros: “O viés transgressor faz parte da alma da companhia. Que, se é transgressiva na arte, é batalhadora obsessiva no dia-a-dia. Nos Satyros, lutamos como feras pela sobrevivência. É dura a manutenção de uma companhia independente. A atividade no escritório é sempre frenética. Não há edital ou projeto de apoio municipal, federal, estatal, ao qual Os Satyros não concorram”. (Guzik, 2006:21).

<sup>190</sup> As Satyrianas são sem dúvida um dos principais “cartões de visita” da companhia. Tendo começado de forma aparentemente casual (como destacaremos adiante), este festival já é um marco do teatro paulistano, por

burguesa, à hipocrisia das “aparências” tornou-se o cerne do “estilo artístico” do grupo, composto por jovens atores, e tal orientação (apesar de algumas modificações estéticas) pode ainda ser mobilizada para compreender as produções atuais do grupo.

O depoimento de Ivam Cabral sobre o início da companhia, registrado no livro de Alberto Guzik (destinado a realizar uma breve retrospectiva de sua trajetória), é revelador sobre a perspectiva do artista de teatro que se lançava no panorama paulistano no final da década de oitenta:

Foi em 1989, e Gerald Thomas reinava absoluto sobre o teatro brasileiro. Tinha também o Antunes Filho. Ambos haviam abolido o texto no teatro. E o teatro que se produzia naquele momento era formal demais, chato demais. Me lembro que a gente falava muito sobre isso, e o teatro que a gente queria era menos formal, mais visceral. Queríamos quebrar com a relação palco/platéia, com o palco italiano. Desejávamos uma relação mais intensa com o teatro, pretendíamos pesquisar novas linguagens, queríamos trabalhar em lugares que não eram teatros. Queríamos a provocação, trabalhar com autores e textos que não eram convencionais. E queríamos um nome que sintetizasse isso, que pudesse identificar essa insatisfação toda (...) quando surgiu o nome Satyros, imediatamente sacamos que havíamos encontrado o que queríamos. Eles, os Satyros, abriam o cortejo de Dioniso. E esse nome, Satyros, resgatava tudo isso que a gente estava buscando. (Guzik, 2006:59-60).

Influenciados por Zé Celso, Gerald Thomas e Ulysses Cruz (diretor do grupo O Boi Voador), os Satyros desenvolveram um repertório versátil, encenando desde peças infantis, clássicos da literatura, uma trilogia grega, até espetáculos ousados, que tratavam da sexualidade de forma explícita (muitas vezes criticados por serem “quase pornográficos”), abordando também a homossexualidade e a transexualidade. Uma de suas últimas peças foi inspirada no cotidiano de pessoas da Praça Roosevelt, onde se instalaram definitivamente em 2000.

Rodolfo García Vazquez (apud Guzik, 2006) recorda que a possibilidade aberta para o grupo por Ari Moreira, dono do Teatro Bela Vista, permitiu à jovem companhia administrar seu primeiro espaço, o que se tornou fundamental para a trajetória do grupo. A partir de então, nas cidades em que se estabeleceram, os Sátyros sempre geriram uma sede própria, o que permitia total controle e autonomia dos processos de elaboração do espetáculo (não apenas pelo espaço próprio, mas também por sua forma coletiva de produção artística). Outra característica do grupo é a de trabalhar geralmente com pessoas sem grande formação teatral, o que ocorreu desde sua segunda montagem relevante, *Salomé*, até as atuais encenações, como revela Rodolfo: “(...) Era um elenco basicamente constituído por pessoas sem formação nenhuma. Acho que 90% do elenco nunca tinha pisado no palco, eram pessoas que circulavam no Teatro Bela Vista, como agora tem muito

---

envolver uma grande quantidade de profissionais e mobilizar um público muito mais amplo do que o que

também na Roosevelt. Atores, atrizes, pessoas que ficam ali, no bar, ficam em volta e que vão se aproximando de nós” (Guzik, 2006:93). Tal forma de trabalho é fundamental para compreender a concepção do “Teatro Veloz” dos Satyros, por meio da qual o grupo se auto-define:

Teatro veloz: um teatro que reage rapidamente aos questionamentos que o mundo nos coloca em contraposição a uma sociedade consumista de alta velocidade aparente. O Teatro veloz busca resgatar o ritual dentro de uma velocidade interior, uma alma veloz. A globalização e a massificação consumista fizeram de nós consumidores vorazes e artistas instantâneos. Como forma de resistência e redescoberta da humanidade perdida, o Teatro veloz propõe a suspensão do “tempo-vale-ouro-capitalista” para o tempo do encontro, da comunhão ritualística. (Guzik, 2006:289).

Para conquistar este estado do “teatro vivo e veloz”, os Satyros buscam o resgate do estado criativo do imaginário do ator e procuram recuperar o caráter ritual do teatro. Valendo-se do “não-lucrativo” e do “artesanal”, almejam a constituição de um “teatro crítico”, que pretende questionar as bases da sociedade, subvertendo a repetitiva fórmula mercadológica. O “teatro veloz” procura, então, “revelar o reprimido, o recolhido, o não expresso, que funda nossa persona social” (Guzik, 2006:298), e nesse sentido, sua busca é sempre a de expor no palco ícones de processos repressivos (tais como a pobreza, a homossexualidade, a transsexualidade, o travestismo) a serem trabalhados em cena.

O grupo parte do princípio que o “teatro vivo”, “(...) tal como as outras artes, negará a indústria e o mercado, o consumidor e o lucro. Coabitando com essas dimensões da estrutura social, esse teatro irá buscar sua integridade além delas. A desalienação do artista torna-se, neste caso, um elemento fundamental para a criação de um teatro significativo (Guzik, 2006:293-94). Concebendo o lema do “teatro veloz” como esta forma de “desalienação” do artista, os Satyros acreditam que seu teatro é um modo de “(...) fazer o indivíduo entrar em contato com seu eu profundo, seus fantasmas, seus medos, sua posição na sociedade e as potencialidades de seu ser, que se encontram não manifestadas (...)” (Guzik, 2006:304). Este seria o caminho para revelar o que “(...) havia sido oprimido pelos mecanismos sociais: sua potência criativa, sua força como agente social, sua independência artística, seu poder estético de transformação de consciências” (idem.)

Recorri ao livro de Guzik sobre a companhia pelo fato de ele condensar a perspectiva artística e política do grupo. Embora este discurso veicule uma concepção muito mais revolucionária do teatro do que as encenações da companhia permitem perceber, é inegável que o grupo se propõe a realizar peças “alternativas”, se por este termo concebermos montagens desprovidas de grande investimento em recursos cênicos ou

artísticos, com um ritmo de produção frenético e engajando um grande número de participantes iniciantes no teatro.

Além de a companhia ter origem no mesmo período dos Parlapatões, seus objetivos e orientações gerais são também semelhantes, seja pela visão mais “informal” do teatro, a busca de uma cena interativa, a utilização de “locais alternativos” ao palco italiano, seja pela preocupação em conceber um teatro crítico e reflexivo, centrado na contraposição à indústria cultural e ao “teatro comercial”. Como se verá, o discurso veiculado, juntamente com as produções (centralizado pelos líderes das companhias: Rodolfo Garcia Vásquez e Hugo Possolo), tem papel fundamental a ambos os grupos, por fornecer e valorizar as formas de distinção deste teatro do mero entretenimento “comercial”.

Podemos perceber, a partir destes dados, que a relação dos Parlapatões com os Satyros, seus atuais vizinhos, vai além de uma mera proximidade imobiliária. Apesar das características distintas de cada equipe, uma centrada na comédia, nas possibilidades críticas do palhaço e a outra com um teatro que parte da exposição das estruturas patriarcais, heterossexuais e discriminatórias da sociedade, ambos os grupos são compreendidos geralmente a partir do rótulo (impreciso e problemático) de “teatro alternativo”.

A escolha de situar o Espaço Parlapatões na Praça Roosevelt, portanto, não é, de forma alguma, aleatória. Com ela, o grupo decide mobilizar o histórico e a atuação dos Satyros de modo a contribuir para este ambiente urbano do centro de São Paulo, imprimindo, como se verá, nova modificação ao contexto.

No Workshop promovido pelos Parlapatões em 19 e 20 de setembro de 2006, durante o evento de abertura do Espaço Parlapatões, chamado “A cabeça de Yorik”, Hugo Possolo revela a relação do grupo com este campo do teatro “alternativo”. Segundo ele, os Parlapatões mobilizam um humor crítico, corrosivo, politizado e com vínculos da “cultura popular”, derivados do circo e do teatro de rua. Sobre a posição marginal do palhaço, e acerca da função de crítica social que poderia exercer, nos diz o diretor da companhia:

(...) ele é execrado, não é aceito. Não adianta, o comediante não vai se encaixar na sociedade e por que? Porque ele faz o papel do demolidor. Nada que está estabelecido é aceito por ele. A comédia nasce do mau-humor, da indignação. O bom humor nasce do mau humor. Ele está indignado com aquela situação, está inconformado. Aí ele faz a crítica dela. E faz a crítica num grau de intelecto que a gente dá risada, relaxa. E vai para aquilo que é o nosso comportado. Se na representação grotesca dos palhaços (...) a gente pode explicitar aquilo que a gente tem de mais humano, mais claro, que é a busca do nosso princípio de sobrevivência, o sexo, a fome, a purgação dos nossos líquidos, humores, (...) se a gente é absolutamente animal nesse sentido, a compreensão da comédia se dá em um tipo de catarse que o Aristóteles não conseguiu definir. E aí vem um estudioso, que é um cara que fala muito da Idade Média, que é o Bakhtin, que norteou boa

parte da pesquisa do trabalho teórico que nós fazemos aqui nos Parlapatões. A gente é muito mais prático do que teórico, mas se tem algum norte tá ali no Bakhtin. (Hugo Possolo, no workhsop ministrado pela companhia em 21/09/2006).

Se no depoimento acima vemos que os Parlapatões não se pensam como um grupo “teórico”, é fundamental destacar que o discurso veiculado por Possolo em nome da companhia é essencial para a legitimação de sua prática, uma vez que transmite a seu público os dispositivos essenciais para a fruição da expressão característica do grupo.

Exemplo disso é a própria estrutura do workshop em questão, que teve início com a leitura de um trecho cômico de *Hamlet*, de Shakespeare, em que o protagonista se deparava com dois coveiros que tratavam de forma banal da inevitabilidade da morte, e que, durante seu trabalho, acabaram por desenterrar o esqueleto de Yorik, o bobo da corte do rei, que Hamlet havia conhecido em sua infância<sup>191</sup>. Utilizando a metáfora do esqueleto humano aparente (os dentes e o sorriso humano) como ponto de partida para abordar a comédia, Hugo Possolo, iniciou uma exposição que abordava questões teóricas e históricas e acerca do teatro e do circo, procurando relacioná-las ao trabalho dos Parlapatões.

Nesta retrospectiva, ele mencionou registros do circo chinês e do circo romano de antes de Cristo, as manifestações cômicas européias da Idade Média, passando pela *Commedia del'Arte* até chegar ao “arquétipo do palhaço”, que é, segundo o diretor, o ponto central do trabalho do grupo. Além de expor um panorama da “história da comicidade”, Hugo tratou de fazer breves referências a obras teóricas de Bérghson (2004), Bakhtin (1999), e apresentar citações da história do teatro mundial (principalmente das diferenças entre as visões teatrais de Aristóteles e Brecht). Realizou, também, alguns comentários sobre a história do teatro brasileiro (aludindo rapidamente ao período do engajamento no teatro da década de sessenta), e desferiu críticas a obras de alguns dramaturgos e diretores brasileiros, entre eles Nelson Rodrigues e Antunes Filho.

A exposição de Hugo demonstra a necessidade de legitimação do grupo em seu contexto, por demonstrar a seu público e a seus semelhantes certo domínio da história do teatro e de teorias do fenômeno cênico (apesar de muito sintetizadas). Nesse sentido, a crítica das posições dos demais artistas é sempre, como diagnosticou Bourdieu (2003), uma forma de profanação das posições consagradas pelos emergentes em busca de prestígio. Além disso, a reconstrução histórica que o grupo concebe em seu discurso, a defesa de determinadas formas de expressão cênica e sua tomada de posição contrária frente a outros projetos artísticos constituem um modo de construção do significado de sua atuação cênica cômica tanto para si, quanto para sua audiência.

---

<sup>191</sup> Ver Shakespeare, William, 2006 pags. 117 a 123.

O argumento central expresso por Possolo no workshop (e percebido repetidamente ao longo da etnografia) diferencia a “concepção arquetípica” do palhaço dos demais personagens cômicos: “O personagem cômico, ele existe dentro de um único contexto, se você tirar ele do contexto ele não existe mais. (...) no entanto, um arquétipo como o do palhaço, você pode ter cem mil daqueles. Quantos roteiros, reprises - que são os números tradicionais de palhaço - existem? Milhares, milhares”. (Hugo Possolo. Workshop ministrado em 20 de setembro de 2006).

De fato, a figura do palhaço encerra uma determinada “licença poética” e sua atuação acarreta na audiência uma forma particular de percepção da manifestação estética, cuja qualidade de não ser levado a sério é a característica fundamental de sua forma de atuar<sup>192</sup>. Trata-se de uma convenção formada ao longo do tempo, uma predisposição do público acerca das “possibilidades” do palhaço e de uma forma específica de perceber sua atuação.

Muitos artistas partem deste fato para sustentar uma visão técnica acerca da prática da expressão cômica do palhaço, e passam a ministrar cursos de “iniciação” - como o italiano Nani Colombaioni, o ítalo-espanhol Leo Bassi, o russo Slava, o argentino Chacovacci, o brasileiro Xuxu, entre diversos outros - ou mesmo desenvolvem seu método próprio, como é o caso do Grupo Lume, de Campinas, entre muitos outros.

Os Parlapatões também revelam um domínio sobre a história e desenvolvimento dos palhaços, seus tipos, suas características, mas, de forma diferente dos demais, centram o elemento central de sua orientação prática no teatro de rua e em suas características de imprevisibilidade, improvisação e na busca de sedução do público. Esta forma de expressão é um capital artístico específico acumulado de forma desigual por cada um de seus integrantes e tem peso semelhante aos processos de “iniciação dos clowns” dentro do grupo, por ser a principal particularidade dos Parlapatões. A experiência com o teatro de rua, segundo o grupo, traria à atuação dos atores um domínio cênico específico, que confere grande segurança frente aos acasos do teatro, bem como às improvisações e à interatividade com a platéia.

A contribuição da perspectiva antropológica na análise destes fatos estéticos está em compreender e explicar a construção histórica e contextual do sentido deste fenômeno, que se encontra para além do discurso dos artistas. Por isto foi fundamental recorrer tanto ao panorama histórico do teatro paulistano, que nos permitiu perceber a afronta que tais formas de encenação cômica realizavam sobre os padrões do teatro ilusionista, quanto adquirir informações de primeira mão, a partir da experiência etnográfica.

Partindo de tais informações, destaquei a qualidade geralmente meta-narrativa da atuação cômica dos Parlapatões, uma vez que estes, em sua atuação improvisada e baseada na explicitação da teatralidade em “cena aberta”, produzem a comicidade ao veicular um sentido implícito ou paralelo à enunciação do texto teatral. Assim, improvisação e “jogo” narrativo se mesclam em uma interpretação que tem como particularidade a busca da exposição do ator.

Esta forma de atuação pode ser compreendida como um despojamento cênico calcado na capacidade de se fazer ridículo, muito valorizada pelo grupo tanto dentro como fora do palco, uma vez que esta característica freqüentemente extrapola o âmbito do momento cênico, de forma que os atores mantêm a provocação, a comicidade, a ridicularização de si e dos outros em sua vida social, em sua relação com os demais artistas, amigos e profissionais.

É interessante frisar, entretanto, que, se esta forma de comportamento é recorrente no Espaço Parlapatões, ela ocorre raramente na vida cotidiana do grupo em seu escritório, e tal conduta, juntamente com a veiculação de um discurso legitimador da prática do grupo, é visivelmente um meio de moldar a maneira de se perceber “o estilo” dos Parlapatões. Assim, não é possível dissociar o discurso, a prática cênica e a interação do grupo em seu meio.

Este fato transparece na estrutura do workshop que presenciamos, pois o grupo, mantendo um tom debochado na relação com os participantes, intercalou as exposições históricas e teóricas a cargo de Hugo, com alguns exercícios teatrais realizados com a platéia (trabalhos com a atenção, a improvisação e a espontaneidade dos voluntários) e orientações de um saber prático sobre a comicidade, a produção da expectativa na cena, o ritmo das falas, a triangulação entre os atores e a atuação dos palhaços.

Outro momento de auto-reflexão, em que o grupo tratou de seu “processo de produção artístico”, foi uma conversa entre atores e platéia após a apresentação do espetáculo *Nada de Novo*, no dia 28 de Abril de 2007, para um público vinculado ao programa de teatro amador da prefeitura de São Paulo, chamado de “teatro vocacional”, contrapartida do Edital de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo de que foram beneficiados.

Nela, os Parlapatões se apresentaram como um coletivo de teatro que teve sua formação constituída de forma não-convencional, baseada em oficinas, em encontros e na experiência do teatro de rua. Hugo Possolo, novamente como a voz principal do grupo, destacou que a preocupação em estabelecer no palco um nível “de igual para igual” entre

---

<sup>192</sup> Existem alguns escritos interessantes acerca desta forma de expressão do palhaço, entre eles Magnani

artista e público sempre foi o objetivo principal dos Parlapatões, que se valem, além do modelo do teatro de rua, dos arquétipos do palhaço e dos esquetes circenses, na construção de suas cenas. O diretor argumentou que o grupo parte da comédia como elemento de sedução do público, mas que, conquistada esta empatia, é fundamental “ter o que dizer” para manter a atenção do público, pois, na rua o espectador não tem comprometimento em permanecer observando o espetáculo até o fim.

Nesse sentido, segundo o diretor, tanto a experiência de rua como a comédia são amplamente “pedagógicas”, pois a comunicação com a platéia seria mais imediata, visível e audível, uma vez que o riso denotaria entendimento, fruição da cena e funcionaria como uma importante forma de referência ao artista. Assim, percebemos como o diretor veicula ao público um dos principais valores diferenciais da prática artística dos Parlapatões: o princípio de “horizontalidade”<sup>193</sup> do trabalho teatral, que engloba a proximidade física com a platéia da rua, a busca da interação com a audiência bem como as diversas formas de ruptura das convenções teatrais ilusionistas executadas pela equipe.

Se esta escolha estética carrega certa visão “igualitária” e “democrática” acerca do processo de comunicação artística, quase todos os depoimentos que o grupo profere sobre sua prática (em encontros, eventos e palestras) veiculam a proposta dos Parlapatões de partir deste prazer do riso, da diversão, da comicidade, para chegar a um objetivo crítico e reflexivo. Nas palavras de um dos integrantes do grupo, Claudinei Brandão, ao comentar a execução de *Nada de Novo* no referido evento: “(...) quando a gente faz um tipo de espetáculo como este que a gente fez, que nós temos aqui várias referências como o Hugo citou, na verdade, nós só estamos falando e fazendo ele porque [tem] coisas que nós acreditamos. A gente quer falar sobre estas coisas. A gente quer fazer esse tipo de comédia que tenha embutida nela uma série de outras questões” (Claudinei Brandão, em debate presenciado dia 28 de Abril de 2007).

Esta perspectiva que se propõe crítica, ou nas palavras de Hugo: “(...) se existe uma função social naquilo que a gente faz, a função é mudar esse olhar [sobre a sociedade], não ser esse olhar enquadrado, poder ter uma janela diferente para o mundo e poder olhar para o mundo de forma diferente” (Hugo Possolo, em debate presenciado dia 28 de Abril de 2007), remete à declaração semelhante de Marcio Libar, ex-integrante do grupo Teatro de Anônimo, no Rio de Janeiro – sem dúvida a equipe que possui maior semelhança artística e

---

(1998), Neves (1979) e Balandier (1982).

<sup>193</sup> Esta postura de “horizontalidade” dos Parlapatões fica evidente em uma fala de Eduardo Tolentino no evento Caldo do Humor em 20/09/2006: “(...) uma vez eu chamei o Hugo de clown e ele quase me bateu. ele disse: Eu sou palhaço, não sou clown. Mas houve uma fase em que houve uma valorização do que seria clown”. Hugo em um workshop realizado em 2006 que presenciei, trata exatamente dessa diferença que alguns sustentam entre o palhaço e o clown: “(...) é uma sofisticação, uma vontade de sofisticar a atuação. Palhaço como arquétipo ele



ideológica com os Parlapatões – durante o evento “Palhaçada Geral”, promovido pelo grupo paulistano:

(...) o Chacovacci (um palhaço argentino, para quem não conhece, uma grande referência para todos nós) (...) - e eu faço minhas as palavras dele - ele diz: o palhaço tem três estágios: primeiro você aprende a montar uma roda, a prender a atenção do público, aprende a fazer rir, aprende algumas técnicas, aprende a rodar um chapéu, primeiro você aprende um ofício (isso demora uns dez anos). Depois, você, sobre isso, aprende a colocar pensamento, crítica, estética, aprimoramento técnico, filosofia, reflexão, você vira artista (demora mais dez anos) (...) e aí você chega num grau de maestria. E quando ele fala de um grau de maestria ele não está falando de quem é melhor ou de quem é pior, mas é aquele que, baseado num saber tradicional, secular, das ruas, na sua contemporaneidade, aplica as suas reflexões, seus pensamentos, suas inquietações, e gera uma outra cena (...) (Marcio Libar no debate “O Palhaço do Futuro” em 4 de abril de 2007)

Como se pode ver no depoimento acima, a figura do palhaço para estes artistas constitui uma “estrutura” a partir da qual eles procuram construir sua identidade, sua marca, seu nome em um longo processo de trabalho prático.

A “construção do nome” pode ser vista como a capacidade de mobilizar na audiência os dispositivos necessários para a fruição da expressão cênica. Neste processo, tanto os discursos como a rede de relações construídas pelo grupo são fundamentais, e de fato, à medida que tiveram acesso ao mundo teatral, os Parlapatões procuraram logo seu lugar entre as demais companhias compreendidas como “alternativas”, realizando parcerias, participando de festivais, debates, eventos, mobilizações e consolidando seus apoios no meio artístico.

Um dos elementos principais nesta busca de auto-afirmação está em situar a produção cênica da equipe em oposição àquela realizada pelos meios de comunicação de massa, como se pode perceber, por exemplo, no seguinte depoimento de Hugo: “Se eu quisesse me vender para o sistema, eu teria me tornado publicitário. Mas como eu acho que não quero me vender para o sistema, eu acho que o grande barato da criatividade é tentar interferir na vida das pessoas para criar alguns momentos especiais, que eu acho que são momentos de transcendência que eu acho que a arte dá, né? Por mais boiola que seja essa idéia da transcendência, enfim.” (Hugo Possolo, depoimento ao autor em julho de 2007).

O discurso oposicionista à indústria cultural que não raro procura sua legitimação a partir de um “flerte” com o pensamento acadêmico (presente nos discursos dos Satyros e dos Parlapatões) e a produção teatral eferescente, imediata, frenética, geralmente

---

é um só, seja no palco, no picadeiro, claro, vão ter diferenças mas os dois são palhaços... É querer sofisticar uma coisa que em si, essencialmente seria a mesma”. (Hugo Possolo. Workshop ministrado em 21/09/2006).

mobilizando pessoas sem grande capital cultural, são as características de ambas as companhias que conferem a elas certo status “alternativo”.

A contraposição radical à indústria cultural é um processo de construção de identidade artística amplo, consensual e vigente no público e no estrato social dos artistas que se propõem a realizar um “teatro crítico” e se aproxima daquilo que Humberto Eco identificou como a visão dos “apocalípticos” em contraposição à dos “integrados”<sup>194</sup>.

A orientação de Eco é útil ao contexto do teatro paulistano que analisamos pela uniformidade deste discurso crítico, sua concepção “alternativa” e também pela fixação em um “pedaço” urbano da cidade de São Paulo que vem conquistando, cada vez mais, um público específico, que compartilha os códigos expressivos das manifestações cênicas que – embora extremamente variadas, diversas e dispersas em uma megalópole como São Paulo – são compreendidas por estar situadas em oposição ao teatro “comercial”.

Tal oposição à indústria cultural, à televisão e também ao “teatrão” em detrimento de um “teatro alternativo” constitui uma concepção de resistência artística, uma visão, que se pretende política, de manter uma produção artística “autônoma”, não corrompida pela profanação do capital. Esta perspectiva está longe de ser sustentada apenas pelos artistas sobre suas obras, e pelo público “cativo” que compreende tal contraposição aos meios de comunicação de massa como um valor político específico, dotado de uma aura<sup>195</sup> exclusiva. No já referido evento de inauguração do Espaço Parlapatões, o jornalista e crítico teatral Kil Abreu, um dos idealizadores da Escola Livre de Teatro de Santo André, transparecendo sua visão semelhante a este discurso argumentou:

(...) E o fenômeno do teatro de grupo é isso. Já apontou bem o Rodolfo: é inviável, é uma tarefa utópica nesse sentido (...) em termos de estrutura (...) da obra atual, da circulação mercantil, é impossível. É uma utopia verdadeira. Os projetos quase que não se sustentam, (...) não têm força de sustentação ainda que tivessem uma resposta absolutamente popular, de grandes platéias, que tivessem lotado. Eu fico pensando no espaço que a Cia do Feijão abriu agora, super bacana, o espaço dos Parlapatões, o espaço de vocês [Satyros] não foram pensados para se inserir fundamentalmente nesse esquema de circulação mercantil, porque senão o formato seria outro. Por isso que eu digo, é uma tarefa impossível. E como é que se lida com isso? Eu acho que a única saída é encontrar os parceiros e trabalhar em parceria. E aí é lógico, cada um tem seu projeto artístico, seu projeto político que é particular. No caso de São Paulo eu acho que tem algumas coisas que já andaram muito (...) eu não falo só da Lei de Fomento, que eu acho uma coisa muito importante, mas de tudo aquilo que

<sup>194</sup> Humberto Eco sintetiza sua crítica a ambas as posições em seu célebre livro *Apocalípticos e Integrados* da seguinte forma: “O erro dos apologistas [integrados] é afirmar que a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si, segundo uma ideal homeostase do livre mercado, e não deva submeter-se a uma crítica e novas orientações. O erro dos apocalípticos-aristocráticos é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente porque é um fato industrial, e que hoje se possa dar cultura subtraída ao condicionamento industrial. A falha está em formular a questão nesses termos: ‘é bom ou é mau que exista a cultura de massa’.” (Eco, 1970:49).

<sup>195</sup> E aqui pensamos no conceito de Benjamin em seu célebre texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (Benjamin 1994), aproximando-o da idéia de “teatro pobre” de Grotowski (1992).

na pressão (...) acabou sendo criado, toda uma espécie de mercado profissional que vai abrigando necessariamente os artistas. (Kil Abreu no debate “Utopia Cidadã” em 13/09/2006)

De fato, se a capital paulista constitui o “pólo” principal da atividade cênica no país, a Praça Roosevelt é um bom exemplo deste “mercado profissional” a que se refere Abreu. Isto pois, além dos diversos artistas iniciantes que abriga - que freqüentam principalmente o Theater Studio e o Studio 184 – por ali circulam outros, já mais estabelecidos, que procuram viabilizar projetos próprios, seja em grupo ou de forma individual (existem vários “artistas autônomos”, que oscilam entre as companhias e são contratados para algum projeto específico), além das “celebridades locais”, protagonistas de montagens bem comentadas e conceituadas, que ao invés de buscar sua inserção, geralmente são convidados para novos projetos promissores.

É também fundamental destacar que este “mercado profissional alternativo” vem conquistando algumas realizações importantes em termos de visibilidade frente às autoridades, frente a seu público e também à opinião pública. Exemplo disso é a conquista da Lei de nº 13.279, batizada como Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo – de que foram beneficiados tanto os Satyros como os Parlapatões – aprovada em 08 de janeiro de 2002, após uma pressão política de um coletivo de grupos teatrais, e que passou a vigorar em 2003. Acerca deste fato, Valmir Santos, em sua palestra no Espaço Parlapatões, durante o evento de inauguração destacou:

(...) a partir do final dos anos noventa alguns grupos por exemplo... Se articulam em torno do movimento “Arte Contra a Barbárie” (...) - acho que a maioria aqui já está a par desse histórico - e aí o que vai acontecer? Esse boom de grupos (...) [além de] imagens (...) memoráveis como a da ocupação da Câmara Municipal por conta da votação do projeto, ou seja, os artistas marcando presença como qualquer categoria que tem que conquistar o seu espaço e interferir publicamente para demarcar terreno (...) E o público da cidade... muitas coisas não são divulgadas nos tijolinhos da vida, nos roteiros de teatro, e mesmo assim eu vou em algumas sessões e fico surpreso com o público, com a presença alternativa, à margem dos roteiros convencionais (Valmir Santos no debate “Utopia dos Grupos” em 15/09/2006).

Podemos perceber, nas falas destes dois críticos, professores e jornalistas, muito ativos no meio teatral, a ênfase em destacar toda uma constelação de grupos concebidos como alternativos, que produzem um teatro distinto daquele visto como comercial e que, a partir do evento “Arte Contra Barbárie”<sup>196</sup>, passaram a unir forças para conquistar direitos de classe e consolidar sua legitimidade artística e social.

<sup>196</sup> O movimento nascido em 1998 com a participação de diversos artistas estabelecidos como Companhia do Latão, Folias D’Arte, Parapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul e os artistas Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa e Umberto Magnani.

Mas apesar de tal polaridade ser uma concepção perceptível na Praça Roosevelt, não podemos cair no erro de congelar os Satyros e os Parlapatões no tempo, pois, se suas produções iniciais eram realizadas com material precário e sem grande apoio financeiro ou divulgação, atualmente a realidade de ambas as companhias é muito distinta, tendo conquistado uma identidade, estabilidade e um modo de produção artístico que permite a mobilização de recursos de médio porte conquistados a partir das várias formas de mecenato público e privado.

Sem dúvida, o espaço dos Satyros e dos Parlapatões confere aos espetáculos ali abrigados uma visibilidade muito maior do que a de seus vizinhos, cuja programação geralmente é vista como menos importante, uma vez que ambas as companhias já se constituíram como um “centro de referência” teatral no local. Mas apesar de sua estabilidade econômica, e demais alterações em seu modo de produção artístico, a forma da encenação adotada por ambas as companhias procura manter ainda a distinção frente ao que é comumente concebido como produções “comerciais”.

Porém, a forma de percepção do “teatro alternativo”, apesar de operante no contexto, vem se modificando ao longo do tempo. O sucesso da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo fez com que diversas companhias que já contavam com uma trajetória consolidada e com seu projeto artístico definido buscassem espaços próprios, privados, mas que funcionassem como local de ensaio, apresentação, e também como forma de abrigar outras companhias e projetos cuja perspectiva artística fosse semelhante.

Assim, se por um lado a lei vai de encontro às expectativas da maior parte da classe artística paulistana, bem como a de seu público que valoriza a existência de grande oferta de opções de lazer e entretenimento na cidade de São Paulo, sua execução não passa isenta de muita polêmica<sup>197</sup>. Desta forma, o efeito do Programa de Fomento ao Teatro bem como a consolidação da Praça Roosevelt como um pólo teatral vêm acarretando algumas mudanças das formas de percepção deste “teatro alternativo” ali localizado.

O que se pode perceber como efeito principal da abertura do Espaço Parlapatões, bem como com em relação à política de curadoria das peças que abriga, é uma reformulação do público da praça. Ao mesmo tempo em que se promoveu rapidamente, como referência teatral da capital paulista, seja pelas ações da mídia, pelas peças renomadas que passaram a abrigar, seja pelos diversos eventos que desenvolveu, o

---

<sup>197</sup> Exemplo disso é a crítica de Antunes Filho acerca do processo de seleção dos grupos que seriam contemplados com o fomento, denunciando o que concebia como prática do “teatro de compadres”, registrada em reportagem da Folha de São Paulo em 29 de dezembro de 2004, que foi repudiada por diversos artistas entre eles um dos principais integrantes do Teatro Fábrica São Paulo, Sérgio Audi, que pode ser lido em [http://laerteeomundo.zip.net/arch2005-01-23\\_2005-01-29.html](http://laerteeomundo.zip.net/arch2005-01-23_2005-01-29.html)

Espaço Parlapatões contribuiu para uma ampliação do público que freqüentava a Praça Roosevelt.

De um estrato “maginal” e “alternativo”, os artistas desta malha de teatro do centro de São Paulo acabaram passando a comportar algumas personalidades com atuação nos meios de comunicação de massa. Durante a etnografia, pude perceber a presença de artistas nacionalmente conhecidos no Espaço, como é o caso de Thais Araújo, cuja estréia da peça *Os Solidores* no Espaço Parlapatões, contou também com a presença de seu marido Lázaro Ramos; além de Mariana Ximenes; Jô Soares, que veio presenciar uma apresentação de Juca de Oliveira; Paulo Autran; Guilherme Weber; Paulo Gorgulho e Jairo Mattos, divulgando seu espetáculo *Catadores*, entre outros.

Inspiração fecunda para pensar este contexto é a que encontrei em Eric Auerbach, no ensaio intitulado “*La court et la ville*” (2007) no qual o autor demonstra como as peças de Molière tinham a capacidade de recrutar tanto integrantes da nobreza quanto de burgueses parisienses, os quais, apesar de não se enquadrarem completamente na forma de vida da corte, possuíam o mesmo “bom senso”, “bom gosto”, e “refinamento” necessário para a fruição das montagens.

No referido texto, Auerbach argumenta que a platéia (o *panterre*) não representava o povo, mas “(...) uma classe disposta a fundir suas idéias com as da corte” e principalmente que, “(...) sociologicamente, o *panterre* era um apêndice da sociedade de corte e que *la court et la ville* formavam uma unidade. O burguês no *panterre* fazia somente uma idéia negativa e formal de sua própria classe (...) mas tinha afinidades com a sociedade da corte, e foi isso que tornou possível a admirável unidade de estilo e gosto que caracterizou este grande século” (Auerbach, 2006: 240).

A concepção de *la court et la vie* formulada por Auerbach, que destacou a construção do público teatral ao longo do século XVII, composto por uma unidade entre a nobreza, desprovida de função, e a parte da burguesia que não se voltava à atividade produtiva, pode ser mobilizada como inspiração para a realidade com a qual me deparei. Ainda que pese a diferença histórica e social entre os contextos, a “classe artística” que freqüenta a Praça Roosevelt, apesar de morfologicamente variada, pode ser pensada como uma unidade de estilo e gosto voltado a um “teatro alternativo”.

Os artistas integrantes deste estrato social são provenientes da classe média paulistana e dificilmente estão engajados nas produções dos meios de comunicação de massa – que repudiam –, mas possuem estabilidade econômica suficiente para buscar seu lugar entre as produções artísticas deste campo “alternativo” emergente. Assim, esta perspectiva apocalíptica dos que se engajam neste “teatro alternativo” possui um alcance

mundial e unanimidade no contexto em questão, englobando variadas formas de produção que são vistas como antagonistas diretas dos produtos teatrais de fruição comercial, rotulados de “teatrão”.

Esta alteração das formas de perceber o local foi muito bem reproduzida em uma matéria do periódico eletrônico “Revista Bacante”, escrita por Juliene Codognotto e Leca Perrechil intitulada “Alternativo ?”<sup>198</sup>, que trata da problemática de classificar as atividades destes grupos, também chamados de “experimentais”, “não-comerciais”, “de pesquisa”, entre demais rótulos igualmente insatisfatórios. Segundo a matéria, que já havia apontado para o baixo orçamento das produções e a utilização de espaços pequenos, com cerca de cinquenta lugares,

A questão do espaço fica ainda mais complicada quando se fala da Praça Roosevelt, região considerada por muitos, sobretudo a grande mídia, o reduto alternativo do teatro paulistano. (...) Vizinha do teatrão Cultura Artística e das “boates” Kilt e My Love, a Praça começou a ser muito freqüentada por uma elite intelectual. Nos últimos anos, diversas produções e grupos receberam reconhecimento em premiações. É o caso de Sérgio Roveri, vencedor do Prêmio Shell pela dramaturgia de *Abre as Asas Sobre Nós* (...) [que] questiona essa áurea alternativa que ronda a região e seus grupos. “Nos últimos anos, Os Satyros foram contemplados com vários prêmios de incentivo, excursionaram pelo Brasil e pela Europa, são referência na produção teatral da cidade e transformaram a Praça Roosevelt num pólo de produção cultural, onde as filas começam às 18h e não terminam antes da meia-noite. Então, como dizer que um grupo como eles é alternativo?” (...) Segundo [o crítico teatral Sérgio] Sálvia [Coelho], a Praça é somente a ponta do iceberg, por ser o lugar mais visível de uma rede de teatro alternativo (...) [além de que] na Praça o teatro parece ter encontrado público assíduo e desenvolvido uma relação amigável com a mídia. Marici [Salomão], por exemplo, utiliza “alternativo chique” para denominar Os Satyros, porque eles mantêm os requisitos que ela considera como sendo característicos do teatro alternativo, apesar de terem sido “absorvidos” pela mídia, ao serem citados e receberem diversos elogios da grande imprensa. (Juliene Codognotto e Leca Perrechil, Revista Bacantes).

A trajetória dos Parlapatões também reflete esta mudança das formas de percepção de suas obras. A etnografia nos permitiu acompanhar o cotidiano do grupo em seu escritório, no seu novo Espaço, além de ter acesso às representações veiculadas e debatidas nos mais variados eventos realizados na Praça Roosevelt. É impossível deixar de destacar o fato de o grupo manter ao mesmo tempo quatro espaços diferentes, mobilizando com isso um capital incomum para companhias concebidas como “alternativas”: seu recém inaugurado Espaço Parlapatões, seu escritório no bairro Pinheiros (que apesar de grande e situado em local nobre de São Paulo, tem uma precária estrutura física), um barracão de depósito e um circo itinerante, que circula pelo país com o espetáculo *Stapafúrdyo* concebido juntamente com o grupo Pia Fraus.

<sup>198</sup> Disponível no site <http://www.bacante.com.br/materias/2007/05/alternativo.html>.

Todas as montagens do grupo, que seguiram *Hércules*, abdicaram da característica épica, recorrente nos trabalhos anteriores, e *Stapafúrdio* não foi exceção. Trata-se de uma proposta de um espetáculo de circo “contemporâneo”, dotado de um cenário bem trabalhado, figurinos “modernos” e técnicas circenses e cênicas que são próximas do Novo Circo, realizado por um elenco de artistas selecionados pelo grupo. A atuação dos Parlapatões na montagem consiste, porém, na realização “tradicional” de diversos esquetes de palhaço retirados das peças do repertório do grupo - que valorizam a explicitação da teatralidade e a relação direta com a platéia - entre os números de habilidade desempenhados pelos acrobatas. O projeto foi patrocinado pela CCR Energias Brasil, que investiu uma grande soma de capital, seja para adquirir a única lona sem mastro central do país (sustentada por uma estrutura em arcos de metal), seja pela turnê realizada, que visitou diversos estados do centro-sul do Brasil.

Outro indício que demonstra a diferença dos Parlapatões com os demais grupos vistos como “alternativos” foi o processo de formação da Rede de Teatro de Grupo de São Paulo, criada em meados de maio de 2007 e cujos primeiros passos pude acompanhar. Com pontapé inicial dado pelos Satyros e pelos Parlapatões, a nascente RTGSP integrou também o Teatro Oficina, O Folias da Arte, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, O Teatro Fábrica São Paulo, a Companhia do Feijão, A Companhia Teatro de Narradores, O Redemunho, o Engenho Teatral, Cia Livre, Grupo X, Epifanias, Casa da Comédia, Grupo XIX de Teatro, Olho Vivo, Cia São Jorge de Variedades entre outros coletivos com espaço próprio e, durante sua breve existência, propunha construir um projeto comum e integrar tais locais em uma rede de centros culturais.

Por um lado a Rede almejava unir forças para resolver problemas administrativos como o alvará dos espaços, as regras de segurança, a prestação de contas para o programa do Fomento. Por outro, procurava construir certa “unidade artística” de forma a conquistar maior legitimidade e transformar seus espaços privados em centros a serviço do teatro, com maior volume de recursos públicos. Apesar da evidente inspiração no sucesso do movimento que desencadeou na Lei de Fomento, a falta de organização, mobilização e a descontinuidade dos encontros acabaram por encerrar as pretensões da Rede.

Durante sua curta duração, a Rede acabou contando apenas com a participação efetiva dos grupos de menor nome no campo teatral paulistano (a participação dos Parlapatões neste movimento restringiu-se a poucos comparecimentos às reuniões durante as primeiras semanas), sendo perceptível uma grande diferença de recursos, estrutura de produção, e objetivos entre os coletivos como Parlapatões, Satyros e Oficina e os demais. A diversidade dos grupos, propostas e realidades dos integrantes da Rede e a dificuldade em

estabelecer pontos comuns a estes foram os fatores centrais para o fracasso do movimento.

Além do não-engajamento neste movimento que ajudaram a conceber, outras mudanças de postura dos Parlapatões foram perceptíveis neste momento em que o trabalho do grupo estava totalmente voltado à programação, organização e divulgação de seu Espaço e do espetáculo *Stapafúrdyo*. As implicações que a abertura do Espaço Parlapatões promoveu tanto em suas posturas artísticas como no relacionamento social que o grupo constituía com o mundo teatral será objeto da análise a seguir.

### ESPAÇO PARLAPATÕES: UM NOVO MARCO

O evento de inauguração do Espaço Parlapatões foi de fato um “acontecimento”, amplamente divulgado na mídia e registrado nas colunas sociais, pois contou com a participação de grande parte da comunidade teatral da cidade.

Em 11 de setembro de 2006 os Parlapatões davam início a uma nova fase de sua trajetória, que completava cerca de quinze anos de história. A data da inauguração é tanto um acaso como uma “incorporação”, pois um atraso na programação fez com que o grupo acabasse por se valer da data que marca os cinco anos do atentado nas torres gêmeas do World Trade Center como uma irônica coincidência.

No horário estipulado, os integrantes dos Parlapatões, com seus figurinos de palhaço, saíram de seu espaço portando um avião inflável com a logomarca da Varig (em dupla alusão ao atentado e à falência da empresa de aviação brasileira), e foram recepcionados pelos vizinhos Os Satyros, que, maquiados e em trajes cênicos, derramaram açúcar de uma jarra em sua porta.

A aglomeração no espaço era tamanha que poucos puderam ver as apresentações do Coro *Collegium Musicum*, com a regência de Abel Rocha, ou ouvir as leituras de textos feitas por Bárbara Paz (ex-integrante dos Parlapatões), Marcelo Drummond, Jairo Mattos (um dos fundadores da companhia), Marcos Ricca, Rosi Campos, nem tampouco o número de manipulação de bonecos feito por atores do Pia Fraus.

Porém, houve um momento em que até o público que ocupava a calçada na frente do Espaço silenciou: foi quando Zé Celso subiu ao palco para realizar seu discurso, oferecendo, a seu modo, uma “bênção” para o novo espaço e propondo, com um cálice de vinho, um duplo brinde, ao novo espaço e a Baco, o deus do teatro.

Com seu teatro parcialmente concluído, mas já funcionando, pude observar a principal mudança de postura dos Parlapatões: se até então o grupo se dedicava exclusivamente à produção de suas peças, a partir da abertura do Espaço Parlapatões,



passou a concentrar seus esforços em consagrar o local como um centro de referência teatral da Praça Roosevelt. Ao longo da etnografia foi possível perceber como este processo foi um grande sucesso, uma vez que, em apenas alguns meses, um público cativo foi formado e o grupo recebeu um grande número de ofertas de peças para se apresentarem no Espaço.

A seleção das montagens para estrear no teatro dos Parlapatões constituiu uma estratégia fundamental para a construção do nome do espaço, uma vez que valorizou sempre a consagração prévia dos atores, diretores ou do próprio espetáculo. Foram pouquíssimas peças ali abrigadas que não haviam conquistado (ou possuíam indicação) para os prêmios Shell, APCA ou demais instâncias de consagração teatral. A cobertura nos veículos especializados como a *Folha de São Paulo*, o *Estado de São Paulo*, além da revista *Bravo!* foi também surpreendente para um teatro recém-inaugurado, denotando a grande experiência e bom relacionamento dos integrantes dos Parlapatões com profissionais da mídia. Todos estes fatores contribuíram para promover a mudança do perfil do público que freqüentava a Praça Roosevelt, como já destacado anteriormente.

Também é inegável constatar que o Espaço Parlapatões é muito mais equipado do que as demais sedes das imediações, dotado de um café-bar com produtos mais refinados, um palco externo e uma ampla área de convivência, repleta de mesas para o conforto de seus freqüentadores. Condensando diversos artistas, produtores, amadores das artes, o espaço logo se tornou referência fundamental no circuito artístico paulistano, seja pela sua “badalação” e constante movimento de artistas, pelos diversos eventos (mostras, festivais, ciclos) realizados pela equipe, seja pela qualidade e diversidade dos espetáculos que passou a abrigar.

Desde sua inauguração, o teatro hospedou montagens dirigidas por Alexandre Reinecke, Gustavo Machado, Marcelo Mansfield, Luiz Valcazaras, Fernanda D’Umbra, Nilton Bicudo, Roberto Alvin, Vivian Buckup, Aimar Labaki, Wanderlei Piras, entre outros artistas que vêm se destacando no cenário teatral paulistano. A lista do elenco mobilizado por estas peças incluía artistas de destaque como Jacqueline Obrigon, Marat Descartes, André Fusko, Denise Weinberg, Juliana Galdino, Mário Bortolotto, Taís Araújo, entre outros.

Procurando abrigar peças de estilos variados para não “restringir o público”<sup>199</sup>, os Parlapatões se propuseram a “dialogar” com seu público através de seu novo espaço. Tal fato foi percebido não apenas nos depoimentos dos integrantes dos Parlapatões e demais artistas colaboradores, mas principalmente na promoção de diversos eventos em sua sede. O sucesso do projeto do grupo se tornou evidente na consagração quase instantânea do Espaço Parlapatões, que em poucos meses já havia conquistado um grande número de frequentadores assíduos. Segundo a revista comemorativa de um ano da história do grupo:

Hoje, podemos constatar na prática o quanto um espaço cultural contribui para as relações culturais entre artistas e a população, para a revitalização do centro da cidade e para a consolidação de nosso projeto artístico, de grande intensidade, produtivo, que não se fecha em torno de seus integrantes. Dar continuidade e ampliar as perspectivas do teatro que fazemos é a tônica de um espaço cultural, cujo objetivo principal é efetivar as relações mais aprofundadas que a arte e a cultura podem estabelecer com a cidadania (in: Revista Ano Um 2006/2007)

Se até então o grupo procurava mobilizar sua rede de relações para conseguir contatos, parcerias, compartilhar concepções cênicas, sustentar filiações e dar apoio a companhias emergentes, ao longo da consagração do Espaço, estas funções foram mediadas através de seu novo teatro e de diversos eventos realizados pelo grupo.

Excetuando-se a “Mostra de Solos” ocorrida no espaço em julho de 2007, que contou com a participação de diretores e atores de renome, como Júlio Adrião, Georgette Fadel, Marat Descartes, Antonio Januzelli, Fauzi Arap, Mário Bortolotto, Celso Frateschi, Lígia Cortez, entre outros, bem como o “festival de poesia” no final do mesmo ano, todos os outros eventos promovidos no espaço relacionavam-se com a atuação teatral específica dos Parlapatões.

Os festivais “Cenas Cômicas”, “Palhaçada Geral”, “Comediantes em Pé de Guerra” e “Averso da Comédia / Comédia do Averso”, ocorridos entre março e julho de 2007, mobilizaram diversos artistas, entre amadores, “celebridades locais”, dramaturgos, diretores, humoristas, jornalistas, professores e críticos em palestras, mostras, concursos, debates, ciclos de dramaturgia que possuíam sempre uma relação com a comédia.

<sup>199</sup> No workshop de abertura do Espaço Parlapatões, Possolo tratou da relação entre Indústria Cultural e teatro da seguinte forma: “(...) essa segmentação industrial (...) segmentação de interesses (...) [em] um teatro de Rock and Roll, um Teatro Clown, um Teatro Pessimista, um Teatro Sexista, homo-erótico (...) é a mesma que a rádio sofre na cultura de massas, que é uma segmentação de discurso. Então no ponto de vista do discurso, nós no teatro fechado, somos limitados. Nós aqui no nosso Espaço hoje, nós corremos o risco de um carimbo de teatro só de comédia. Qualquer outra coisa que vier aqui, “Ah, não é comédia, por que que tá lá nos Parlapatões?”. Então... porque a segmentação dá a idéia de industrialização, que vai criando produtos, produtos para focos de interesse público e de mercado. Não é a serviço disso que nós estamos” (Hugo Possolo em workshop ministrado em 20/9/2006). De fato o Espaço Parlapatões passa a abrigar obras e eventos de diversos estilos artísticos, ampliando seu “público” de frequentadores, que, contudo, se restringiu à camada da classe média paulista interessada em um teatro “diferenciado”.

O primeiro evento era um concurso voltado a grupos amadores que se lançavam a trabalhar especificamente com este estilo teatral. Após as inscrições de cerca de cem propostas, Hugo Possolo, considerando a análise de um projeto e de um trecho gravado em vídeo da cena a ser realizada, selecionou vinte e sete participantes para o evento. A eleição dos vencedores ficou a cargo de uma banca de conhecidos do grupo: o dramaturgo Sérgio Roveri, a atriz Ângela Dip, o palhaço Alessandro Azevedo e o professor Alexandre Mate, sendo que o júri popular também poderia eleger uma cena vitoriosa. Com grande movimento de público, o concurso foi um sucesso para o grupo, pois mobilizou uma grande quantidade de artistas iniciantes que elegeram a comédia como sua forma expressiva específica, e por isto, constituem também público ideal para o grupo.

A promoção de um evento voltado aos grupos iniciantes remete à boa relação que os Parlapatões possuíam com um grupo formado sob sua tutela: os “Ex-Filhos”. Composto por três jovens atores: Fabek Capreri, Pedro Guilherme e Marcelo Selingardi, este grupo, que apresentou um espetáculo de mesmo nome durante os eventos de inauguração do Espaço, colocava-se e era visto como uma segunda geração dos Parlapatões, que de fato mantinha com os jovens atores uma relação quase filial<sup>200</sup>. De forma semelhante, pode-se conceber o evento “Cenas Cômicas” como uma maneira de expandir esse apoio, por meio do festival, a outros coletivos iniciantes, que trocam experiências cênicas sob a tutela dos Parlapatões, como ocorreu com o grupo Olaria Grandes Bosta, que conseguiu pauta em julho de 2007 no Espaço Parlapatões.

Já o evento “Palhaçada Geral”, ocorrido entre os dias 3 e 7 de abril de 2007, buscava envolver artistas cômicos de maior prestígio. Tratou-se de uma mostra das diversas tendências cômicas da atualidade, abrigo de artistas de companhias consagradas como o Teatro de Anônimo, La Mínima, Doutores da Alegria, Midnight Clowns, Jogando no Quintal, Farândola Troupe entre outras. Além destes grupos do circuito teatral, foram também convidados alguns artistas circenses tradicionais cuja apresentação realizada no palco externo do Espaço foi incorporada à mostra, além de alguns “mestres” homenageados pelo grupo, como Piolin (representado por sua família), Pururuca (João Carlos Queirolo), Picolino (Roger Avanzi) e Picolny (Benedito Sbrano).

O evento – que buscava abertamente assemelhar-se ao festival “Anjos do Picadeiro”, realizado no Rio de Janeiro pelo grupo Teatro de Anônimo, que, além das apresentações cômicas inclui diversas outras atividades – contava ainda, em sua programação, com dois debates sobre o tema do palhaço em sua programação. O primeiro

---

<sup>200</sup> Todos os integrantes dos Parlapatões estavam presentes na estréia da peça, que teve direção de Hugo Possolo (que também operou a luz do espetáculo), e dividiram um vinho trazido por um dos integrantes após a

era intitulado “o palhaço do futuro” e contou com a participação de Márcio Libar e Hugo Possolo. Já o segundo, “Perspectivas para o circo brasileiro”, ocorreu com os estudiosos do circo Verônica Tamaoki e Mário Bolognesi. Houve também a noite voltada à improvisação e a realização de esquetes, chamada “Maratona da Panelada”, em que dois integrantes dos Parlapatões, Claudinei Brandão e Henrique Stroetter eram responsáveis por avaliar a *performance* dos voluntários, a partir de seus critérios próprios, bem como pela reação da platéia.

Percebe-se que ambos os eventos, ao centralizar diversas tendências de grupos de palhaço, circo e comédia, homenagear artistas tradicionais e abrigar propostas concorrentes em seu Espaço, por um lado fornecem oportunidades a estes artistas que concorrem por prestígio, e por outro, consagram o Espaço Parlapatões como um pólo de referência, de troca de experiências acerca da comicidade no teatro, ampliando seu público. No caso específico do Palhaçada Geral, os Parlapatões, ao reconhecer a importância histórica dos artistas “circenses tradicionais” fora da luta por consagração também se colocam como um coletivo dotado de representatividade para realizar esta avaliação.

Outro evento ocorrido no palco externo do Espaço chamava-se “Comediantes em Pé de Guerra” e consistia de uma série de apresentações de *stand up*<sup>201</sup> de diversos artistas convidados pela equipe (geralmente comédicos, mas nem sempre especialistas nesta forma de humor) para elaborar uma fala breve, com o objetivo – inspirado pelo militarismo americano do Governo George W. Bush e sua invasão do Afeganistão e do Iraque – de declarar guerra a algo ou alguém. Apesar do direcionamento do grupo, o tema foi raramente mantido, pois grande parte destes comédicos possui um repertório estabelecido e testado anteriormente, que é brevemente ajustado às novas situações. Foi também perceptível o fato de que a possibilidade de apresentar-se no Espaço era vista por grande parte destes artistas como uma oportunidade de consagração e visibilidade, sob a chancela dos Parlapatões.

É importante mencionar a existência de um grande nicho de *Stand Up* atualmente em São Paulo, com destaque para os humoristas Marcelo Mansfield, Gracie Gianlukas, Rafinha Bastos e os coletivos denominados “Terça Insana”, “Clube da Comédia”, e “Comédia Ao Vivo”, entre outros. Os integrantes de tais núcleos foram os principais participantes do evento, que ocorria no palco externo do espaço, em frente ao bar e ao

---

peça, enquanto avaliaram o resultado do espetáculo, dando conselhos e incentivando a equipe a prosseguir em seus objetivos cênicos.

<sup>201</sup> Utilizo aqui o termo em inglês pela inexistência de semelhante em português. O tipo de comédia a que me refero como *stand up* é aquela centrada no humor verbal, em que o comediante permanece em pé com um microfone, normalmente sem qualquer caracterização de personagem, relaciona-se com a platéia provocando interações e expondo seu repertório de piadas e situações cômicas. O título do evento dos Parlapatões é também uma brincadeira com o termo “em pé” relacionado com o contexto de militarista americano.

público que se acomodava nas mesas. Uma vez que o Espaço Parlapatões possui quatro amplas portas de vidro de entrada, as apresentações externas sempre funcionavam como atrativo do público que por ali circulava, de forma que contribuía para trazer mais espectadores para dentro do local. Após as apresentações, que ocorreram em todas as quartas-feiras desde o fim de fevereiro até meados de junho, um clima de ainda maior descontração entre os freqüentadores do bar dos Parlapatões era perceptível.

Outro evento de grande duração no local foi o “Averso da Comédia / Comédia do Averso” que atravessou todo o período de inauguração do Espaço, ocorrendo nas segundas-feiras, de março a julho, quinzenalmente. Para ele, os Parlapatões convidavam diversos dramaturgos a escrever textos curtos que seriam encenados e em seguida debatidos. O evento contou com a participação de Luis Alberto de Abreu, Noemi Marinho, Flávio de Souza, Jandira Marini, Naum Alves de Souza, Mario Viana, Aimar Labaki, Mário Bortolotto, Juca de Oliveira, além do próprio Hugo Possolo.

O texto geralmente era entregue a um diretor teatral que era o responsável por convocar os atores e orientar a leitura dramática. Alguns dramaturgos com maior experiência de palco acabaram realizando eles mesmos tal processo, como Jandira Martini e Juca de Oliveira. Após a leitura, ocorria uma conversa entre os artistas e a platéia, geralmente mediada por Hugo Possolo, que estimulava o debate entre os participantes. É importante destacar que este, como os demais eventos baseados na leitura de textos, palestras ou debates mobilizaram um público muito menor e mais seletivo do que aquele que compareceu aos festivais ou mesmo o que freqüenta cotidianamente o café-bar do Espaço. Neste sentido, os festivais promovidos pelos Parlapatões como o Cenas Cômicas ou o Palhaçada Geral foram muito mais eficientes em conquistar maior volume de público.

A estes eventos, somaram-se ainda a edição anual do “Caldo do Humor”, voltado a apresentações e debates acerca do teatro infantil (e do humor neste ramo do teatro) e a “Sessão Comédia” em que os integrantes do grupo selecionavam filmes cômicos, exibidos no espaço e realizavam um bate-papo após a exibição da obra.

Se a constituição de uma ampla rede de relações foi fundamental aos Parlapatões no seu processo de legitimação no meio teatral, é inegável que o grupo atualmente procura mobilizar seus contatos por meio de seu Espaço. A principal característica do período em que realizei a etnografia foi uma frenética atividade ali concentrada, que abrigou os mais variados eventos e articulou uma ampla gama de artistas consagrados ou em vias de consagração neste circuito teatral paulistano. Ao promover uma diversidade de atividades em seu Espaço e envolver nelas um grande número de participantes, o grupo consolidou a formação do público cativo de seu teatro.

A mobilização de sua ampla rede de contatos contrasta com o pequeno número de integrantes do grupo, com grande volume de trabalho e funções bem especializadas dentro da companhia. Hugo Possolo é o principal (senão único) encarregado da concepção e criação dos espetáculos, além de responsável por toda atividade intelectual assinada pelo grupo, principalmente a escrita dos projetos de patrocínio, *releases*, artigos, críticas, manifestos, a concepção dos eventos, a convocação dos participantes, entre outras funções. Raul Barreto, além do braço direito de Hugo, é o centralizador das questões financeiras, contas, notas, orçamentos, e demais questões burocráticas. Os dois outros integrantes do grupo, Henrique Stroeter e Claudinei Brandão, dotados de menor capital simbólico, fornecem apoio às demais questões artísticas, sendo que durante grande parte do período da etnografia eles ficaram responsáveis pela organização e realização do espetáculo *Stapafúrdyo* que circulava por diversas cidades do sul e sudeste do país.

Além dos atores, a equipe conta ainda com uma produtora, Cristiani Zonzini, encarregada dos contatos, da programação e organização das atividades do grupo; uma “administradora do Espaço”, Vivian Dozono, que gerencia o novo teatro e uma secretária, Janaína Oliveira, que permanece no escritório, além de cumprir algumas funções “externas” ocasionalmente. Se a constituição dos Parlapatões chama a atenção por sua composição exclusivamente masculina, o inverso ocorre com as funções de produção e secretaria, a cargo das mulheres, o que constitui uma evidente divisão sexual do trabalho artístico.

Apesar de diversas mulheres terem participado de montagens do grupo, a maior parte delas contracenou com a equipe enquanto mantinham uma relação afetiva com algum de seus integrantes, como é o caso de Ângela Dip e Barbara Paz (exceção feita a Carmo Murano e Carla Candiotta). De fato, o grupo desde a sua formação, sempre foi um núcleo masculino, e o relacionamento dos atores com as atrizes convidadas às suas montagens nunca consistiu em um projeto duradouro ou homogêneo.

A montagem que permite tornar mais explícita a participação periférica das mulheres é *Um Chopes, Dois Pastel e um Monte de Bobagens*, em que o discurso e comportamento dos personagens masculinos (três amigos e um garçom) dentro de um bar, é hegemônico, cabendo às duas personagens femininas na trama apenas fomentar algumas situações cômicas e preconceituosas acerca da subalternidade das mulheres.

Apesar desta questão de gênero não ser o foco analítico das expressões cênicas de que tratamos, não há como deixar de mencionar o meio masculino preponderante da comédia e do *stand up* - dos doze participantes do evento Comediantes em Pé de Guerra, apenas três eram mulheres -, exemplificado pelo pequeno número de mulheres envolvidas

nestes eventos<sup>202</sup>, bem como na composição dos coletivos de teatro, pois, além dos Parlapatões, o grupo Ex-filhos, o Olaria Grandes Bosta, e o La Mínima são também compostos exclusivamente por homens.

O Espaço Parlapatões abrigou em sua temporada anual uma montagem cômica de um elenco integralmente feminino, chamada As Olívias Palitam, que constituiu uma exceção que confirma a regra, pois a peça, ao invés de oferecer um ponto de vista distinto do masculino no que se refere à comédia, permanecia centrada em uma produção da comicidade segundo a lógica patriarcal.

Os Parlapatões podem ser compreendidos segundo sua divisão de tarefas, portanto, como duas unidades, a primeira o “núcleo artístico” formado por Hugo e Raul, e a segunda pelas produtoras Cristiani e Vivian, centralizando as atividades vitais de concepção e viabilização das peças e eventos, sendo que ao redor destes núcleos circulam os demais integrantes, convidados, e prestadores de serviço. Desta forma, além desta estrutura central é importante mencionar o trabalho de todos aqueles que suportam o Espaço diretamente: os técnicos, atendentes do bar, bilheteiros, seguranças, profissionais da limpeza com grande volume de trabalho e conseqüentemente instabilidade e pouca permanência na atividade, como percebido na etnografia. Em um ano freqüentando o espaço, observei a substituição de todos os funcionários do atendimento do café-bar, da técnica (os primeiros técnicos do Espaço gabavam-se de acompanhar a equipe há muito tempo e possuíam uma ótima relação com o elenco, mas acabaram por distanciar-se devido ao excesso de trabalho), e também bilheteria e assistência de produção.

Com exceção dos dias em que o Espaço Parlapatões promovia algum de seus vários eventos, pode-se dizer que a rotina habitual do teatro iniciava geralmente no final da tarde, quando se podia ver o início da chegada do público. Algumas pessoas faziam por ali seu lanche, tomavam um café, encontravam alguns amigos ou aproveitavam sua primeira cerveja após o expediente. Próximo do horário habitual das apresentações, às nove horas da noite, o público das peças começava a aparecer e a interação no local aumentava.

A partir de então, as mesas no Espaço dificilmente ficavam vazias, muito menos após as dez horas, horário em que geralmente as peças de todos os teatros terminavam, momento em que a concentração de público atingia seu ápice – com exceção dos finais de semana, quando o horário “alternativo” da meia-noite atraía um público ainda maior e mais diverso. Nestes momentos, a socialização, regada a cerveja - e demais opções alcoólicas do bar - se estendia madrugada adentro, muitas vezes acarretando reclamações dos

---

<sup>202</sup> Para um breve resgate de algumas palhaças importantes na história do gênero no Brasil e no mundo ver Kasper, 2004: 278-302, em que a autora, de forma semelhante, aponta para a escassa existência de mulheres realizando este trabalho.

vizinhos dos apartamentos acima e dos lados, que vez ou outra entravam em conflito com os frequentadores do local, atirando objetos das janelas e mobilizando até a polícia.

Como pudemos perceber, o grupo obteve grande sucesso em conquistar um público boêmio e assíduo, que movimenta continuamente o bar, bem como outras pessoas que vêm ao local motivadas por uma montagem ou evento específico e acabam ali permanecendo. A isso se soma as demais formas de mobilização de diversos artistas, professores, críticos, jornalistas nas frequentes atividades ocorridas no Espaço, já consolidado como *locus* de uma ativa vida social boêmia e predominantemente teatral.

O contato que tive com os integrantes do grupo não foi constante, pois eles não tinham uma rotina fixa, viajavam muito pelo país com as peças em cartaz, estavam sempre atarefados no escritório e quando apareciam no Espaço, eram muito assediados por amigos e colegas. Apesar disso, pude realizar entrevistas com todos os integrantes do grupo, bem como com pessoas de seu círculo de relações que julguei serem centrais para compreender e explicar sua trajetória.

No processo de interação com o grupo durante a etnografia, fui bem recebido pela equipe, que me permitiu acesso a todas as montagens do Espaço, ao arquivo do grupo, e manteve comigo um bom relacionamento. Embora houvesse algum estranhamento acerca da pesquisa, além de certa hostilidade entre os “menos estabelecidos” que circulavam ao redor do grupo e viam em mim uma concorrência e uma ameaça, acredito que devo registrar apenas um conflito com a produtora do grupo, que passou a me evitar e fornecer informações básicas apenas quando indagada diretamente. Após tal atrito e uma breve discussão, entramos em um acordo coerente para ambos os lados, de forma que a produtora passou a fornecer informações posteriores de grande importância.

Seja a partir deste fato, como em outras situações menos explícitas em que o grupo estipulava uma distância na relação comigo, apesar da boa receptividade e convivência com o grupo, não conquistei a proximidade que desejava ao longo da etnografia, pois não raro era informado de eventos pouco antes de eles acontecerem, e, apesar da minha disponibilidade em me engajar nas tarefas do grupo, não fui “absorvido” pela equipe, tendo conquistado não mais do que uma perspectiva de um espectador privilegiado.

Por estes fatores, e mesmo com livre acesso aos demais espaços do grupo, grande parte de minha etnografia ocorreu no Espaço Parlapatões, seja pela centralidade do local no trabalho atual dos Parlapatões, pela mediação de suas redes de relações através do Espaço bem como pela frequência dos eventos ali promovidos pela equipe. Por isso, tornei-me conhecido ali, e também conheci diversas pessoas do ciclo de relações do grupo além daquelas que compareciam cotidianamente ao espaço. Construí um laço de amizade mais



consistente com os diversos trabalhadores do bar, e com os moradores das redondezas, mas tive um contato mais difícil com os artistas que freqüentavam o local. Apesar de reconhecê-los, estar informado das atividades de suas companhias e participar de seu modo de vida, sempre senti que me faltava certa “moeda de troca” artística para maior interação.

Não é possível deixar de mencionar a importância do status artístico nestes relacionamentos, uma vez que as redes de relações dentro do campo artístico são muito valorizadas. Assim, o fato de conhecer as pessoas do circuito, ter experiência de trabalho em diversas montagens, com diversos diretores e grupos consagrados constitui um capital simbólico fundamental neste meio. Apesar de formado em direção teatral, a falta de uma experiência prática de produção artística dentro deste contexto constituiu, para mim, uma limitação na relação com diversos artistas emergentes que freqüentavam o Espaço.

### ÚLTIMAS PARLAPATICES

As últimas montagens: *Prego na Testa*, *Clássicos do Circo* e *O Pior de São Paulo* podem ser vistos como exemplos da permanência da “forma de compor” teatral específica do grupo, que mobiliza em suas encenações a visão “clássica” do palhaço, a explicitação da teatralidade e se propõe a ser uma tomada de posição crítica ao *status quo*. Por expressar com clareza os argumentos que desenvolvi sobre a linguagem e trajetória do grupo, alguns momentos destas montagens merecem ser destacados de forma a demonstrar o modelo atual de produção teatral dos Parlapatões.

Em uma das rápidas e intermitentes conversas que consegui manter com os Parlapatões durante o agitado período da etnografia, Hugo Possolo me confessou que acreditava que *Prego na Testa* seria uma peça para ser apresentada durante muitos anos. De fato, a montagem, baseada em um texto de Eric Borgosian, dirigida e adaptada por Aimar Labaki e encenada apenas por Hugo Possolo, estreou no Festival de Teatro de Curitiba de 2005 e mesmo viajando para várias cidades do país, permaneceu em cartaz no Espaço Parlapatões (com breves interrupções) até julho de 2008.

O espetáculo, que conquistou grande repercussão do público e da crítica, é um monólogo de humor ácido, composto por uma série de “quadros” cênicos em que o autor faz uma crítica feroz à burguesia contemporânea e suas neuroses urbanas. Seja pela escatologia e ferocidade de um mendigo que vive no metrô e reprova a conduta alienada dos ricos, seja pela neurose de um burguês que se isola do mundo em sua chácara – apaixonado por sua churrasqueira e seus bens – e fica à mercê de sua própria intolerância, seja pela terapia do consumo, praticada por outro personagem representativo da elite, que

sublima suas angústias e insatisfações sociais ao comprar produtos luxuosos em um supermercado, a peça procura denunciar a desigualdade e as injustiças da ordem social em que vivemos.

O crítico Sérgio Sálvia Coelho, em uma análise competente desta montagem publicada na Folha de São Paulo em 22 de novembro de 2005, destaca as principais qualidades da montagem:

O grande mérito do adaptador e diretor Aimar Labaki foi o de entregar a metralhadora giratória que é o texto de Eric Bogosian (...) às mãos do palhaço anarquista Hugo Possolo. Há tempos que Possolo ameaçava pôr as garras para fora, ultrapassando o conforto dos Parlapatões, ele que sempre foi o Groucho Marx do grupo. Desta vez, o palhaço está nu.

Labaki se concentrou em tornar o texto fluido e cheio de pontes com a atualidade política (...) [Quanto à Possolo] sua grande consciência corporal e um timing afiado de comédia tornam antológica a sucessão de tipos, desde o mendigo de bílis contagiosa até o odioso novo rico que exerce o direito de se armar para proteger sua churrasqueira e piscina. A visceral indignação contra a classe média não poupa nem platéia nem classe teatral, sem medo de dar nome aos bois: assume um sotaque carioca para o fã que se pretende ator por ter feito um curso com o Wolf Maya, e surge como um animador de auditório para vender o peixe do próprio espetáculo. Uma metralhadora giratória, para ser confiável, não pode poupar nem quem a opera. (Coelho, Sérgio Sálvia. Folha de São Paulo, 22/11/2005)

De fato, a auto-crítica que transparece nestas duas cenas que o crítico destaca são paradigmáticas da forma de compor dos Parlapatões e produzem maior impacto em sua audiência do que as demais ironias ao presidente Lula – apresentado como um subversivo que enquadrou-se no sistema – ou as críticas às mordomias na vida dos políticos. No quadro em questão, Possolo, vestido com uma casaca de apresentador de um programa de auditório, entra em cena e logo se dirige diretamente à platéia:

Olá! Olá! Muito obrigado, muito obrigado mesmo pela presença de todos (...) É bárbaro que todos vocês estejam aí sentados e que eu esteja aqui de pé, e que vocês estejam me olhando, porque eu gosto de ser olhado (...) Eu sei como é que é, você sentou entrou no teatro, sentou-se na poltrona, está confortável, relaxado, tranqüilo e nem me aplaude quando eu me mato de mendiguinho na primeira cena (...) eu sei como é que é, as pessoas não assistem mais nada hoje em dia, elas sentam e julgam (...) “Ai Sérgio, porque você me trouxe para assistir isso? Não tem martelo nenhum ali em cima, ele não vai pregar nada” (...) Se você não sabe o que veio fazer num sábado à meia noite, na Praça Roosevelt, pagou dez pilas – o que é bem barato, ou é convidado que merece arder na chama do inferno – se você não sabe o que está fazendo aqui... Aqui em cima eu falo o que eu penso, o que eu sinto, o que eu vejo do mundo, das pessoas, aqui não é “Zorra Total”, “A Praça é Nossa” nem “Pânico na TV”. *(Irônico)* “Ai, ele faz uma crítica social muito válida, ele é uma pessoa muito emblemática” (...) Vocês não vieram aqui sabadão a essa hora para ter um papo baixo astral, vieram aqui pela indústria do entretenimento, tomar cerveja antes ou depois, comemorar... e tenho certeza que até o final desse espetáculo, eu vou fazer um gesto qualquer e o pessoal vai

levantar uma “ola” espontânea. Vai ficar todo mundo de pé, se abraçando e se beijando e dizendo “nossa, como o teatro transforma”, “um outro mundo é possível” (...) (In: roteiro de *Clássicos do Circo*.)

Como se pode perceber, o texto mobiliza (e também problematiza) a perspectiva apocalíptica e integrada da arte, destacando a oposição do “teatro crítico”, “alternativo”, que ocorreria na Praça Roosevelt frente às formas da indústria do entretenimento, seja na menção aos programas de comédia televisivos, seja no hábito da fruição descompromissada do teatro, regado à cerveja e diversão. O ator também alude, de forma irônica, a passividade do público e sua expectativa frente aos artistas de suscitarem uma efervescência da platéia, que seria “transformada” pelo teatro.

Esta cena exemplifica a busca do grupo por um teatro que se propõe crítico, e que como destacamos ao longo deste trabalho, prendeu-se a um discurso paródico e meta-teatral durante sua trajetória, se destacando aqui por sua enunciação irônica. Novamente podemos perceber a ruptura do ilusionismo, uma vez que o ator “dialoga” diretamente com a platéia e alude ao momento presente, não-ficcional.

Na cena que se segue, Possolo, almejando tratar de outro ponto polêmico no meio artístico, entra em cena como o outro personagem referido por Sálvia Coelho, um jovem ator carioca que simula um diálogo com um ator consagrado, que se supõe ser o próprio Possolo:

Eu só quero te dizer, cara (...) que só você, o Paulo Autran e o Dado Falabela é que tão fazendo alguma coisa que preste no teatro. Quer dizer, pô, cara, você é um gênio! (...) Mas eu queria que você pudesse me ver em cena, cara (...) é meio frustrante porque a gente só se apresenta nuns lugares alternativos, e a gente quer que os críticos, a imprensa, os produtores de elenco vão ver a gente e eles não vão. É bem frustrante, saca? Deve ser do caralho se apresentar num lugar grande assim, num é não? Você deve ter tido que fazer um “agá” com alguém para chegar aqui, né? É? Quem é o teu agente? A Marlene Mattos. Maneiro... É isso que eu quero fazer, cara, eu quero ‘tar com a Marlene Mattos e fazer o que você faz: usar o sistema para destruir o sistema. Que nem você, que nem o Cazuzza (...) (In: Roteiro de Prego na Testa).

Para além da crítica à ex-produtora da Xuxa e ao sistema empresarial de produção artística para a consagração na mídia, Possolo, no quadro transcrito acima, apresenta o personagem como um jovem ator incoseqüente, deslumbrado com técnicas do teatro, além de arrivista, que procura promover-se no circuito artístico a qualquer custo. A partir de então, desfere um forte golpe nos jovens artistas que se pretendem revolucionários, mas que não buscam nada mais do que sua própria inserção no meio de prestígio artístico.

O ator questiona o potencial transformador da arte, por destacar os condicionamentos econômicos e de status inerentes ao próprio fazer artístico, além de desmistificar uma ingênua ideologia revolucionária das artes, recorrente neste contexto.

Apesar de *Prego na Testa* ter uma estrutura e retórica mais distante da especificidade do palhaço, seria equívocado pensar que o grupo estaria deixando de lado esta figura em detrimento de montagens “mais teatrais”. Com a modificação do cotidiano artístico do grupo a partir da abertura do Espaço, os Parlapatões, por um bom período, deixaram de concretizar novos espetáculos. Porém, após a consagração do local, seja pela pressão de seus companheiros, pela cobrança de seu público ou mesmo por um desejo da própria equipe, por fim conceberam duas novas peças que estrearam no novo teatro.

Logo após o evento “Palhaçada Geral”, Hugo Possolo, ao avaliar o festival, destacou que diversos esquetes clássicos vinham sendo esquecidos pelos palhaços atuais. A partir desta constatação, deu início ao primeiro espetáculo que estrearia em sua “nova casa”: *Parlapatões – Clássicos do circo*.

A peça se propunha a ser um espetáculo infantil que agradasse também aos adultos. A concepção geral, o texto, direção, cenários e figurinos foram realizados por Hugo Possolo, que também estava em cena como o “Augusto”, ou primeiro palhaço, contracenando com os atores Raul Barreto, Fábio Espósito (palhaço conhecido do grupo, com passagem pelo Cirque Du Soleil) e Hélio Pottes (o ator anão que integra algumas montagens do grupo desde *As Nuvens*).

Tratando do mundo como um “picadeiro que percorremos para viver nossas aventuras” (roteiro de *Clássicos do Circo*), e argumentando que o objetivo do artista circense é “levar um instante de felicidade para o nosso público” (idem), os atores iniciavam a peça ao apresentar os palhaços que seriam os responsáveis pela série de esquetes circenses que compõem a peça, *Clássicos do Circo*. Segundo o texto, o “poeta da cena” é “o agosto, excêntrico, João, cômico, ou simplesmente palhaço: de nariz vermelho, cara pintada, roupas largas e sapatos grandes”, mas sempre subordinado ao seu amigo branco, que possui “trajes elegantes, chapéu cônico e fala sempre empregando palavras difíceis” (idem).

Já na abertura e apresentação dos protagonistas, podemos perceber como o tema circense é apresentado de forma romântica e saudosista, tal como a frase final do prólogo, proferida pelo apresentador antes do início dos quadros cômicos: “até parece o tempo do circo de cavalinhos, os números clássicos que se foram... de um tempo que não volta mais” (ibid.). Como era de se esperar, a frase “respeitável público” (ibid.) se sucede ao convite que os atores fizeram aos espectadores para “entrar no maravilhoso mundo do circo” (ibid.), dando início ao espetáculo.

O primeiro número, o “rei do gatilho”, apresenta um palhaço, dotado de uma arma gigantesca, que se frustra por não conseguir atirar em um alvo que o atrapalhado Augusto

deveria segurar, e acaba por acertar o companheiro. Este fato serve de ligação para o segundo quadro, em que o apresentador entra em cena com o anão, vestido de ambulância, e este, bem como os demais médicos-palhaços examinam o paciente, e resolvem operá-lo, retirando de seu corpo os mais variados objetos. Por fim, encontram o problema e, após solucioná-lo, de forma nada cirúrgica, retiram o paciente de cena.

Nos quadros seguintes, Augusto se apaixona por uma boneca de madeira e chora por não ser correspondido, apresentam-se as mágicas e os contorcionismos nada ilusionistas do incrível Sheik Abdul, que fala uma cômica língua quase incompreensível, um número de percussão com colheres, panelas e diversos objetos de metal, além de um quadro em que um ventríloquo leva seu boneco (representado por Hugo) a dizer impropérios para a audiência. Tais números são as estruturas de referência sobre as quais os atores improvisam, dialogam e interagem com a platéia, mencionam questões palpitantes na mídia, além de fazerem jogos de palavras, dizerem frases sem sentido, contarem piadas, entre outros artifícios que garantem boas risadas.

Por fim, o apresentador e o *clown branco* repreendem o Augusto por fazer tudo errado, se apaixonar por uma boneca de madeira, acreditar que é um boneco e que seu coração é feito de pano. Ele responde novamente com o mesmo tom saudosista e romântico da abertura do espetáculo: “eu sou um palhaço, um que sonha... é bom sonhar” (roteiro de *Clássicos do Circo*), com o que concorda o apresentador: “é... sem sonho o circo não existiria” (idem.). Por fim, todos consentem em buscar um “novo circo velho”, ou um “velho circo novo” e se contentam com sua função principal: a de fazer todo mundo rir.

Apesar do tom saudosista e melodramático, esta peça é o exemplo mais explícito da forma romântica com que o grupo utiliza a estrutura do palhaço. Além disso, a busca de resgatar alguns números clássicos se relaciona com o objetivo dos atores de veicular um ideal do circo “tradicional” em oposição às tomadas de posição “contemporâneas” do circo.

A tendência crítica e não ilusionista do grupo pode ser mais bem percebida a partir do evento *O Pior de São Paulo*, um dos últimos sucessos do grupo que pude acompanhar e se diferencia em muito do espetáculo anterior. A *performance* era inspirado na concepção do famoso palhaço italiano Leo Bassi (que, após ser contatado pelo grupo, autorizou a montagem da peça) de seu espetáculo *Lo Peor de Madrí*, que parodiava os freqüentes passeios turísticos em ônibus pelas famosas cidades espanholas, buscando mostrar não o “melhor” da cidade, mas sim o que esta tinha de “pior”.

Mantendo a mesma orientação, os Parlapatões partiram com seletos públicos num ônibus de quarenta lugares e sua comitiva (como a procura foi muito grande, o grupo organizou uma “carreata” atrás do ônibus, permitindo aos espectadores que seguissem o

veículo e participarem de parte do *city-tour* parlapatônico) para um “circuito cênico” na capital paulista.

O espetáculo compõe-se de cenas apresentadas no interior do próprio veículo, e em pontos específicos da cidade. Nas primeiras, os atores interagem com os espectadores, distribuem lanches nada saudáveis, passam um vídeo-clipe satírico da cidade que mostrava pontos “não-turísticos”, simulam um seqüestro-relâmpago no ônibus, são assediados por um político que vendia balinhas nos semáforos como forma de sustento alternativo (pois julgava ganhar pouco), entre outras cenas.

Nas segundas, os espectadores são levados a alguns pontos específicos da cidade e, ao desembarcar, se deparam com alguma *performance*: um vendedor ambulante em frente à loja Daslu, o último índio da cidade desafiando o bandeirante Borba Gato em frente à sua estátua (apresentada como um monumento kitsch de Santo André), um espetinho de gato vendido na frente do distinto restaurante Fasano, entre outras encenações.

O mote é realizar cenas cômicas, irônicas e paródicas acerca dos “fenômenos urbanos” da capital paulista, como o caos urbano, o Tietê, os engarrafamentos, a poluição, seqüestros relâmpagos, sem deixar de tratar de acontecimentos recentes na mídia, como as declarações da ministra do Turismo sobre a situação nos aeroportos - cuja frase “relaxa e goza” motivou a execução de um ato sexual simulado na frente de sua residência -, declarações do *chef de cuisine* do Fasano sobre os males do uso do alho na gastronomia do país, o fechamento dos bingos da cidade, entre outras notícias que inspiraram as performances.

A estrutura mobilizada por este evento, que ocorreu de 14 a 22 de julho aos sábados e domingos, implicava uma imensa produção tanto para as cenas no ônibus, como para as diversas equipes móveis que preparavam as performances externas. O “clima” do público era semelhante ao de uma excursão turística: descontração, proximidade e interatividade entre os espectadores. A rivalidade entre paulistanos e cariocas aparecia de forma nada velada, tanto a partir da platéia quanto na estrutura da *performance*, pois o *city tour* dos Parlapatões foi composto em oposição direta aos do Rio de Janeiro, substituindo os pontos turísticos por amostras do caos urbano paulistano.

Seja pela idéia do espetáculo nada convencional, seja pela grande procura de ingressos ou pela cobertura da imprensa – é importante destacar que a estréia do espetáculo contou com três equipes de televisão registrando o acontecimento –, esta performance foi o evento realizado pelo grupo com maior repercussão no ano de 2007.

De fato, ele pode ser visto como um exemplo paradigmático da atuação dos Parlapatões: trata-se de um espetáculo que busca fugir dos moldes tradicionais do palco,

baseado em quadros cômicos (cuja interpretação é centrada no despojamento dos atores, todos eles familiares com a linguagem do palhaço) e montados segundo uma enunciação que empregava metáforas racionais, organizadas para surtir um efeito paródico e crítico.

Estes eventos permitem destacar as principais características dos trabalhos dos Parlapatões. Se por um lado *Clássicos do Circo* se propõe a centrar sua atuação na expressão do palhaço e sua dimensão tradicional (preocupação esta que os diversos eventos concebidos procuram fomentar e desenvolver), por outro, *O Pior de São Paulo* e *Prego na Testa* procuravam realizar aquilo que o grupo concebe como a “função social” do riso, sua característica potencialmente crítica e questionadora. Excetuando-se *Prego na Testa*, nas demais montagens a dramaturgia não ocupa papel central, uma vez que, como ocorre freqüentemente, os espetáculos do grupo são compostos por uma série de quadros, esquetes, ou idéias cênicas justapostas e unidas por um argumento organizador.

É fácil, portanto, perceber que o grupo se encontra em um estágio particular de sua trajetória e que seu teatro passa a desempenhar um papel até mais importante do que suas realizações cênicas.

O sucesso e repercussão conquistados pelo Espaço Parlapatões indica que o grupo continuará com a política de curadoria semelhante à observada no ano de 2007, abrigando novas montagens conceituadas, atraindo o público da classe artística paulistana, e desenvolvendo freqüentemente montagens e eventos que continuem a explorar e ter como ponto central a comédia.

A experiência etnográfica de um ano com os Parlapatões, me levou a uma forma específica de organizar os dados, assistir às peças do grupo, compreender as informações veiculadas pela mídia, os discursos proferidos e os eventos criados pelos artistas, privilegiando as relações entre estas dimensões.

Tanto a metodologia que adotei, quanto a participação neste meio artístico me levaram a buscar um ponto de vista que não se encerrasse em uma crítica do fenômeno artístico realizado pelo grupo. Por isso, foi necessário recorrer a uma reconstrução da história do teatro paulistano e sua implicação na trajetória dos Parlapatões. Igualmente imprescindível foi fazer uma análise do discurso, das tomadas de posição estéticas, dos eventos e das redes de relações construídas pelo grupo. Tais análises permitiram ressaltar as alterações estruturais ocorridas no grupo a partir da conquista de sua estabilidade econômica com o Programa de Fomento e por fim, com a abertura do Espaço Parlapatões.

O propósito central deste trabalho foi compreender e explicar a produção de sentido realizado na relação entre uma forma de expressão teatral específica e seu contexto histórico e social, e contribuir para desfazer um olhar interessado ou simplista que consiste

em isolar a arte de sua dimensão humana. Neste sentido, a análise da história e projeção dos Parlapatões no meio teatral paulistano vem a contribuir com uma relação mais profícua entre as esferas muitas vezes equivocadamente separadas da experiência social e da expressão estética.



## 5. CONCLUSÃO

A escolha dos Parlapatões como objeto de estudo não foi aleatória. A fascinação pela arte circense, em especial pela figura do palhaço, que me acompanhou desde os meus primeiros passos no mundo do teatro, foi responsável também pela identificação com o grupo. Por outro lado, tanto a consagração desta companhia, como determinadas posturas do grupo dentro e fora do palco me traziam um inevitável estranhamento, despertando meu interesse acadêmico.

Muitos são os grupos de amigos que, na juventude iniciam experiências artísticas e não raro, efêmeras. Mas poucos são aqueles que partindo de apresentações de palhaço nas ruas do centro de São Paulo, conquistam tamanha projeção no cenário teatral, a ponto de serem escolhidos para assumir uma sala na reinauguração do TBC, de participar do Festival de Edimburgo, na Escócia, bem como conseguirem inaugurar sua sede própria.

O estilo cômico, a estética do escracho, a improvisação e interatividade além da escolha da figura do palhaço como elemento central me pareciam incompatíveis com o grau de consagração e com o circuito teatral no qual os Parlapatões se inseriam. Entretanto, o desenrolar da pesquisa me permitiu compreender e explicar este fenômeno, articulando o referencial teórico e histórico, as informações do arquivo da companhia, o material audiovisual, as entrevistas realizadas, bem como o longo processo da observação (e convivência) etnográfica.

O recorte da história do teatro que desenvolvi no primeiro capítulo deste trabalho, buscou enfatizar a presença de características populares na cena teatral moderna, destacando que as formas de atuação populares, circenses, cômicas e paródicas utilizadas por muitos artistas engajados da década de sessenta era uma forma de afrontar a concepção teatral rotulada como “conservadora” ou “burguesa”. A oposição ao naturalismo, ao palco italiano e aos textos de estrangeiros carregava tamanha conotação política que constituiu um “modo de perceber” a criação estética a partir de valores atribuídos a “ícones populares”, à cena “não comportada”, à dramaturgia nacional e que manteriam sua vigência até a atualidade.

A radicalidade da expressão tropicalista, e posteriormente os trabalhos influenciados pela performance, inauguraram a crítica comportamental (a contracultura) e o questionamento do consumo dos produtos da indústria cultural, estabelecendo um modelo de produção teatral “alternativa” no país, formada necessariamente em oposição aos meios de comunicação massivos. Apesar de, a partir do fim da década de sessenta, o teatro ter perdido sua posição de centralidade cultural e política na vida social do país, é fundamental

destacar que as concepções de “crítica social e política”, a contraposição ao “teatro burguês” e à “Indústria Cultural” irão ainda permanecer por longo tempo como valores na produção de diversos artistas que elegeram o teatro como forma de expressão.

Assim, na década de oitenta, a experimentação da *performance art*, e as propostas de um “teatro de imagens” iria coexistir com a busca do resgate de um teatro “popular”, mais interativo, menos formal, o que traria grande destaque para a utilização da linguagem circense no teatro. O circo poderia ser articulado, por um lado tanto como um ideal milenar de saber popular, que, se já não carregava a mesma perspectiva crítica das décadas anteriores, ainda veiculava uma noção de oposição à modernidade<sup>203</sup>, quanto como um caminho fértil para a *performance*, devido às suas características espetaculares, apresentadas a partir de uma perspectiva contemporânea.

A emergência do movimento que se convencionou chamar de “Novo Circo” (que até hoje divide opiniões) é um exemplo do antagonismo entre uma visão popular, mobilizada até por certo preservacionismo da arte tradicional circense e uma perspectiva “moderna”, vinculada à *performance art*, que se vale das características feéricas desta expressão tradicional, dotando-a de caracteres diferenciais atualizados como ilustra o grande impacto da montagem de *Ubu Rei* do grupo Ornitorrinco<sup>204</sup>.

Os Parlapatões, no início de sua atuação, partiram de princípios comuns a toda uma gama de grupos interessados em desempenhar um “teatro crítico” do *status quo*, distinto do “comercial”, e veiculavam o circo como ícone associado a uma expressão popular. Apesar de nascido de um mundo social comum e com propostas semelhantes a diversos outros coletivos, busquei demonstrar, no segundo capítulo, como os Parlapatões construíram uma linguagem própria, uma “identidade cênica” ao diferenciaram-se dos demais projetos em vias de consagração.

Na medida em que o grupo conseguiu sua inserção no panorama teatral, passou a distinguir-se de seus concorrentes ao centrar seus esforços não na espetacularidade circense, mas na atuação centrada nas características do teatro de rua e na figura do palhaço. Valendo-se da “licença poética” desta figura tradicional, os Parlapatões desenvolveram montagens que se utilizavam de uma narrativa épica e cômica, que funcionavam como um distanciamento anti-ilusionista, uma forma de alegoria paródica de situações contemporâneas e do próprio mundo teatral.

Apesar de buscar fugir dos “rótulos”, a prática teatral do grupo apresenta características bem identificáveis: seu humor é em grande medida paródico e satírico, de forma que, partindo de uma narrativa épica, veicula metáforas “politicamente corretas”, seja

---

<sup>203</sup> Ver Silva, Ermínia (1996), Magnani (1998) e Bolognesi (2003).

no processo de rebaixamento de ícones e símbolos consagrados de nosso imaginário, ou no processo de heroicização do homem comum, do marginal ou marginalizado, recorrente nas montagens da equipe (e que nos recorda o conceito de “romantismo revolucionário” utilizado por Marcelo Ridenti). Assim, tanto o recurso da figura do palhaço quanto sua forma narrativa épica tem na paródia seu elemento central, por permitir a mobilização ambígua de ideários populares e contemporâneos.

Em um panorama teatral no qual Antunes Filho e Gerald Thomas eram as principais referências, a ironia, a paródia e a meta-teatralidade seriam “formas de compor” valorizadas no panorama dos anos noventa, geralmente compreendidas como ícones da expressão artística pós-moderna, o que faz com que esta “carnavalização” das convenções teatrais adquira significado particular.

É importante recordar a citação direta que o grupo realizou em seu espetáculo [ppp@wllmshkspr.br](mailto:ppp@wllmshkspr.br) à forma de proceder destes dois grandes nomes do teatro brasileiro contemporâneo: a “densidade interpretativa” do espectador selecionado para cumprir uma pequena função no espetáculo foi remetida a Antunes, e o “efeito espetacular” de todos os espectadores fechando caracterizaria a forma de encenação de Thomas<sup>205</sup>. Tal citação paródica conduz os espectadores a uma forma de leitura teatral que se opõe conscientemente (através da própria cena e do discurso em cena e fora dela) a tais formas de teatro, distanciando-se de um trabalho exaustivo centrado na interpretação bem como do apuro cênico e de acabamento visual da peça. Além disso, esta postura contém uma derrisão a estes artistas consagrados, um processo de profanação habitualmente mobilizado por artistas em vias de consagração.

Ao recorrer ao circo, ao palhaço, à improvisação, a um estilo cênico “popular”, as alegorias dos Parlapatões - apesar de valerem-se de uma forma de compor semelhante às demais práticas teatrais contemporâneas, que usufruem do fragmento, da desconstrução, da citação e da dessacralização da obra de arte - não se baseiam em citações eruditas, cifradas, ou em um código geralmente associado à “vanguarda”. O grupo, a partir de suas características próprias busca centrar suas narrativas no re-processamento paródico de imaginários “clássicos”, “antigos”, e sublimes, fragilmente presentes no senso comum de seu público, uma fração específica da classe média interessada em um teatro que julga “alternativo”.

É importante destacar, porém, que esta forma de expressão cômica, meta-teatral e paródica, que destaca a própria forma de sua enunciação, é veiculada juntamente com um discurso legitimador da prática do grupo, capaz de reconstruir a seu modo sua perspectiva

---

<sup>204</sup> Ver páginas 59 a 67.

crítica do mundo, as oposições aos ícones teatrais do período (como Gerald Thomas e Antunes Filho) e filiações da história do teatro brasileiro (Teatro Oficina, Amir Haddad, o Grupo Galpão).

Tal discurso mobilizado no relacionamento social dos Parlapatões (em eventos, palestras, bem como na socialização com os frequentadores do Espaço Parlapatões) e centralizado no capital intelectual de Hugo Possolo é tão importante quanto a sua prática artística, por fornecer as disposições necessárias para que o público tenha a devida fruição do espetáculo do grupo. A particularidade da atuação dos Parlapatões está, desta forma, em uma expressão cênica, que carrega ao mesmo tempo o “estilema popular” presente na atuação despojada da figura do palhaço e o “contemporâneo” a partir da narrativa épica, paródica, improvisada e meta-teatral, tão comum nas propostas de encenações “pós-modernas”<sup>206</sup>.

Com este procedimento paródico anexado à figura do palhaço, o grupo condiciona a atenção do espectador à forma da mensagem, à estrutura artística em si. Para além do conteúdo, da dramaturgia e da “mensagem”, o texto vira pretexto e o fundamental na cena é a fruição do instante presente em uma atuação que “debocha” de seu próprio veículo, ironizando as demais formas de um “fazer teatral sério”, seja pelo recurso à interatividade ou mesmo pela obsessiva explicitação da teatralidade frente a uma platéia que possui os dispositivos necessários para a sua compreensão. É esta a característica fundamental do grupo e a forma pela qual exige ser percebido.

Neste ponto, uma nova menção à obra de Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, se faz coerente, especificamente quando o autor desenvolve, no capítulo dedicado ao kitsch, a definição de que a característica deste fenômeno estético é a imposição de uma forma de fruição estabelecida de antemão. De maneira semelhante, a atuação dos Parlapatões, ao recorrer à figura do palhaço, mobiliza uma forma de percepção artística pré-concebida, mesclada com outros matizes teatrais.

Para além das características “arquetípicas”, da técnica teatral associada à cena do palhaço, ou mesmo os discursos mais intelectualizados sobre suas possibilidades expressivas que acabam por retirar o fenômeno artístico do mundo social, procurei destacar como a mensagem e a forma de encenação dos Parlapatões têm um sentido específico quando relacionadas com seu contexto. Ao cotejar algumas dimensões da experiência social do grupo com seu posicionamento artístico e ideológico, acredito ter demonstrado

---

<sup>205</sup> Ver páginas 77 e 78.

<sup>206</sup> Se a existência de uma “sociedade pós-moderna” é tema de acalorado debate até a atualidade, o rótulo “arte pós-moderna” não suscita tamanha oposição. Acerca de uma retrospectiva competente do aparecimento de características comuns na arte contemporânea (e principalmente na arquitetura) ver Perry Anderson, *As Origens do Pós-Moderno* (1999).

que a devida compreensão da obra e trajetória dos Parlapatões só é satisfatória se centrada na dupla perspectiva da prática artística e relacionamento social do grupo com seus concorrentes e demais artistas consagrados.

Para isso, centrei a análise não apenas nas obras, mas também nas redes de relações do grupo, no seu processo de institucionalização na Praça Roosevelt, em sua luta pela estabilização financeira e nos discursos veiculados ao público e aos seus semelhantes.

Uma vez que a prática artística e as disposições essenciais para a compreensão da obra artística estão necessariamente interligadas e não ocorrem senão em um contexto de lutas simbólicas, discursos e ideologias variadas, não há como retirar a performance de seu contexto ou privilegiar apenas alguns aspectos dela sob risco de resultar em uma análise parcial do fenômeno estético.

No caso da análise que realizei, ao construir um resgate histórico, registrar a partir da experiência etnográfica certas formas de compreender o teatro, bem como contrapor discursos e projetos artísticos semelhantes e distintos, acredito ter tornado compreensível e inteligível a forma específica por meio da qual os Parlapatões são vistos (e se fazem ver) no mundo social e no campo teatral brasileiro.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *O Riso e o Risível*. Rio de Janeiro, Ed: Zahar, 1999.
- ANDERSON, Perry. *As Origens do Pós-Modernismo*. Ed: Zahar, 1999.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro, Ed: Jorge Zahar, 1990.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*. Bauru: Ed. EDUSC, 2001.
- AUERBACH, Eric. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Ed.: Duas Cidades; Ed 34, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Ed: Hucitec, 1999.
- BALANDIER, Georges. *O Poder em Cena*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.
- BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel*. São Paulo, Ed: Hucitec 1993.
- BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo e Campinas, Eds: Hucitec e Unicamp, 1995.
- BARBERO, Jesus-Martin. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- BAXANDAL, Michael. *O Olhar Renascente*. Pintura, e Experiência Social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro, Ed: Paz e Terra, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo, Ed: Martins Fontes, 2004.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro, Ed: Civ. Brasileira, 1983.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo, Ed: UNESP, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Circo e teatro: aproximações e conflitos" In: *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte – Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Ed: Cia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Ed. Bertrand Brasil. 2002.
- BRAITH, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
- BRITO, Rubens Souza. "O Grupo Mambembe e o Circo-Teatro" In: *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo, Ed: Cia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Claudia de Arruda Zumbi, *Tiradentes*. Ed: Perspectiva 1988.

- CARLSON, Marvin. *Performance*. Londres e Nova Iorque, Ed: Routledge, 1996.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro, Ed: UFRJ, 2002.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva,
- COSTA, Eliene Benício Amâncio. *Saltimbancos Urbanos*. Tese de doutoramento apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1999.
- DA MATTA, Roberto. "O ofício de etnólogo, ou como ter 'Anthropological Blues'". In E. de O. Nunes (org). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro, Ed: Zahar, 1978.
- DAMASCENO, Leslie. *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas, Ed: Unicamp, 1994.
- DELGADO, Maria & HERITAGE, Paul. *Diálogos no Palco*. Rio de Janeiro, Ed: Livraria Francisco Alves, 1999.
- ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Ed: Perspectiva, 1970.
- ELIAS, Norbert. *Mozart – A Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro, Ed: Jorge Zahar, 1995.
- FABIAN, Johannes & BUNZL, Mati. *Time and The Other*. Columbia University Press, 2002.
- FABIAN, Johannes. *Moments of Freedom*. Virginia University Press, 1998.
- FERNANDES, Millôr. *Fábulas Fabulosas*, Rio de Janeiro, Editorial Nórdica, 1962.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas, Editora da Unicamp, 2000.
- FERNANDES, Sílvia e Guinsburg, Jacó. *Um Encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo, Ed: Perspectiva, 1996.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo, Ed: Perspectiva, 1999.
- GALÍZIA, Luís Roberto. *Os Processos Criativos de Bob Wilson*. Ed: Perspectiva, 2004.
- GARCIA, Silvana. *Teatro e Militância*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
- GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Petrópolis, Ed: Vozes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Ed: LTC, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Negara*. Princeton, Ed: Princeton University Press, 1980.
- GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Ed. Global s/d.
- \_\_\_\_\_. *Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
- GLUCKMAN, Max. *Custom and Conflict in Africa*. Ed: Blackwell, Oxford, 1966.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo, Ed: Perspectiva, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civ. Brasileira, 1992.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

GUINSBURG, Jacó e TELES, Sílvia Fernandes “O Trombone do Asdrúbal e as ‘Atrações’ do Ornitorrinco” In: GUINSBURG, Jacó e SILVA, Rubens Sérgio da (org.). *Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GUINSBURG, Jacó e SILVA, Armando Sérgio da “A Linguagem Teatral do Oficina” In: GUINSBURG, Jacó e SILVA, Rubens Sérgio da (org.). *Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GUINSBURG, Jacó e SILVA, Armando Sérgio da “A Escola de Arte Dramática e o Moderno Teatro Brasileiro” In: GUINSBURG, Jacó e SILVA, Rubens Sérgio da (org.). *Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GUINSBURG, Jacó e FUSER, Fausto. “A ‘Turma da Polônia’ na Renovação Teatral Brasileira” In: GUINSBURG, Jacó e SILVA, Rubens Sérgio da (org.). *Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GUINSBURG, Jacó e SILVA, Rubens Sérgio da (org.). *Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GUZIK, Alberto *TBC: Crônica de Um Sonho*. São Paulo, Ed: Perspectiva 1986.

\_\_\_\_\_ *Os Satyros – Um palco visceral*. São Paulo, Ed: Imprensa Oficial, 2006.

HOBSBAWM, Eric. “Introduction: Inventing Traditions” IN: HOBSBAWM, Eric e Ranger, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge, Ed: Canto, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. London e New York, Ed: Cambridge, 1985.

KÁSPER, Kátia Maria. *Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Educação da Universidade de Campinas, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Ed: Tempo Brasileiro, 1970.

\_\_\_\_\_ *O Pensamento Selvagem*. Campinas, Ed: Papyrus, 1997.

\_\_\_\_\_ *O Cru e o Cozido*. São Paulo, Ed: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_ *El Hombre Desnudo*. Ed: Siglo XXI, 1976.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Ed: Global, 1997.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco*, São Paulo, Ed: Hucitec, 1998.

MAGNANI, José Guilherme; TORRES, Lilian. *Na Metrópole*. São Paulo, Ed: EDUSP, 2000.

MARINHO, Flávio. *Besteiral*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2004.



- MATTOS, David José Lessa. *O Espetáculo da Cultura Paulista*. Teatro e TV em São Paulo. São Paulo, Ed: Códex, 2002.
- MAUSS, Marcel, *Sociologia e Antropologia*. Vol. I, São Paulo. Editoras: E.P.U e Edusp, 1974.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta – A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora da Unicamp, 1999.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A Estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro, Ed: Tempo Brasileiro, 1975.
- MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. Ed: Perspectiva 1994.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo, Ed: UNESP, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1965/1968)*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.28, 2001
- NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Mariana Martins. "Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate" IN: *Revista Brasileira de História*. V. 18, Nº 35, São Paulo, 1998.
- NEVES, Luis Felipe Baeta. *O Paradoxo do Coringa e o jogo do poder & saber*. Rio de Janeiro, Edições Achiamé, 1979.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.  
\_\_\_\_\_. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Ed: Brasiliense, 1989.
- PEIRANO, Mariza. "A análise antropológica de rituais" In: *O Dito e o Feito*. Ensaios de Antropologia dos Rituais. Rio de Janeiro. Ed: Relume-Dumará, 2002.
- PEIXOTO, Fernanda. "Diálogo Interessantíssimo – Roger Bastide e o Modernismo". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 14, nº 40, 1999.
- PIMENTA, Daniele. *Circo e Poesia*. São Paulo, Ed: Imprensa Oficial, 2005.
- PONTES, Heloísa, "Círculos de Intelectuais e Experiência Social" In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 12 n. 34 p. 57-69, 1997.
- PONTES, Heloisa . *Louis Jouvet e o nascimento da crítica e do teatro moderno brasileiros*. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 58, p. 113-129, 2000.
- PONTES, Heloisa . *Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jouvet e Henriette Morineau.. Pro-Posições (Unicamp)*, Campinas, v. 17, p. 95-114, 2006.
- PONTES, Heloisa . "Inventando nomes, ganhando fama: as atrizes do teatro brasileiro, 1940-68. *Etnográfica*, Lisboa (no prelo).
- PRADO, Décio de Almeida. *Peças, Pessoas, Personagens*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1993.  
\_\_\_\_\_. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

PEIRANO, Marisa. *O dito e o feito*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002.

RAULINO, Berenice. "O circo em Ubu, Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes, espetáculo do Teatro do Ornitorrinco" In: *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed: Record, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro, ed: Jorge Zahar, 1989.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri – Um grito solto no ar*. São Paulo, Ed: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

SÁ, Nelson de. *Diver/sidade*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

SANTOS, Valmir. *Riso em Cena – Dez Anos de Estrada dos Parlapatões*. São Paulo, Ed: Estampa, 2002.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso*. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 2002.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York, Ed. Routledge: 1988  
\_\_\_\_\_. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press: 1985

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina, do Teatro ao Te-ato*, Ed: Perspectiva 1981.  
\_\_\_\_\_. *Uma Oficina de Atores*, São Paulo, Ed: Edusp, 1988.

SILVA, Ermínia. *O Circo: sua arte e seus saberes*. Tese de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas na Universidade Estadual de Campinas, 1996.  
\_\_\_\_\_. *Circo-Teatro*. São Paulo, Ed: Altana, 2007.

SINGER, Milton. *When a great traditions modernizes*. Honolulu University Press, 1973.

STAAL, Ana Helena Camargo de (org.) *Primeiro Ato*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1976.

TURNER, Victor W. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

\_\_\_\_\_. *Schism and Continuity in an African Society - A Study of Ndembu Village Life*. Manchester University Press, 1957.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward. *The Anthropology of Experience*. Ed: Illinois University, 1986.

VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes 1978.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções*. Campinas, Ed: Pontes, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Ed: Paz & Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Drama Moderno*. São Paulo, Ed: Cosac & Naify, 2002.

## ANEXO – FOTOS DOS ESPETÁCULOS



ILUSTRAÇÃO 1 - FOTO DA INAUGURAÇÃO DO ESPAÇO PARLAPATÕES



ILUSTRAÇÃO 2 - VISTA AÉREA  
DA PRAÇA  
ROOSEVELT



ILUSTRAÇÃO 3 - ESQUEMA DOS  
TEATROS NA PRAÇA  
ROOSEVELT



ILUSTRAÇÃO 4 - HUGO POSSOLO EM *PREGO NA TESTA*



ILUSTRAÇÃO 5 - PARLAPATÕES EM *CLÁSSICOS DO CIRCO*



ILUSTRAÇÃO 6 - PARLATATÕES EM *O PIOR DE SÃO PAULO*



ILUSTRAÇÃO 7 - FOTO DE DENTRO DO ÔNIBUS EM *O PIOR DE SÃO PAULO*